



Cinemateca de Bogotá
un espacio para ver en el tiempo

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Claudia Nayibe López Hernández
ALCALDESA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Nicolás Montero Domínguez
SECRETARIO DE CULTURA RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES – IDARTES

Catalina Valencia Tobón
DIRECTORA GENERAL

Liliana Angulo Cortés
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Leyla Castillo Ballén
SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN

Mauricio Galeano Vargas
SUBDIRECTOR DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Adriana María Cruz Rivera
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

CINEMATECA DE BOGOTÁ – GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Paula Villegas Hincapié
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Angélica Clavijo Ortiz
LÍDER MISIONAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINADORA DE PUBLICACIONES

CATÁLOGOS RAZONADOS TEMPORADA INAUGURAL / CINEMATECA DE BOGOTÁ

Catalina Posada Pacheco
COORDINACIÓN Y REVISIÓN EDITORIAL

Tangrama
DISEÑO EDITORIAL Y EDICIÓN DIGITAL DE IMÁGENES

Alejandra Castellanos Meneses
CORRECCIÓN DE ESTILO

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES – IDARTES

Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
www.idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ – GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 3 # 19-10
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750, ext. 3400-3410
cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co
cinematecadebogota.gov.co

Facebook: Cinemateca de Bogotá
Twitter: cinematecabta
Instagram: cinematecabta

—

ISBN EDICIÓN IMPRESA
978-958-5595-46-0

ISBN EDICIÓN DIGITAL
978-958-5595-47-7

—

El contenido es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes - Idartes.

Esta es una publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: cinematecapublicaciones@idartes.gov.co

Descargas
<https://idartesencasa.gov.co/cinemateca-de-bogota/colecciones-libros>

Cinemateca de Bogotá
un espacio para ver en el tiempo



Este
centro
cultural
es tuyo

CINEMATECA
de Bogotá



Asociación de
Bogotá


CINEMATECA
DE BOGOTÁ



10

12

22

32

40

52

6

contenido

Presentación Catalina Valencia Tobón - Paula Villegas Hincapié

**La curaduría en el ciclo inaugural de la nueva Cinemateca.
El tiempo de la imagen: recorridos por América Latina**
Ximena Gama - María Paula Lorgia G. - Andrés Suárez

Abrir el archivo, cambiar el pasado y ampliar el futuro
Pedro Adrián Zuluaga

Érase una vez... en Caliwood
Katia González Martínez

Cinemateca-Cinemática-Cinemítica
Andrés Jurado Uribe

Memoria, datos y relatos
Felipe César Londoño L.

Confluencias experimentales, otras narrativas
Alejandro Duque J.

Ciclo fílmico inaugural
Proyectos artísticos, conciertos y otros eventos
Colaboradores

60

72





MATECA
OGOTÁ



Entre el espacio físico y el cinematográfico

Catalina Valencia Tobón
Paula Villegas Hincapié

Directora General Idartes

Gerente de Artes Audiovisuales Cinemateca Distrital, Idartes

La Colección Catálogos Razonados de la Gerencia de Artes Audiovisuales, del Instituto Distrital de las Artes – Idartes, busca recopilar anualmente la memoria de uno de los proyectos de la Cinemateca y profundizar en sus procesos. En esta ocasión, el Catálogo Razonado se centra en la programación de la temporada inaugural de la Cinemateca de Bogotá, que fue a su vez una declaración de intenciones de lo que en ese momento visualizábamos para este nuevo equipamiento. Con la premisa general de ser «un espacio para ver en el tiempo» la programación intentó reunir la novedad que implicaba este nuevo lugar y la historia sobre la que se cimienta lo que conocemos hoy como la nueva Cinemateca de Bogotá, Centro Cultural para las Artes audiovisuales.

La novedad hace referencia no solo a la infraestructura, sino también a proyectos que nos han permitido expandirnos en el campo de las artes audiovisuales, sus medios y materias; a la necesidad y posibilidad de cultivar nuevos públicos. Por su parte, la historia de la Cinemateca está expresada en un sinfín de memorias que superan la memoria misma de la institución, pues comprende todo el acervo audiovisual que ha circulado por sus pantallas, así como los recuerdos de aquellos que nos han acompañado en los casi 50 años de este espacio.

Hacernos la pregunta sobre la programación general de la apertura de la nueva Cinemateca nos permitió continuar alineando objetivos para actualizar procesos y recorrer nuevas rutas de trabajo; en la búsqueda de esa respuesta, encontramos que este nuevo espacio surge también como un lugar de encuentro ciudadano alrededor de las artes audiovisuales y así mismo como la posibilidad de maravillarnos con su cotidianidad desde otro lugar, de ser un espacio para lo singular —continuamente invertimos el dispositivo, pues somos nosotros quienes vemos pasar por la Cinemateca la diversidad que alberga Bogotá—.

Esta intención nos permitió también actualizar la importancia de ser la casa del cine colombiano y latinoamericano, y abrir las miradas de la ciudad a diversas cinematografías. Nos lanzamos con una programación que puso a dialogar otros tiempos con el presente, no solo con el objetivo de hacer una revisión o de llevar trazabilidad de nuestras situaciones políticas, sino con la convicción de que lo nuevo en el cine también se trata de la posibilidad de verlo desde otros ángulos, de generar otras conexiones y otros sentidos, le apostamos a una curaduría que nos permitiera hablar tanto del cine como del mundo, situados en este tiempo y en este espacio.

Otra de nuestras intenciones está relacionada con la interdisciplinariedad y la experimentación: la nueva Cinemateca de Bogotá significó la posibilidad de acoger procesos en diferentes frentes para continuar expandiendo el campo de las artes audiovisuales, así como su relación con otros campos artísticos y de conocimiento —como la tecnología y los múltiples soportes digitales y análogos—, y para proponer una oferta amplia de experiencias y proyectos de circulación y exhibición que generen dialécticas entre las salas de cine, los espacios expositivos, las obras y la recepción de los espectadores.

Desde siempre, y especialmente ahora en medio de la pandemia, la respuesta del Instituto Distrital de las Artes – Idartes ha sido mantener el vínculo de la ciudadanía con las artes en su vida cotidiana, fortalecer procesos de memoria y de territorio, y generar estrategias para acompañar a los diversos sectores artísticos en sus formas y búsquedas para mantenerse vivos.

La apertura de la nueva Cinemateca ha significado la apertura al cambio constante, las premisas continúan siendo apuestas, lo nuevo, y ahora más, es la posibilidad de transformar y revisar siempre las claves que nos conectan con el contexto actual, estos espacios ahora mixtos, este territorio, estas personas, el cine y las artes.

**La curaduría en el
ciclo inaugural de la
nueva Cinemateca.
El tiempo de la
imagen: recorridos
por América Latina.**

Ximena Gama

María Paula Lorgia G.

Andrés Suárez

Equipo curatorial del ciclo inaugural

Resumen

La temporada inaugural de la nueva Cinemateca de Bogotá supuso la tarea de diseñar una programación que diera cuenta de los nuevos y ampliados objetivos de una institución audiovisual con 48 años de historia en la exhibición, la memoria, la reflexión, la formación y la promoción de la producción cinematográfica en Colombia. Este texto busca esbozar el proceso de curaduría del programa de películas *El tiempo de la imagen: recorridos por Latinoamérica*, la exposición interdisciplinaria *Campo abierto* y los nueve paneles académicos que en junio de 2019 abrieron las puertas de este centro cultural de las artes audiovisuales a toda la ciudadanía.

Palabras clave

Cine latinoamericano, cine colombiano, curaduría audiovisual, artes audiovisuales, Bogotá, exposición, películas.

Abstract

The inaugural season of the new Cinemateca de Bogotá involved the task of designing a programme that would reflect the new and extensive objectives of an audiovisual institute that has 48 years history of exhibiting, reflecting, shaping, promoting and preserving the memory of Colombian film production. The text outlines the curatorial process of the film programme *El tiempo de la imagen: recorridos por Latinoamérica*, the interdisciplinary exhibition *Campo abierto* and the nine academic panels that in June 2019 opened the doors of this cultural centre for audiovisual arts to the public.

Keywords

Latin American cinema, Colombian cinema, Audiovisual curatorship, Audiovisual arts, Bogota, Exhibitions, Films.

Plantear la programación de la nueva Cinemateca de Bogotá - Centro Cultural de las Artes Audiovisuales implicó pensar en la importancia de refundar un equipamiento cultural que ha sido fundamental para el desarrollo del cine en el país a lo largo de cuarenta y ocho años.

Una cinemateca no es solo un espacio de exhibición, es un espacio de formación y, en consecuencia, una institución cuyo objetivo es dar cuenta sobre la historia y el desarrollo del cine en la contemporaneidad. El ciclo inaugural de la nueva Cinemateca, *El tiempo de la imagen: recorridos por América Latina*, fue concebido como una manera de celebrar las obras que se han producido en este lugar del mundo y a la vez fomentar la reflexión sobre su memoria. También se pensó para poner de manifiesto y plantear la línea curatorial que de ahí en adelante y en este nuevo espacio volcaría la mirada hacia las producciones audiovisuales del continente. Si bien esta línea había sido una de las banderas de la Cinemateca a través de su programación general, como en una de sus muestras especiales —la CICLA - Cita con el Cine Latinoamericano, organizada en alianza con la Asociación de Agregados Culturales de América Latina en Colombia—, el objetivo principal de este ciclo fue tanto ampliar y potenciar su circulación como señalar la simultaneidad del pasado, el presente y el futuro de la historia latinoamericana en el cine, a causa de la aparente impermutabilidad de las condiciones materiales, sociales, políticas y económicas de nuestros países, siempre en tensión.

Teniendo en cuenta los aspectos anteriores, el proceso de curaduría del ciclo inaugural de la nueva Cinemateca implicó reunir un sinnúmero de referentes, resignificar archivos audiovisuales y revisar narrativas no tan visibles en los discursos oficiales, así como discutir su relevancia dentro de este ciclo. En el caso específico del cine latinoamericano, este ejercicio fue algo dispendioso dada la diversidad de perspectivas que han surgido a lo largo de su historia, por lo que el primer paso fue delimitar la búsqueda y escoger un lugar inicial, un momento en el tiempo en el que los autores de la región hayan planteado una posición política y estética relevante: el Nuevo Cine Latinoamericano. A partir de esta coyuntura, se preseleccionaron más de ochenta obras audiovisuales producidas desde la década de los sesenta provenientes de distintas identidades, personajes, géneros, idiomas y geografías.

Esta preselección de obras representaría una ruta en el tiempo de la imagen del continente; fue por esto que se consideraron también otros momentos

importantes para el desarrollo del cine latinoamericano, como el surgimiento y la experimentación con distintos formatos audiovisuales en los años setenta, la creación de escuelas de cine en los años ochenta, la implementación de leyes de cine y el consecuente crecimiento en la producción y circulación de obras latinoamericanas no solo en el ámbito local, sino también global a partir de los años noventa. Además, esta curaduría se propuso inspirar en el espectador el asombro, aquella mirada primigenia despojada de expectativas o referencias: observar con mayor atención, como si fuera la primera vez, grandes hitos de la historia del cine del continente como **Ukamau** (Jorge Sanjinés, 1966), **Terra em transe** (Glauber Rocha, 1967) o **La hora de los hornos** (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), amplificadas por las décadas transcurridas y los cuidadosos procesos de restauración emprendidos por institutos cinematográficos de distintas partes del mundo, y dispuestos a ser el punto de partida para elaborar una perspectiva histórica del cine de la región.

Al revisar las obras producidas en América Latina a lo largo de estos momentos, sobresalieron directores que en las últimas décadas del siglo xx desarrollaron una voz propia, libre y universal, y que a su vez profundizaron en discusiones sobre la historia y la memoria del continente. En un comienzo fueron seleccionados los autores más visibles con una obra

consolidada, como Lucrecia Martel (Argentina), Patricio Guzmán (Chile), Luis Ospina y Marta Rodríguez (Colombia), y después fueron incluidos nuevos realizadores que dialogaran con estas obras y trabajaran a su vez con formatos y lenguajes audiovisuales distintos a lo que tradicionalmente ha sido concebido como «cinematográfico», tales como el realizador argentino Teddy Williams, la artista puertorriqueña Beatriz Santiago y el artista colombiano Carlos Motta.

La flor (2018), de Mariano Llinás, es quizás una de las obras que mejor representaron el espíritu de esta programación: una película latinoamericana que por su extensión, osadía y ambición expone cierta historia del cine global para experimentar con los códigos habituales de algunos géneros reconocibles y fabricar con ellos un nuevo sentido, e incluso cuestionar el acto narrativo en sí mismo y despertar preguntas sobre lo colectivo y lo ritual como componentes esenciales de la experiencia cinematográfica que estimulan la potencia del diálogo alrededor de una obra o un conjunto de obras, como la urgencia de verbalizar o señalar su relación con el mundo, el tiempo y la historia.

El reconocimiento de la historia puede brindar un marco para señalar un sentir actualizado y construir un nuevo corpus de referencia, por lo que resulta



Fotograma de **Tierra en transe** (Glauber Rocha, 1967)



Fotograma de **La casa lobo** (Cristóbal León y Joaquín Cociña, 2018)

pertinente revisar los cánones y apreciar las continuidades y rupturas entre obras emblemáticas del Nuevo Cine Latinoamericano y las de realizadores contemporáneos, cuya agrupación en este programa inaugural señaló algunas tendencias: la emergencia de nuevos cines locales —Guatemala, República Dominicana o Panamá—; obras recientes con búsquedas estrictamente formales que han abierto nuevas lecturas sobre conflictos (éticos y políticos) propios del continente —**La casa lobo** (Cristóbal León y Joaquín Cociña, 2018) o **Doble yo** (Felipe Rugeles, 2018)—; el aumento de voces femeninas dentro y detrás de la pantalla (Lucrecia Martel, Claudia Llosa, Paz Encina y Alejandra Márquez Abella); un giro estético radical en las obras con propósitos aparentemente etnográficos pero que han sabido reconocer sus limitaciones y su lugar de enunciación —**Aequador** (Laura Huertas Millán, 2012), **Nefandus** (Carlos Motta, 2013), **La cueva negra** (Beatriz Santiago, 2013) y **Há terra!** (Ana Vaz, 2016)—; y el dinamismo de las fronteras entre el cine de autor y el cine comercial más masivo —**El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015) y **Roma** (Alfonso Cuarón, 2018)—.

Ahora bien, hablar desde este campo abierto de posibilidades políticas, geográficas, generacionales y de formato, así como contar con equipamiento nuevo y con espacios expositivos permitió un debate y una reflexión mucho más amplia y horizontal sobre el estado del arte del audiovisual en el continente. Esto dio como resultado un programa final de cincuenta y dos películas latinoamericanas y una exposición de artes visuales que contó con las obras de diez artistas y cineastas. Este programa se potenció con el diseño de nueve paneles académicos en torno a la inauguración de un espacio como la nueva Cinemateca, cuyos contenidos giraron al rededor de

temas que surgieron desde el conjunto de películas seleccionadas: la transformación de la mirada audiovisual a través del tiempo, la necesidad política de filmar, la representación de la violencia en el continente, el peso de la historia en los procesos de creación artística y la hibridación de formatos. Todas estas conversaciones se diseñaron como lecturas transversales que debían dialogar con otros campos artísticos, el periodismo y la academia: pensar en el cine como el punto en el que convergen indistintamente el pensamiento, las emociones y la historia.

Esta serie de paneles inició con «La mirada audiovisual ayer y hoy», un encuentro entre Marta Rodríguez, Víctor Gaviria y Luis Ospina —quien eventualmente no pudo asistir por motivos de salud—, moderado por Nicolás Morales. Fueron estos nombres los que se reconocieron como el punto de partida para hacer una revisión de la historia del cine nacional y reconocer a través de las tres obras proyectadas en función única —**Chircales** (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972), **Buscando tréboles** (Víctor Gaviria, 1979) y **Oiga, vea** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1971)— los intereses que han guiado sus filmografías y cómo estas han repercutido en los intereses formales y temáticos del cine colombiano en la actualidad.

Por este mismo motivo y por el hecho de refundar la Cinemateca era más que justo hablar de «48 años de Cinemateca», un espacio en el que se hizo visible la historia de una institución que, como tantas otras en Colombia (como la Escuela de Cine de la Universidad Nacional o la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano), emergió gracias a la voluntad política y sobre todo al empeño de distintos agentes del sector cultural para promover la producción y la difusión de las películas colombianas, y para salvaguardar su memoria. Conversaron, pues, algunos de quienes han dirigido esta entidad a lo largo de su historia: Isadora de Norden, Claudia Triana,



Fotograma de **Aequador** (Laura Huertas Millán, 2012)





Rito Alberto Torres y Paula Villegas, moderados por Jaime Cerón, Subdirector de las Artes.

El siguiente paso natural fue hablar de lo que esas instituciones y nuevos instrumentos como la Ley 814 o Ley de Cine produjeron en la industria para el cine de autor: el panel «De lo local a lo global: Nuevo cine colombiano» se planteó como el reconocimiento de una nueva generación que hoy en día ha llevado las películas del país a los más grandes escenarios cinematográficos y que se incorporó a una historia global gracias a obras como **Perro come perro** (Carlos Moreno, 2008), **El vuelco del cangrejo** (Óscar Ruiz Navia, 2009), **Los viajes del viento** (Ciro Guerra, 2009), **La Sirga** (William Vega, 2012) y **Chocó** (Johnny Hendrix Hinestroza, 2012); a productoras como Diana Bustamante y Gerylee Polanco Uribe; y a directores como Johnny Hendrix Hinestroza y William Vega.

Por otro lado, también fue importante explorar preguntas que comprendieran la realidad regional y relacionaran de forma directa los contextos políticos y económicos con las obras. Por este motivo, en algunos de los paneles se propusieron voces de países como Chile, Guatemala, México y Argentina para dar cuenta de hechos que atraviesan un conjunto.

«El cineasta argentino y la tradición: Llinás, *La Flor* y la historia del cine» fue un espacio de diálogo dirigido por el crítico y programador Roger Koza con el irreverente director argentino acerca de las expectativas europeas sobre nuestro cine: un cine que debe explicar su contexto, que constantemente busca la legitimación de los festivales que ocurren en el norte global para lograr convocar al público a las salas nacionales y que parece atrapado en ciertas formas estéticas relacionadas con la pasión, la moderación y el cuerpo, y no con el intelecto, la osadía y el espíritu.

«¿Para qué filmar?» fue el interrogante que sirvió como excusa para que dos realizadores chilenos, unidos por la cinefilia y un cine político, conversaran sobre lo político en el cine, una constante del cine latinoamericano: José Luis Torres Leiva e Ignacio Agüero, dos grandes representantes del cine (de ficción, ensayo y documental) de su país, moderados por el crítico colombiano Pedro Adrián Zuluaga.

«El peso de la historia» reunió a las directoras Albertina Carri (Argentina), Laura Mora (Colombia) y Alejandra Márquez Abella (México), moderadas por

Fotograma de **Roma** (Alfonso Cuarón, 2018)



Fotograma de **La Sirga** (William Vega, 2012)

la escritora colombiana Carolina Sanín, y evidenció formas en las que la Historia ha atravesado las biografías individuales y cómo, de forma consciente (y no), estas experiencias han servido en los últimos años como insumos para elaborar con mayor precisión y certeza una imagen y una narrativa de la experiencia colectiva: la violencia urbana, las crisis económicas, la estratificación social, la desaparición forzada, el papel social de la mujer y la marginación.

«Trilogía: Conversación con Jayro Bustamante» supuso la posibilidad de leer un continente a partir de tres obras dirigidas por el director guatemalteco —**Ixcánul** (2015), **Temblores** (2019) y **La llorona** (2019)—: el comunismo, la homofobia y el racismo constituyen la base sobre la que se ha instalado una idea de nación en distintos países de Latinoamérica, caracterizados por el conservadurismo y la represión política y social. Esta conversación fue dirigida por la documentalista Lissette Orozco, quien con su trabajo **El pacto de Adriana** (2017) desentrañó un secreto familiar que hablaba de cierta aversión en Chile a la confrontación y la verdad.

Por otro lado, en el panel «La memoria obstinada», un título que hacía referencia a una de las películas del documentalista Patricio Guzmán, conversaron el realizador Federico Atehortúa, el docente y realizador Óscar Campo y la artista Claudia Salamanca, moderados por el crítico y también productor Jerónimo

Atehortúa; directores de obras que de alguno u otro modo han construido, expuesto y problematizado la historia de Colombia —el conflicto armado interno— a través de la imagen cinematográfica o videoartística, haciendo especial énfasis en el artificio que constituye en sí mismo dicha construcción narrativa o ensayística y en que esta depende en buena medida de un lugar de enunciación, de una experiencia personal y/o colectiva con limitaciones epistemológicas.

Finalmente, con el objetivo de señalar la amplitud de los límites formales y narrativos en el cine, y de poner en diálogo esta programación con la curaduría de la exposición *Campo abierto*, surgió un último espacio de encuentro moderado por Ximena Gama: «Fronteras de la imagen». La artista puertorriqueña Beatriz Santiago Muñoz y el realizador arhuaco Amado Villafaña evidenciaron las maneras en que el cine se ha contaminado de otros esquemas de producción y de circulación. Durante la conversación se discutió sobre la posibilidad de desestabilizar los sistemas económicos y realizar críticas visuales sobre las formas coloniales y modernas que se han establecido en Latinoamérica a través del lenguaje de la imagen. En este sentido, para ellos, la cámara y el video también se han configurado como una herramienta de resistencia.

Fronteras de la imagen

Uno de los objetivos en esta nueva etapa de la Cinemateca de Bogotá es preguntarse por las narrativas contemporáneas de la imagen en movimiento e identificar cómo se manifiestan en otras expresiones artísticas contemporáneas como las artes vivas —a través del *performance* y la danza— y/o las artes plásticas —desde el video y las instalaciones—; en otras palabras, cuestionar y expandir los mismos límites de los lenguajes visuales y las disciplinas que lo abordan.

Bajo esta premisa y junto a la pregunta sobre la historia del cine en América Latina que articuló la temporada inaugural de la Cinemateca, el equipo de programación Formas de Ver diseñó el programa de imagen expandido bajo dos líneas de trabajo. Por un lado, y con el objetivo de promover en el espectador una nueva mirada sobre obras experimentales que se alejan de formatos tradicionales cinematográficos, creó una nueva franja en las salas de cine titulada *Fronteras de la Imagen*, para que producciones de videoarte contemporáneo circulen y sean expuestas en las condiciones que otorga una sala de cine. Y, por otro, se creó un espacio para muestras artísticas que respondan a la pregunta sobre el punto de encuentro entre el cine y el arte, donde el público entienda cómo los artistas y cineastas han tomado prestadas técnicas y lenguajes del otro campo artístico para explorar la construcción de relatos y narrativas históricas y poéticas.

En el primer volumen de *Fronteras de la Imagen* se proyectaron obras de artistas latinoamericanos que pertenecen a una misma generación: Beatriz Santiago Muñoz (Puerto Rico), Laura Huertas Millán (Colombia), Carlos Motta (Colombia) y Ana Vaz (Brasil). Se trata de una serie de trabajos híbridos que al ser pensados desde los métodos del arte contemporáneo desestabilizan los modos tradicionales de hacer cine. En cada uno de estos cortos está presente un juego entre las estructuras narrativas, con interrupciones o disrupciones entre forma y contenido. Estas producciones también utilizan la ficción, el documental y la etnografía para sugerir y pensar otras realidades. En otras palabras, son trabajos que operan más allá de lo cinematográfico y cuyo tratamiento poético devela procesos políticos y económicos latinoamericanos y del Caribe; procesos de resistencia que también desenmascaran sistemas económicos que han sido violentos y excluyentes; una línea curatorial que atravesó cada uno de los componentes de la temporada inaugural. Para la primera exposición de la Cinemateca de Bogotá, titulada *Campo abierto*, se tomó como



Fotograma de **Campesinos** (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1976)

punto de partida el documental **Campesinos** (1976) de Marta Rodríguez y Jorge Silva. En esta producción son los campesinos quienes dirigen a los dos directores en un proceso de recuperación de memoria. La línea argumental, el camino que guía los 51 minutos, es la lectura de un texto de 1930 que narra los castigos que sufrían estas comunidades en las haciendas cafeteras; un relato en el que se mezclan voces que cuentan los procesos de lucha y liberación de los años anteriores, con la presencia de un archivo visual y testimonial que devela las problemáticas de la época y que responde también a procesos sociales y políticos.

Esta película marcó el ritmo de toda la muestra. La representación poética y crítica del presente se amplió con el uso y el cuestionamiento de los acervos documentales y con otras memorias testimoniales. Las obras de los artistas participantes (Adrián Balseca, María Buenaventura, Juan Fernando

Herrán, Felipe Guerrero, Mónica Restrepo, Claudia Salamanca, Sandra Rengifo) y de la Organización Azicatch de la Chorrera, Amazonas, que retoman experiencias políticas y de representación de memoria y de luchas campesinas e indígenas colombianas, produjeron un eco sobre ese gesto inicial.

Finalmente, las nueve piezas de artistas visuales, directores de cine y comunidades que aparecieron de manera simultánea en este espacio revelaron que aquello que ayer fue representado por medio de una imagen puede resonar y tomar otras formas en el presente. Las tensiones que se generan entre los distintos relatos y tiempos son también reflejo de las transformaciones de nuestro campo y de nuestro imaginario territorial y nacional.

En Colombia, esta conversación entre el cine y el arte se puede rastrear desde hace unas décadas. Las primeras experimentaciones —tanto en la plástica, como en el cine documental y de ficción— estuvieron vinculadas a la necesidad de encontrar otras maneras de narrar los complejos procesos políticos y sociales que atravesó el país. Fueron precisamente esas imágenes híbridas, mezcla de archivo histórico y de producción contemporánea, el campo abierto donde se hizo un ejercicio de disección del pasado y un análisis del presente. En ese sentido, esta exposición fue una radiografía de los cruces técnicos y poéticos que distintos artistas han utilizado como estrategia para crear otros relatos dentro de la historia oficial nacional.

El ciclo inaugural se programó del 14 de junio al 7 de julio de 2019; durante tres semanas conjugó varias fuerzas narrativas del continente y convocó a más de treinta artistas nacionales e internacionales de Argentina, Guatemala, Ecuador, México, Uruguay, Puerto Rico y Chile que asistieron durante ese periodo de tiempo y compartieron su trabajo con el público bogotano. Quedaron muchas obras por incluir, artistas y agentes del sector por invitar, pero fue precisamente otro de los objetivos de este ciclo el de recordar que la nueva Cinemateca seguirá siendo un espacio abierto de participación y que propiciará también el diálogo permanente alrededor de la producción audiovisual de la región. Su objetivo fue también despertar en el espectador la búsqueda de obras que produjeran nuevas ideas sobre el mundo y su tiempo, obras que, específicamente en Latinoamérica, desobedecieran las expectativas definidas por el norte global, resolvieran de manera autónoma su relación con una sociedad que ha encontrado en el cine la manera de comprenderse a sí misma y cuestionar su violencia, su estructura y su lugar en el mundo.

Filmografía

- Bustamante, Jayro. **Ixcanul**. Guatemala, 2015, 100 min.
- . **La llorona**. Guatemala, 2019, 97 min.
- . **Temblores**. Guatemala, 2019, 107 min.
- Cuarón, Alfonso. **Roma**. México, 2018, 135 min.
- Gaviria, Víctor. **Buscando tréboles**. Colombia, 1979, 8 min.
- Guerra, Ciro. **El abrazo de la serpiente**. Colombia, 2015, 125 min.
- . **Los viajes del viento**. Colombia, 2009, 120 min.
- Guzmán, Patricio. **La batalla de Chile I «La insurrección de la burguesía»**. Chile, Francia, Cuba, Venezuela, 1975, 100 min.
- . **La batalla de Chile II «El golpe de Estado»**. Chile, Francia, Cuba, Venezuela, 1977, 90 min.
- . **La batalla de Chile III «El poder popular»**. Chile, Francia, Cuba, Venezuela, 1979, 82 min.
- Hinestroza, Johnny Hendrix. **Chocó**. Colombia, 2012, 80 min.
- Huertas Millán, Laura. **Aequador**. Francia, Colombia, 2012, 19 min.
- León, Cristóbal y Joaquín Cociña. **La casa lobo**. Chile, 2018, 73 min.
- Moreno, Carlos. **Perro come perro**. Colombia, 2008, 106 min.
- Motta, Carlos. **Nefandus**. Estados Unidos, Colombia, 2013, 33 min.
- Ospina, Luis y Carlos Mayolo. **Oiga, vea**. Colombia, 1971, 26 min.
- Orozco, Lissette. **El pacto de Adriana**. Chile, 2017, 96 min.
- Rocha, Glauber. **Terra em transe**. Brasil, 1967, 115 min.
- Rodríguez, Marta y Jorge Silva. **Campesinos**. Colombia, 1976, 51 min.
- . **Chircales**. Colombia, 1972, 42 min.
- Rugeles, Felipe. **Doble yo**. Colombia, 2018, 80 min.
- Ruiz Navía, Óscar. **El vuelco del cangrejo**. Colombia, Francia, 2009, 95 min.
- Sanjinés, Jorge. **Ukamau**. Bolivia, 1966, 75 min.
- Santiago Muñoz, Beatriz. **La cueva negra**. Puerto Rico, 2013, 20 min.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino. **La hora de los hornos**. Argentina, 1968, 264 min.
- Vaz, Ana. **Há terra!** Brasil, 2016, 12 min.
- Vega, William. **La Sirga**. Colombia, Francia, México, 2012, 89 min.

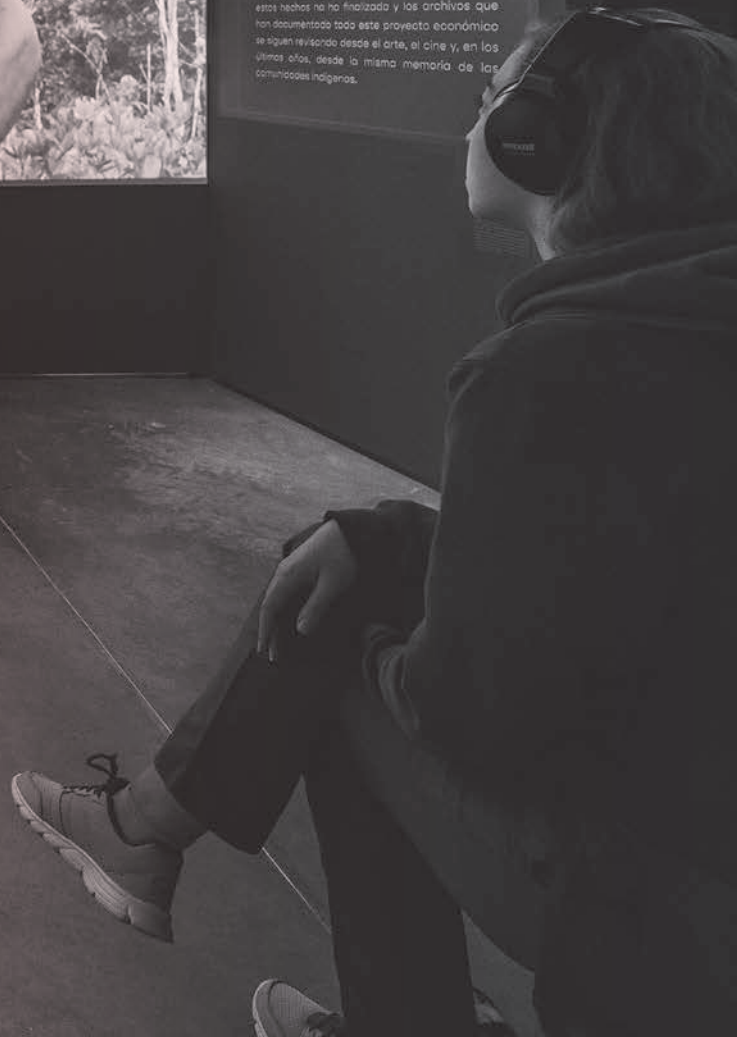
→

Vista de la exposición **Campo Abierto** (Cinemateca de Bogotá, 2019). Foto: Mathew Alejandro Valbuena Escobar



La primera parte de "Campesinos de Sivo y Rodríguez Ivica" para un indígena del significado que ya tiene para el indígena, escenas que revelan algunas de las formas de lucha propias de estas comunidades en la década de los setenta. Estas indígenas indígenas nos hablan sobre el vínculo que existe entre la disputa agraria y los conflictos ancestrales en esos territorios; conflictos que han sido ampliamente representados.

Uno de los casos más significativos en nuestra historia y memoria cultural ha sido el proyecto extractivo del caucho en la selva amazónica que cobró la vida de treinta mil indígenas, es decir, casi el 50% de la población nativa de la región. La violencia que se ha ejercido sobre las distintas comunidades de la Amazonia, sobre la zona alrededor de la Chorrera, a orillas del río Igará Paraná, ha ocurrido de manera prolongada. Por ello, las representaciones y reconstrucción de estos hechos no ha finalizado y los archivos que han documentado todo este proyecto económico se siguen revisando desde el arte, el cine y, en los últimos años, desde la misma memoria de las comunidades indígenas.



**Abrir el archivo,
cambiar el pasado
y ampliar el futuro**

Pedro Adrián Zuluaga

Este recorrido por la programación inaugural de la nueva Cinemateca de Bogotá invita a pensar la acción de programar y ver películas como una actividad de transformación política, que no confirma el mundo dado —incluidas las herencias del pasado—, sino que lo interroga con alegría creadora.

Resumen

En este artículo se hace un recorrido por los vasos comunicantes de la programación inaugural de la nueva Cinemateca de Bogotá y se examina la lectura que esta curaduría hizo del legado y la transformación actual del Nuevo Cine Latinoamericano. El texto se detiene en momentos particulares de esta programación que ejemplifican la forma compleja en que funcionan las herencias, como el caso del cine de Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva. También señala cómo en esta programación inaugural hubo una incitación a abrir el archivo del cine colombiano y latinoamericano para reinterpretar obras y periodos del pasado, y para repensar los vínculos entre algunas películas colombianas y el Nuevo Cine Latinoamericano. Se sugiere que esta reinterpretación es parte de una apuesta por transformar el futuro, con lo cual la programación y curaduría de películas deviene un acto político.

Palabras clave

Nuevo Cine Latinoamericano, desobediencia crítica, continuidades y rupturas, herencias y legados, modernidad cinematográfica, acontecimiento.

Abstract

This article reviews the «communicating vessels» of the Cinemateca de Bogotá inaugural programme and the curatorship's interpretation of the New Latin American Cinema legacy and transformation. The text overlooks particular moments that illustrate the complex ways in which heritage works, such as the films of Ignacio Agüero and José Luis Torres Leiva. It also points out the programme's intention to open the Colombian and Latin American cinema files to reinterpret works and certain moments of the past, as well as to rethink the links between Colombian films and the New Latin American Cinema. The article suggests that this reinterpretation was driven by the intention to transform the future, which is why the inaugural programme and the curatorship turn into a political act.

Keywords

New Latin American Cinema, Criticism and disobedience, Continuities and breaks, Heritage and legacy, Photographic modernism, Event.

La temporada inaugural de la nueva Cinemateca de Bogotá, cuyo ciclo central tenía por nombre *El tiempo de la imagen*, fue un acontecimiento. Sigo aquí la idea que se desprende de la lectura de Alain Badiou sobre esta palabra; para el filósofo francés un acontecimiento no es solo un evento importante o significativo en los ámbitos político, artístico, científico o amoroso, sino un quiebre en el saber de una situación. Con un acontecimiento emerge una verdad. ¿Puede parecer que exagero? En las siguientes páginas voy a tratar de convencerlos de por qué no.

En las breves líneas de presentación del ciclo se podía leer: «La agitación y la urgencia política, constantes del Nuevo Cine Latinoamericano, aún resuenan y han provocado la expansión de las posibilidades expresivas de la imagen y una singular apertura de las experiencias locales y personales al resto del mundo». Esta frase, breve y vehemente, traía consigo una incitación a espulgar y releer ese gran movimiento continental que fue el Nuevo Cine Latinoamericano (en adelante NCL), un cine del que es más común resaltar su dimensión política y dejar en un segundo plano su valor como un proyecto de modernidad artística que renovó la lengua del cine al mismo tiempo que expandía los modos de producción y circulación de las películas. En su libro *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica* (2013), el crítico peruano Isaac León Frías señala precisamente esa doble instancia, no siempre reconocida.

Hasta hace poco tiempo, quizá el necesario para hacerle sitio a una generación más joven con otras formas de producción y nuevos circuitos de legitimación, era *vox populi* considerar que el NCL, o al menos una buena parte de él, se había envejecido o encorvado bajo el peso aplastante de las demandas ideológicas. En un artículo de la revista *Arcadia* sobre Carlos Álvarez, uno de los cineastas más comprometidos con las luchas por un nuevo cine —no solo colombiano sino regional—, su autor, Christopher Tibble, recoge algunas valoraciones sobre el director.¹ De mi testimonio se cita: «Hoy, el cine de Álvarez ha dejado de ser referencia para las nuevas generaciones de cineastas colombianos y latinoamericanos, debido en gran medida a su invisibilidad material y a lo coyuntural de sus temas». En el mismo artículo, la productora Diana Bustamante afirmó: «No se agotó el tópico [de lo político y la

1 Christopher Tibble, «Carlos Álvarez: El cine como arma contra el sistema».



Fotograma de **Tempestad** (Tatiana Huezo, 2016)

denuncia], sino una forma de contar». Ambos testimonios, entre otros, muestran la relación problemática de las nuevas generaciones con la herencia del NCL.

Poner en el centro de la programación inaugural al cine latinoamericano y recuperar algunos títulos fundamentales de las décadas de 1960 y 1970 fue también un gesto político. Significó dirigir la mirada a la tradición, no para homenajearla o monumentalizarla como algo exánime, sino para rodearla desde la inquietud, para hacerle preguntas. A través de títulos como **Revolución** (1964) y **Ukamau** (1966) de Jorge Sanjinés; **La hora de los hornos** (1968) de Fernando Solanás y Octavio Getino; **La batalla de Chile** (1975-1979) de Patricio Guzmán; **Chircales** (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, y **Oiga, vea** (1971) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, los espectadores revisitamos documentales canónicos del NCL, o que se han ido ganando, con el tiempo, un lugar central. También tuvimos la oportunidad de cotejar cómo se integraba a ese corpus primario un cortometraje documental muy poco visto, pero de la misma época: **Buscando tréboles** (1979) de Víctor Gaviria, y en general poder observar las películas colombianas de esos años en un marco de comprensión ampliado; quizá en la mirada lírica, detallista y nada monumental del director antioqueño sobre el universo casi fantasmal de una escuela para niños ciegos en Medellín, ya algo nuevo en el *sensorium* del documental latinoamericano se estaba revelando; poco a poco empezaban a salir a la superficie los continentes sumergidos de lo familiar y lo privado, que habían

sido sacrificados del documental latinoamericano de la primera fase del NCL. El tratamiento íntimo de temas de largo alcance social como las relaciones de clase o la memoria obstinada de las dictaduras va a decantarse, después, en obras fundadoras de un nuevo cine documental latinoamericano como **Los rubios** (2003) de Albertina Carri y **Santiago** (2007) de João Moreira Salles.

¿Cómo dialogan con esas herencias documentales mucho más recientes como **Tempestad** (2016) de Tatiana Huezo, **Noche herida** (2016) de Nicolás Rincón Gille, **Doble yo** (2018) de Felipe Rugeles, o **Pirotecnia** (2019) de Federico Atehortúa? El testimonio, la voz en *off* o el material de archivo,

24



Fotograma de **Santiago** (João Moreira Salles, 2007)

en estos trabajos, tienen un uso desplazado de la convención de sobriedad que atenazó históricamente al documental. Si en la tradición documental latinoamericana tales recursos llegaron a ser usados como pruebas para afirmar una cierta verdad social, en estos nuevos documentales su estatus tambalea o se complejiza. En **Tempestad**, por ejemplo, la voz en *off* ya no es el vehículo de un narrador omnisciente que explica el sentido del mundo, pero tampoco da prueba de un testimonio o una experiencia individualizada. En la disociación entre voz y cuerpo, y en la multiplicación de los cuerpos sobre los que recaen las dos voces narradoras y protagonistas, estamos ante

Las afinidades electivas: un estudio de caso

Un caso ejemplar de cómo se da la transmisión y circulan las influencias entre directores se pudo ver con la presencia durante el ciclo inaugural de Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva, y de una selección de sus respectivas obras. En uno de los documentales de Agüero exhibidos en la temporada inaugural, **Cien niños esperando el tren** (1988), Agüero registra el taller de cine para niños impartido por una de sus profesoras en la escuela de cine: Alicia Vega. La transmisión de conocimiento está en el centro de este documental. Vega les desvela a los niños los



Fotograma de **Pirotecnia** (Federico Atehortúa, 2019)

una reaparición inesperada, casi siniestra (pues los testimonios son sobre la terrible violencia mexicana contemporánea), de ese sujeto colectivo que tanto obsesionó al NCL y al que se vio como el motor de la Historia, o el eje de su transformación. La transparencia del testimonio es cuestionada en **Noche herida** a través de una pequeña disputa por el *qué* y el *cómo* contar el «tiempo pasado» que tienen Blanca, la madre coraje protagonista de este documental, y su pequeño nieto. Tanto en **Doble yo** como en **Pirotecnia** el archivo se examina y se retuerce: es este el que se investiga, lo que provee material para hacerse preguntas y no para entregar respuestas.

secretos del cine apelando al juego y la imaginación. En el espacio mágico instaurado por este taller, los niños son soberanos. Retan así la precariedad económica del mundo del que provienen (la mayoría de los participantes del taller nunca han ido a ver una película); este documental, en apariencia sencillo, fue filmado en plena dictadura de Pinochet e indica espacios posibles de libertad que ningún autoritarismo logra controlar del todo. El cine de Agüero, desde esas primeras películas, se va a posicionar como una permanente instigación a la desobediencia, una vocación que hasta los mismos títulos de sus películas delatan, y de forma particular **Como me da la gana** (1985, con segunda parte en 2016).

En la conversación que sostuvieron durante el ciclo, Agüero y Torres Leiva rememorarón la forma en que se encontraron y reconocieron entre ellos, y cómo surgió una afinidad que al ver las películas de ambos no resulta tan obvia, y que ha propiciado la colaboración mutua en filmes como **Verano** (2011) y **El viento sabe que vuelvo a casa** (2016), en los cuales Agüero aparece delante de la cámara, y Torres Leiva dirige. Resulta una elección mutua extraña, pues a veces las películas de Torres Leiva son graves y melancólicas, lo que casi nunca se puede decir de las de Agüero. Son los misterios de la atracción y la elección. El cine de Torres Leiva se mira en el espejo del de Agüero, así sea para reconocerse distinto. Los une, eso sí, una misma determinación por hacer películas aunque las condiciones nunca sean ideales. Un cine hecho con pocos medios siempre será más libre formal y temáticamente. Ese es el principal —aunque no el único— entronque de Agüero y de Torres Leiva con el legado del NCL: la invitación a controlar los modos de producción para controlar también el cómo y el qué decir.

Agüero volvió a contar, en el diálogo con Torres Leiva, la experiencia que lo convenció de dedicarse al cine. En una pequeña autobiografía incluida en el libro *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* (2015), de las profesoras Valeria de los Ríos y Catalina Donoso, el cineasta recuerda el día que vio, con 17 años, **Memorias del subdesarrollo** (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), cuya copia restaurada también hizo parte del ciclo inaugural:

Fue con **Memorias del subdesarrollo** que tuve por primera vez la experiencia de ver que las películas las hacía alguien y que ese alguien la pensaba mientras la hacía, como quien cocina construyendo una totalidad de a pedazos. Y que podían envolver completamente mis percepciones e inteligencia y dejarme re-viendo y pensándola por varios días. Me fascinó ver en **Memorias** que una película podía ser una exploración del mundo propio por medio de juegos.²

Agüero cuenta cómo sintió que en **Memorias del subdesarrollo** «había ahí una inteligencia organizadora, la de Gutiérrez Alea, que al mismo tiempo aclaraba y confundía, como si todo el tiempo estuviera tirando los naipes». Considerado comúnmente como un cine de la transparencia que demanda el compromiso ideológico, ver el NCL también como un cine de la complejidad implica ya una lectura no normativa de su legado.

2 Valeria de los Ríos y Catalina Donoso, *El documental como la lectura de un espacio*, 17.



Fotograma de **Memorias del Subdesarrollo** (Tomás Gutiérrez Alea, 1968)

Los serios juegos de los niños grandes

En la crónica «El lenguaje de la piscina», que Víctor Gaviria escribió en la misma época en que rodó **Buscando tréboles**, el poeta y director reconoce su asombro ante el lenguaje que escuchaba entre el grupo de niños ciegos que filmó con su cámara. En la breve crónica, Gaviria describe los diálogos balbuceantes que escuchaba entre los niños ciegos de la escuela. Sobre la hora semanal en que podían ir a bañarse a una piscina, escribe: «Se gritan una frase enigmática que tal vez revela la vida de los dormitorios, la vida de los buenos y los malos olores que dividen su territorio apasionado». Dos de esos niños, dice Gaviria, van hacia la piscina conversando acaloradamente como si discutieran. «Pero no discuten», aclara. En realidad juegan «un juego loco, que al fin ambos equitativamente realizan».³

Juego y humor son palabras que poco se asocian al NCL. Y no obstante una tradición de antisoledad, quizá periférica dentro del movimiento, pero no por eso menos vivificante, se fue haciendo patente en algunas películas de la década de 1970 programadas en la temporada inaugural. Se trató por lo general de cortometrajes y de cine realizado en provincia o con una mirada provinciana, en el sentido de traviesa y oblicua, ajena al centro y su presunción. Es contra el cine oficial que se hizo **Oiga, vea**. Ese cine oficial es aludido en el corto de Ospina y

3 Víctor Gaviria, «El lenguaje de la piscina», 30.

Mayolo en referencia directa a la película encargada por los propios Juegos Panamericanos de Cali en 1971 al cineasta Diego León Giraldo. Mientras el equipo de esa película oficial tuvo acceso a los escenarios deportivos y a los recursos para convertirse en cine respetable, **Oiga, vea** filmó la otra orilla: a los marginados que no podían entrar a los estadios; pero como anticipando ya la denuncia frontal que será **Agarrando pueblo** (1977), Ospina y Mayolo no tienen una mirada miserabilista sobre los sujetos sociales desposeídos. A estos les queda la ironía y el escepticismo. Por una especie de venganza poética, la película de los Panamericanos que ha sobrevivido y se ha vuelto canónica (y de algún modo oficial) es **Oiga, vea**. Entre tanto, la posición de Diego León Giraldo en el cine colombiano ha sido insuficientemente reconocida, a pesar de que uno de sus documentales, **Camilo Torres Restrepo** (1966), fue de los primeros trabajos colombianos en integrarse al corpus del NCL, y de que se han hecho publicaciones sobre su obra como *Diego León Giraldo. El cine como testimonio* (1991), de la Universidad Central.

La explicación de esta atención deficiente a la obra de Giraldo, y a la de otros directores colombianos que fueron sus contemporáneos, es el acceso y, por lo tanto, el archivo: la invisibilidad material de la que hablo en el texto sobre Carlos Álvarez publicado por

la revista Arcadia. Y en el mismo sentido, el lugar predominante que ocupa el Grupo de Cali dentro del canon del cine colombiano se debe en parte al cuidado con el que Luis Ospina preservó y compartió su archivo. Una de las líneas de sentido de la programación inaugural de la Cinemateca fue la invitación a abrir el archivo, no solo por la existencia de una franja llamada *Restaurados*, sino por la exhibición de copias nuevas —y bellamente restauradas— de muchas de las películas que he mencionado acá, desde **Memorias del subdesarrollo** hasta **La hora de los hornos**, pasando por **Buscando tréboles**. «Algunos creímos que este cine había envejecido. Pero era mentira. Solo se habían desgastado sus copias. La restauración no nos devolvió una reliquia del pasado sino una magnífica —y absolutamente moderna— obra del presente, llena de furia política e inventiva formal», escribí en Facebook, a propósito de una función de la película de Getino y Solanas en la que, para mayor ventura, dos señores mayores —de esos que fueron célebres como uno de los públicos habituales de la vieja Cinemateca— la iban comentando a voz en cuello. Cada consigna revolucionaria la suscribían como propia, cada argumento contra el neocolonialismo y el abuso imperial, por viejo u obvio que luciera, les parecía digno de aprobación. Gracias a esa desobediencia de los dos señores, se nos confirmó que la película de Getino y Solanas reclamaba ese espectador participativo y



Fotograma de **Lluvia colombiana** (Lisandro Duque, 1977). Archivo Cinemateca de Bogotá



Fotograma de **La flor** (Mariano Llinás, 2018)

beligerante, que fue hecha para el debate inmediato, y que las lógicas y prácticas neocoloniales no han cambiado mucho desde los años sesenta hasta hoy.

Fue justo con una copia restaurada de un cortometraje de la década de 1970, **Carrera Séptima, arteria de una nación** (1975) de Diego León Giraldo, y con el acompañamiento musical de la Orquesta Filarmónica Juvenil de Cámara de Bogotá, que se inauguró la nueva Cinemateca. Tanto como **Rapsodia en Bogotá** (1963), de José María Arzuaga, de una década antes, el corto de Giraldo muestra cómo se transformó la tradición de las sinfonías de ciudad que fueron casi un género cinematográfico desde los años veinte. Si bien estas sinfonías empezaron como una celebración de la modernidad, tanto de las ciudades como del cine, terminaron sirviendo como dispositivos para dar a ver las fisuras de ese entusiasmo, lo que era residual y resistente al proyecto desarrollista. Ver este trabajo olvidado del cine colombiano de esa década, al lado de otros cortometrajes de los mismos años como **Hoy no frío, mañana sí** (1980), **Lluvia colombiana** (1977) y **Favor correrse atrás** (1974), todos de Lisandro Duque y proyectados en la franja *Restaurados*,

fue una ocasión para hacerse preguntas sobre el relato dominante acerca del cine colombiano de esos años, absorbido por una categoría que fue muy oportuna para airear la discusión dentro del propio campo cinematográfico, pero que también ha llegado a obnubilar impidiendo ver otras complejidades y matices. Me refiero a la pornomiseria, instalada en el imaginario del cine colombiano, y latinoamericano, desde el estreno de **Agarrando pueblo** en 1977. Los cortos de Giraldo, Duque y Gaviria descentran la atención sobre el Grupo de Cali y son evidencia de que el humor, la antioleminidad y lo lúdico no fueron exclusivos de Ospina y sus muchachos, sino todo un flujo subterráneo que convivió con las estéticas miserabilistas o el cine comercial y engolado de la época; estas proyecciones conllevaron en sí mismas un llamado a espectadores nuevos y desprejuiciados, que vean sin anteojeras y con generosidad. Solo con esa actitud se pueden propiciar otras «escrituras críticas del audiovisual», para usar las palabras que guiaron la edición especial de la Cátedra Cinemateca en esta misma temporada inaugural.

Uno de los invitados a la Cátedra, el crítico argentino Roger Koza, con su carácter expansivo y amable, lo dijo en alguno de los eventos en los que participó: «Esta nueva Cinemateca va a cambiar el curso del cine colombiano». Lo mismo aseveró el también argentino Mariano Llinás, director de la monumental **La Flor** (2018), una maravillosa experiencia de catorce horas exhibida durante el ciclo y que generó una suerte de restauración del mito de la caverna en pleno siglo XXI. Cuando pienso en el sentido y el desafío de ese «cambiar de curso», no se me ocurre nada mejor que lo provoque que un vuelco en la interpretación del pasado. Para cambiar lo que vendrá hay que modificar el relato de lo que ya pasó. No es poca cosa empezar por ampliar el canon, admitir otras voces e interponer nuevos nombres

Lo imprevisible y lo desobediente

Una palabra recorrió algunas discusiones de la temporada inaugural: la desobediencia como modo de actuar. Roger Koza orientó en esa dirección su charla magistral dentro de la Cátedra Cinemateca, y también la conversación posterior que sostuvo con Mariano Llinás. Si Latinoamérica es un continente periférico y excéntrico, esa condición es también la que nos abre el camino a experiencias que vayan más allá de la imitación o la victimización. En su conferencia, Koza resaltó la figura de un crítico cubano, Gilberto Pérez, y lo puso como ejemplo de una escritura desobediente, imposible de encontrar en la crítica europea, asediada por una tradición que prescribe y reglamenta con ahínco.

29



Fotograma de **Chocó** (Johnny Hendrix Hinestroza, 2012)

En el gran legado ensayístico latinoamericano, y en la fecunda producción de manifiestos artísticos, tanto del cine como de otras artes, siempre se encuentra esa invocación a ser desde aquí, a aceptar nuestra posición con alegría desmitificadora, trastocando los insultos que nos humillan en fuerza creadora e invocando las potencias del antropófago, del monstruo, del hambriento. «**La Flor** produce ficción de un modo insensato e imprevisible», le dijo Llinás a Roger Koza. Entra a saco en distintos géneros no para imitarlos con reverencia, sino para desestabilizarlos. En el descomunal proyecto narrativo de Llinás hay un descreimiento de esa geoestética o reparto de lo sensible en que el Norte produce el pensamiento y las categorías para entender el mundo, y el Sur solo sentimientos y corporalidades. La desobediencia de Llinás, tanto como la de Raúl Ruiz unos años antes, consistió en disolver esa falsa disyunción entre sentimiento y razón. En el segundo episodio de la primera parte de **La Flor**, como en **La telenovela errante** (2017) de Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, el melodrama es una fuerza viva, democrática y transformadora. Una suerte de nuevo republicanismo, el nuestro, donde lo socialmente humillado es vindicado y puesto en el centro.

En **La ciénaga** (2001) de Lucrecia Martel, **La vendedora de rosas** (1998) de Víctor Gaviria, **Dólares de arena** (2014) de Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, **El abrazo de la serpiente** (2015) de Ciro Guerra, **Chocó** (2012) de Johnny Hendrix Hinestroza, **La casa lobo** (2018) de Cristóbal León y Joaquín Cociña, **La teta asustada** (2009) de Claudia Llosa, **Temblores** (2019) de Jayro Bustamante o **Las niñas bien** (2018) de Alejandra Márquez Abella están expuestas las diferencias de clase y distintas formas del miedo y la tensión social. Esta legión de «los olvidados» que aparece en las películas tiene, sin



Fotograma de **La teta asustada** (Claudia Llosa, 2009)

embargo, densidad cultural e imaginación ética y política. También tiene dientes para morder y una lengua para nombrar el mundo. En este nuevo cine sobrevive, transformado, el impulso político del viejo NCL.

Ver esas continuidades y rupturas, hacerlas conscientes, encontrarse con muchos de quienes las han protagonizado es, plenamente, un acontecimiento, un quiebre en la comprensión de nosotros mismos que, en efecto, puede cambiar el curso del porvenir. Como espectador no puedo sino agradecer a la Cinemateca por esta curaduría desobediente que, como todo buen ejercicio curatorial, permite ver lo ya conocido en nuevas líneas de sentido, con la convicción de que las obras artísticas dialogan entre ellas, con el espectador y con el mundo. ☺

Referencias

Badiou, Alain. *Teoría del sujeto*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso. *El documental como la lectura de un espacio*. Santiago: Cuarto Propio, 2015.

Gaviria, Víctor. «El lenguaje de la piscina». En *El campo al fin de cuentas no es tan verde*. Medellín: 1983, smd.

León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima, 2013.

Montaña, Antonio, Camilo Calderón, Diego León Giraldo y Samuel Soler. *Diego León Giraldo: El cine como testimonio*. Bogotá: Editorial Universidad Central, 1991.

Tibble, Christopher. «El cine como arma contra el sistema». En revista *Arcadia*, no. 153 (junio-julio, 2018): 38-40.

Filmografía

Agüero, Ignacio. **Cien niños esperando un tren**. Chile, 1988, 56 min.

_____. **Como me da la gana I**. Chile, 1985, 30 min.

_____. **Como me da la gana II**. Chile, 2016, 86 min.

Arzuaga, José María. **Rapsodia en Bogotá**. Colombia, 1963, 23 min.

Atehortúa, Federico. **Pirotecnia**. Colombia, 2019, 83 min.

Bustamante, Jayro. **Temblores**. Guatemala, 2019, 107 min.

Carri, Albertina. **Los rubios**. Argentina, 2003, 89 min.

Cárdenas, Israel y Laura Amelia Guzmán. **Dólares de arena**. República Dominicana, 2014, 84 min.

Duque, Lisandro. **Hoy no frío, mañana sí**. Colombia, 1980, 10 min.

_____. **Lluvia colombiana**. Colombia, 1977, 12 min.

_____. **Favor correrse atrás**. Colombia, 1974, 10 min.

Gaviria, Víctor. **Buscando tréboles**. Colombia, 1979, 8 min.

_____. **La vendedora de rosas**. Colombia, 1998, 115 min.

Guerra, Ciro. **El abrazo de la serpiente**. Colombia, 2015, 125 min.

Gutiérrez Alea, Tomás. **Memorias del subdesarrollo**. Cuba, 1968, 97 min.

Guzmán, Patricio. **La batalla de Chile I «La insurrección de la burguesía»**. Chile, Francia, Cuba, Venezuela, 1975, 100 min.

_____. **La batalla de Chile II «El golpe de Estado»**. Chile, Francia, Cuba, Venezuela, 1977, 90 min.

_____. **La batalla de Chile III «El poder popular»**. Chile, Francia, Cuba, Venezuela, 1979, 82 min.

Hinestroza, Johnny Hendrix. **Chocó**. Colombia, 2012, 80 min.

Huezo, Tatiana. **Tempestad**. México, 2016, 105 min.

León, Cristóbal y Joaquín Cociña. **La casa lobo**. Chile, 2018, 73 min.

León Giraldo, Diego. **Camilo Torres Restrepo**. Colombia, 1966.



Fotograma de **Cien niños esperando un tren** (Ignacio Agüero, 1988)

_____. **Carrera Séptima, arteria de una nación.** Colombia, 1975, 12 min.

Llinás, Mariano. **La Flor.** Argentina, 2018, 814 min.

Llosa, Claudia. **La teta asustada.** Perú, 2009, 103 min.

Márquez Abella, Alejandra. **Las niñas bien.** México, 2018, 93 min.

Martel, Lucrecia. **La ciénaga.** Argentina, 2001, 103 min.

Moreira Salles, João. **Santiago.** Brasil, 2007, 80 min.

Ospina, Luis y Carlos Mayolo. **Agarrando pueblo.** Colombia, 1977, 28 min.

_____. **Oiga, vea.** Colombia, 1971, 26 min.

Rincón Gille, Nicolás. **Noche herida.** Colombia, 2016, 86 min.

Rodríguez, Marta y Jorge Silva. **Chircales.** Colombia, 1972, 42 min.

Rugeles, Felipe. **Doble yo.** Colombia, 2018, 80 min.

Ruiz, Raúl y Valeria Sarmiento. **La telenovela errante.** Chile, 2017, 80 min.

Sanjinés, Jorge. **Revolución.** Bolivia, 1964, 9 min.

_____. **Ukamau.** Bolivia, 1966, 75 min.

Solanás, Fernando y Octavio Getino. **La hora de los hornos.** Argentina, 1968, 264 min.

Torres Leiva, José Luis. **El viento sabe que vuelvo a casa.** Chile, 2016, 104 min.

_____. **Verano.** Chile, 2011, 95 min.

Érase una vez... en Caliwood

Katia González Martínez

Resumen

La reseña expone las principales cuestiones tratadas en el conversatorio «Secuencia crítica del cine colombiano»: un documento para la historia en el que participan Ramiro Arbeláez, Katia González Martínez y Luis Ospina, con la moderación de Yamid Galindo. Aspectos de la historia del Cine Club de Cali, el surgimiento de los cineclubes, ciertos hitos en la programación cinematográfica del Festival de Arte de Cali y el Festival de Arte de Vanguardia, el papel de las publicaciones y la cinefilia de la generación de jóvenes que confluyen en el cineclub son hechos relevantes que los invitados plantean para comprender el proceso de modernización cultural de Cali.

Palabras clave

Cali, cine colombiano, Cine Club de Cali, revista *Ojo al cine*, cineclubismo, crítica de cine, década del sesenta, década del setenta.

Abstract

This review outlines the main points that were raised during the discussion «Secuencia crítica del cine colombiano» on Colombian cinema history, moderated by Yamid Galindo, in conversation with Ramiro Arbeláez, Katia González Martínez and Luis Ospina. The dialogue articulates relevant issues to understand the process of cultural modernisation of Cali: aspects of the history of Cine Club de Cali, milestones of Festival de Arte de Cali and Festival de Arte de Vanguardia film programmes, the role of publications and the cinephilia of the youth who came together at the film club.

Keywords

Cali, Colombian Cinema, Cine Club de Cali (Cali film club), *Ojo al cine* journal, cineclubism, Film criticism, The sixties, The seventies.

Entre agosto y septiembre de 1973, la antigua Cinemateca Distrital, bajo la dirección de Isadora de Norden, exhibió la muestra *Cine colombiano 1950-1973* con ochenta y una películas según el listado de programación. Al mes siguiente, el Cine Club de Cali, entonces dirigido por Andrés Caicedo, Luis Ospina y Ramiro Arbeláez, proyectó lo más representativo de ese conjunto y supuso un salto en su labor cineclubista: los motivó a incursionar en lo editorial con la publicación de la revista *Ojo al cine* (1974-1976). En su primer número, el cineasta Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, estudiante de Historia, trabajaron al alimón para escribir «Secuencia crítica del cine colombiano» nutriéndolo de las películas proyectadas en la Cinemateca. Esta cadena de circunstancias motivó que los organizadores del Encuentro Cátedra Cinemateca invitaran al cineasta Luis Ospina, al historiador de cine Ramiro Arbeláez, a la investigadora de arte colombiano Katia González Martínez y al historiador Yamid Galindo, en la moderación, a conversar sobre cinefilia y cineclubismo en Cali y la crítica de cine como documento de la historia.

La conversación inició recordando el Cine Club de Cali (1971-1979)¹ por parte de Luis Ospina. Nació por iniciativa del escritor Andrés Caicedo con el apoyo, hasta 1973, del espacio cultural Ciudad Solar,² en particular del fotógrafo Hernando Guerrero, uno de sus fundadores. Cuando Caicedo viajó a Estados Unidos en ese año, encargó la dirección a sus amigos Ramiro Arbeláez y Luis Ospina y el centro de operaciones cineclubista cambiaría de Ciudad Solar a la casa del último. Por una carta de Caicedo, se sabe del impacto que le produjo conocerlo siendo aún estudiante de cine de la Universidad de California (UCLA, por sus siglas en inglés): «Nada más comenzando porque es la única persona que conozco que ha visto más cine del

1 Tras la muerte de Andrés Caicedo en 1977, el Teatro San Fernando entró en remodelación y el Cine Club de Cali pasó a la Cinemateca del Museo de Arte Moderno La Tertulia donde fue perdiendo parte de su público habitual.

2 Ciudad Solar se conformó a partir de la confluencia de intereses que un grupo de jóvenes caleños (entre los 20 y 26 años) tenían por el arte, la cultura, la ciudad; a algunos los unía su afinidad con la izquierda política, y varios de ellos desistieron de la academia como opción de formación y apostaron por una forma autodidacta de hacer cine, fotografía, serigrafía, crítica y curaduría. Vista en retrospectiva, Ciudad Solar fue una experiencia alternativa en el circuito institucional del arte y la cultura sin precedentes en Colombia (Katia González Martínez, «Ciudad Solar: la ciudad de “unos pocos buenos amigos”», 157).



Catálogo de la Muestra de Cine Colombiano 1950-1973 (Cinemateca Distrital, agosto-septiembre de 1973)

que yo he visto».³ Arbeláez, en cambio, conoció a Caicedo incursionando en el teatro estudiantil a finales de los sesenta, sería actor de sus montajes y con él transitaría del teatro al cine. Ospina y Arbeláez formarían un buen tándem porque, respectivamente, uno conocía los títulos originales de las películas y el otro, el asignado en castellano. Los ciclos del Cine Club de Cali se organizaban a partir de las películas que se conseguían en distribuidoras locales, las embajadas y consulados en Colombia, la Alianza Francesa, las hermanas paulinas que distribuían cine en 16 mm, o las películas en poder del crítico de cine Hernando Salcedo Silva. La intención era proyectar antes de que las destruyeran por el vencimiento de los derechos de exhibición. La vida del Cine Club de Cali pronto contagiaría a otros, motivo suficiente para que sus integrantes pensarán en volverse una suerte de cadena de producción cinematográfica como se lo cuenta Caicedo al crítico peruano Isaac León Frías:

Es que el que nosotros no podamos hacer foros nos ha traído una serie de problemas, y ha hecho que gente con perspicacia de negociante monte su propio cineclub. Ya hay cuatro en la ciudad, todos funcionando cada sábado: el Nueva Generación, el Cine Club Rock, el Cine Club Estudiantil, el Cine

3 Andrés Caicedo, «Carta a Luis Ospina. Cali, 5 de noviembre de 1971», 6.

Club Los Comunes. Para obviar más la diferencia entre nosotros y ellos, estamos tratando de convertirnos en una red de exhibición y distribución de 16 mm, exhibiendo semanalmente en universidades y sindicatos, ya, claro está, con la facilidad del foro.⁴

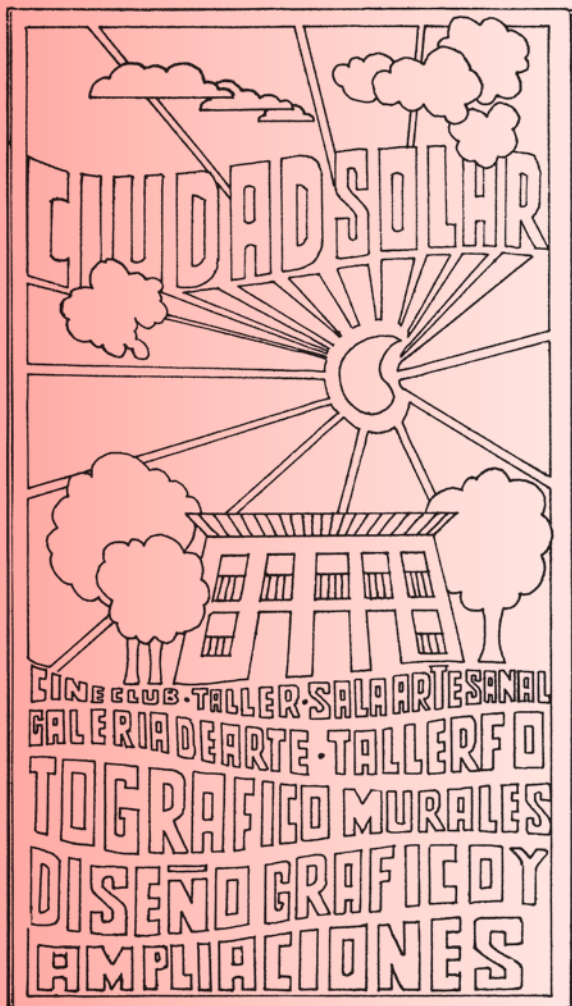
Esa labor de gestión convirtió el cineclub en epicentro de una generación de jóvenes cuyo denominador común era el cine. Los unía ver cine, el cineclub, la revista *Ojo al cine*, leer y escribir sobre cine y hacer cine. Su papel en la modernización cultural es indiscutible si se tiene en cuenta que, desde la década del sesenta, el joven era un sujeto social de cambio con una cada vez mayor presencia en la educación universitaria y en la vida cultural con su actitud inconformista e irreverente. Era una época en la que los estudiantes de colegios y universidades ganaban un lugar político de protesta en la ciudad de Cali.

El cineclub implicó un proceso de formación para quienes asistían cada semana al teatro San Fernando y las proyecciones en 16 mm de la franja denominada *Cine Subterráneo* en la sede de Ciudad Solar. En la puerta del teatro se repartía gratuitamente unas hojas volantes y boletines sobre los ciclos o películas escritas por Caicedo con información que pretendía orientar al espectador hacia el análisis cinematográfico, incluso tomar conciencia de lo que implicaba ver una película en silencio para no agredir la libertad de su vecino de silla. En 1972, se conformó un grupo de estudio que editó cuatro números del boletín *Ojo al cine*,⁵ un documento excepcional para un cinéfilo en ciernes. En sus páginas interiores se podía leer un análisis crítico del film de su predilección y un ejercicio de valoración numérica de las películas programadas en las salas de exhibición de la ciudad y en el Cine Club de Cali, según la opinión de los integrantes del grupo. Los impresos cumplían una labor fundamental al considerar los elementos de la forma fílmica, dar información de contexto y descubrir la artísticidad del cine.

Entre los amigos que convergieron en el Cine Club de Cali y Ciudad Solar, que conformarían el llamado Grupo de Cali, el cine se convirtió en la vida misma. Se aprendía en la marcha transitando entre ser

4 Andrés Caicedo, «Querido Isaac. Cali, noviembre 26, 1973».

5 Se publicaron cinco números del boletín *Ojo al cine* (1971-1972). Andrés Caicedo se encargó del primero (mayo de 1971) y al año siguiente, para los cuatro posteriores, participó un equipo de redacción conformado por Jaime Acosta, Ramiro Arbeláez, Andrés Caicedo, Arturo de la Pava, Hernando Guerrero, Carlos Marín y María Vásquez (Yamid Galindo, «Cine Club de Cali, 1971-1979»).



Aviso de Ciudad Solar en la revista *Aquelarre*, no. 1, Cali, 1971. Archivo de Ramiro Arbeláez.

espectadores, lectores de revistas especializadas, editores, críticos de cine a integrar el equipo de producción de cortometrajes o la película inconclusa **Angelita y Miguel Ángel** (1971) dirigida por Andrés Caicedo y Carlos Mayolo. La relevancia del cineclubismo en la formación de creadores no se ponía en duda. Era la escuela de cine que el director Carlos Álvarez refiere cuando incitó, en 1968, a que se formara una generación de cineastas en Colombia cuyos lenguajes de vanguardia debían emerger de los cineclubes.⁶ El equipo editorial de la revista *Ojo al cine* reunió el oficio de la crítica que Caicedo había desarrollado en la prensa caleña y en los

6 Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo, «Secuencia crítica del cine colombiano», 23.

impresos del Cine Club; la formación en cine de Luis Ospina y la gran información que dominaba por su cinefilia cultivada en Estados Unidos; la dedicación de Mayolo y Arbeláez a la crítica y la historia como lo refleja «Secuencia crítica del cine colombiano»; y la participación de Patricia Restrepo, quien desde el tercer número incursionó en el comité de redacción.

No se puede soslayar que el primer día del Encuentro Cátedra Cinemateca haya abierto este espacio para rememorar la recepción que tuvo el ciclo *Cine colombiano 1950-1973* entre los directores del Cine Club de Cali. En particular porque la recién inaugurada Cinemateca de Bogotá, el nuevo centro cultural de las artes audiovisuales, supone el reto de convertirse en epicentro local y nacional de la preservación, exhibición, reflexión y difusión de la creación audiovisual. Es decir, esos puentes que otrora iban creando redes informales de colaboración entre ciudades, hoy, desde la nueva Cinemateca, concretan la posibilidad de ver un país descentrado en sus relaciones regionales.

Cuando se inauguró dicho ciclo, los diarios capitalinos lo destacaron porque daba a conocer directores y productores, y películas que habían sido objeto de censura como las de Carlos Álvarez. En suma, referían que la muestra evidenciaba una cinematografía de «esfuerzos». Se comprobaban ciertos logros a pesar de los escasos recursos y deficiente apoyo gubernamental.⁷ El artículo «Secuencia crítica del cine colombiano» surgió del entusiasmo de efectuar un balance del llamado cine colombiano y situar una generación conocedora de su reciente historia capaz de responder a las exigencias de producción del presente, además de proponer mecanismos de distribución alternativos que beneficiaran la circulación de sus películas y la formación de un público crítico.

Ramiro Arbeláez rememoró, cuarenta y cinco años después de su publicación, este ejercicio de coautoría. Era la unión de la experiencia de Mayolo en la producción cinematográfica y su conocimiento sobre cine colombiano por su estancia en Bogotá, y cierta audacia para interpretar, calificar y proponer una lectura del pasado reciente en el cual es juez y parte; y el método de Arbeláez para estructurar un relato histórico —como lo señaló en el Encuentro—, discutir las ideas y, al final, redactar el artículo para la revista. Es un recuento que trata de construir una historia urgente del cine colombiano.

7 Cinemateca Distrital, *Cinemateca Distrital 1971-1976*.



	A. Calcedo	J. Acosta	H.M. Vargas	C. María	H. Guerrero	A. de la Pava	R. Arbeláez
C- VERGÜENZA (Ingmar Bergman)	5	5	4	5	5	5	5
C- EL RITO (Ingmar Bergman)	5	5	4	5	4	4	4
C- LA HORA DEL LOBO (Ingmar Bergman)	5	4	5	5	4	4	4
C- LA FANTASMA DEL SEÑOR PASOLINI	2	3	4	4	4	4	4
DISCAMERON (Pier Paolo Pasolini)	5	4	4	4	4	4	4
LA FAMILIA ORESKON (Robert Aldrich)	5	4	4	4	4	4	4
R- EL CIRCO (Charles Chaplin)	4	4	4	4	4	4	4
HARRY EL SUICIDA (Donald Siegel)	3	3	3	3	3	3	3
R- HARRY (Howard Hawks)	2	3	3	3	3	3	3
MANHATTAN (Peter Buffel)	2	3	3	3	3	3	3
ENCUENTRO DE DOS MUNDO (Nicholas Roeg)	2	3	3	3	3	3	3
R- LA FAVORITA CASA DE USHER (Roger Corman)	4	4	4	4	4	4	4
LOS VAGABUNDOS (Blake Edwards)	2	2	2	2	2	2	2
R- LAS PRESAS DE LA AMAROURA (Stuart Hagman)	1	1	1	1	1	1	1
R- LOS CARBONES DE SAN SEBASTIAN (Henri Verneuil)	1	1	1	1	1	1	1
R- A PLENO SOL (René Clément)	1	1	1	1	1	1	1
BILLY JACK (T.C. Frank)	0	0	0	0	0	0	0
ANTOES (Lewis Gilbert)	0	0	0	0	0	0	0
R- OBSESION MORAL (Clint Eastwood)	1	1	1	1	1	1	1
R- 7 HOMBRAS Y UN DESTINO (John Sturges)	1	1	1	1	1	1	1
R- ENTIERRO REMANADO (Roger Corman)	1	1	1	1	1	1	1
R- EL PALACIO INFERNAL (Norman Jewison)	1	1	1	1	1	1	1
LA ORGANIZACION (Don Medford)	1	1	1	1	1	1	1
MARIA (Tito Davison)	0	0	0	0	0	0	0
NEGRO EN BLANCO (Tinto Bran)	0	0	0	0	0	0	0
AMERICA DESNUDA Y PERVERSA (?)	0	0	0	0	0	0	0
R- LOS NEGOCIANTES (Jack Cardiff)	0	0	0	0	0	0	0
UNA CIUDAD LLANADA BASTARDA (Robert Parrish) ..	0	0	0	0	0	0	0

1 Mediocre. 2 Regular. 3 Buena.
4 Muy Buena. 5 Excelente.
0 Mala.

OJO AL CINE —
crítica cinematográfica.
una publicación del Cine Club de Cali
aparece cada semana.

equipo de redacción: andrés calcedo,
jaime acosta, arturo de la pava, her-
nando guerrero, maria mercedes vás-
quez, carlos marín, ramiro arbeláez.

El objeto de este boletín es tener in-
formado al espectador.
Su motivo será la película de más in-
terés en la semana.
(se tienen en cuenta re-estrenos y
teatros de barrio).

El cuadro de números no se basta en
una "calificación" de los films; es un
procedimiento de referencia a la gran
cantidad de material en exhibición; es
una manera de controlarlo. Con R se
indican los re-estrenos, y con C las
exhibiciones del Cine Club de Cali.

Primera y última página del segundo número del boletín *Ojo al cine*, Cali, 1972. Cortesía de Katia González Martínez

Es una genealogía elaborada a partir del bagaje de Mayolo, los viajes a la capital para ver el ciclo de la Cinemateca y, luego, la selección del Cine Club de Cali, los artículos de revistas y los datos que encontraron en el listado cronológico de películas colombianas del director y productor Julio Roberto Peña.

En esta visión retrospectiva, Arbeláez agrega que si bien el artículo no logró dar cuenta de unas condiciones en las que surgen esas películas, rescata el propósito de llamar la atención sobre los títulos allí reseñados y, en particular, los análisis más extensos de la cinematografía reciente. Destaca en especial que hubieran mencionado dos colectivos. En el artículo manifiestan que la preocupación del grupo Crítica 33⁸ era tratar aspectos de la realidad nacional enfocándose, en el caso del cortometraje de sobrepeso **Padre, ¿dónde está Dios?** (1972), en la alienación religiosa y el negocio a expensas de la

fe. El otro es La Rosca, del Grupo de Investigación y Acción Social La Rosca, liderado por el sociólogo Orlando Fals Borda, cuyo documental **La hora del hachero** (1973) les sirvió para cuestionar la contradicción de aplicar la investigación acción-participativa sin contemplar el método de filmación. Los autores vieron que se excluía a los habitantes y trabajadores de una población al no permitirles opinar frente a la cámara, o incurrían en contradicciones en momentos donde, por ejemplo, los realizadores apelaban al texto escrito como recurso narrativo cuando en el propio documental informan el alto índice de analfabetismo existente.⁹ Desde la perspectiva de Arbeláez, un cine en Colombia debe reconocer el desigual y amplio corpus de películas que forman parte de su historia.

Pensar el lugar del cine en la ciudad de Cali a partir de la investigación *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* (2012), de mi autoría, en este

8 Conformado por Jorge Villegas, Enrique Santos Calderón, María Teresa de Santos y los grabadores Jorge Mora y Diego Arango.

9 Arbeláez y Mayolo, «Secuencia crítica del cine colombiano», 25 y 29.

orden de sucesos, implica traer a colación los orígenes del cineclubismo que en Cali se remontan a la fundación de La Tertulia (1956-1968), liderada por Maritza Uribe de Urdinola. Era una casa del barrio San Antonio donde funcionó este club cultural para llevar a cabo exposiciones, conferencias, conciertos, presentaciones de teatro y, por supuesto, tertulias. Desde el primer año, instituyeron un cineclub, con funciones en el teatro Avenida, que para el fundador Eduardo Gamba Escallón sería el primero en la historia de la ciudad.¹⁰ Por su muerte temprana en 1961, su nombre no trascendió como pionero del cineclubismo en Cali. Jaime Vásquez y Nils Bongue asumirían su continuidad convirtiéndose Vásquez en gran promotor del cine. Con la inauguración del Museo de Arte Moderno La Tertulia en 1968 bajo la dirección de Uribe, el ingeniero Ginno Faccio abanderó la iniciativa de crear una cinemateca aprovechando las obras de ampliación del museo. Entonces, contemplaron el diseño de un auditorio para diversas actividades al que le construyeron una cabina de proyección. Ese espacio se convertiría por nombre en Cinemateca La Tertulia, cuyos primeros directores —Ginno Faccio (1975-1977), Ramiro Arbeláez (1977-1986) y Luis Ospina (1986)— contribuyeron a la consolidación de un espacio independiente de exhibición para Cali, consecuencia del cineclub iniciado en 1956.

Uno de los aspectos destacables del Cine Club La Tertulia en los años cincuenta es su trabajo coordinado con otros cineclubes colombianos. En 1949, se había fundado el Cine Club de Colombia en Bogotá por el librero catalán Luis Vicens Mestre y un grupo de socios cómplices. Con escritores y artistas de la costa Caribe, que frecuentaban el bar La Cueva de Barranquilla, Vicens realizó la película **La langosta azul** (1954) y estimuló la idea de crear el Cine Club de Barranquilla que fundaría el escritor Álvaro Cepeda Samudio en 1954. En este año, el columnista Camilo Correa y Darío Valenzuela fundaron el Cine Club de Medellín que duró muy poco debido a la censura eclesial. Dos años después, un grupo de aficionados lo refundarían bajo la dirección del entonces librero y editor Alberto Aguirre. Este rápido recuento ilustra el surgimiento del cineclubismo en Colombia en la década del cincuenta, cuyo auge se ubica entre los años setenta y ochenta, y su capital propósito fue convertirse en un espacio cultural de prácticas seculares que coadyuvaban a la modernización cultural.

Esta red de cineclubes propició intercambios regionales que se concretaron con actividades de

formación que promovió La Tertulia, verbigracia, cursos y conferencias de Hernando Salcedo Silva y Alberto Aguirre de los cineclubes de Bogotá y Medellín. El Cine Club La Tertulia enfrentó los problemas de distribución de un cine que no llegaba a Colombia y de supeditarse al mal estado de las copias que previamente se estrenaban en salas. Eso les obligó a buscar alternativas en las embajadas y en dichos cineclubes creando un circuito de lo que llamaron «cine para cineclubes».¹¹ La Cinemateca Colombiana que empezó el Cine Club de Colombia fue comprando algunas películas y, desde 1957, las puso a disposición pública cobrando un alquiler barato. Eso hizo posible que, en 1959, exhibieran en Cali **El acorazado Potemkin** (1925) de Sergei Eisenstein, por ejemplo. En 1961 publicaron un listado de filmes proyectados en el Cine Club La Tertulia de los directores, entre otros, Charles Chaplin, Louis Malle, Vittorio de Sica, René Clément, Otto Preminger, John Huston, Luis García Berlanga, Roberto Rossellini, François Truffaut y Marcel Camus.

En la década del sesenta se fue ampliando la formación de una audiencia crítica en los cineclubes. A finales de este decenio, Carlos Mayolo, el cineclubista Jaime Vásquez y el director de teatro Enrique Buenaventura crearon Cine Estudio 35 para proyectar películas en 16 mm y super-8 en centros culturales y universidades. Mayolo, por su militancia política de izquierda, también promovió el cineclubismo obrero con proyecciones en la Federación de Trabajadores del Valle (Fedetav) y los sindicatos del ingenio Manuelita y Cementos del Valle. El Festival Nacional de Arte de Cali (1961-1970), organizado por la Dirección de Bellas Artes del Valle del Cauca, concibió, en 1962, el concurso Muestra de Cine Colombiano, hasta la novena edición, que impulsó la producción de cortometrajes en tres categorías: argumental, documental y diversos géneros. Luego, desde 1966, dentro de la programación del evento, Lili Urdinola Uribe creó el Festival Internacional de Cine en el teatro Calima en el cual se vio, entre otras películas, **El bello Sergio** (*Le beau Serge*, 1958) de Claude Chabrol. Su labor fue darle cabida a la nueva ola francesa, al neorrealismo italiano, hasta que, en la octava edición, lo convirtió en el Primer Festival Iberoamericano de Cine en cuyo cierre proyectaron **Pedro Páramo** (1967) de Carlos Velo. Otra memorable función sucedió en el décimo Festival de Arte de Cali, de 1970, cuando se asistía al estreno del documental **Woodstock: 3 Days of Peace, Music and Love** (1970) de Michael Wadleigh

en el teatro El Cid. Según planteó Arbeláez en la presente cátedra, esta ciudad de los festivales y de la década del setenta fue configurando una trama urbana que se recorría en su actividad cultural. Se favorecían las sociabilidades y nexos entre el teatro, la plástica, la literatura, el cine, la música y el baile que se integraban a la cotidianidad de quienes pasaron de ser espectadores a creadores. La sala de exposición o de teatro, la librería, el cineclub, el bar de la música afroantillana y la salsa crearon un ámbito cultural cosmopolita que convertía a Cali en una especie particular de *ciudad abierta*.

La segunda edición del Festival de Arte de Vanguardia (1965-1969), organizado por el grupo nadaísta de Cali —las dos primeras ediciones por Jotamario Arbeláez, Pedro Alcántara Herrán y Elmo Valencia—, es recordada, entre sus actividades, por la programación de cine. En 1966 se exhibieron los cortometrajes experimentales de Luis Ernesto Arocha **Día de la Madre** (1965), **Happy Birthday Babye Starr** (ca. 1965), **Mardi Gras** (ca. 1965) y **Rush Age** (ca. 1965), todos desaparecidos a la fecha; la documentalista Marta Rodríguez dirigió el ciclo *Cine verdad* en la galería de arte de la Librería Nacional; se estrenó en el Teatro Ferroviario la película **María** (1966) del pintor Enrique Grau, «un filme insólito», según su epíteto, basada en la novela de Jorge Isaacs, y el cortometraje político **Camilo Torres Restrepo** (1966) dirigido por Diego León Giraldo, un «cine de emergencia», según palabras de Camilo Calderón Schrader,¹² ante la noticia de la muerte y el afán de respuesta de los estudiantes para homenajear en la calle al Camilo Torres que los diarios pretendían ocultar.

El director Luis Ospina recordó en el Encuentro Cátedra Cinemateca las proyecciones programadas por el Festival en la galería de arte de la Librería Nacional de propiedad de Jesús Ordóñez. Mencionó que el día que Marta Rodríguez presentó el ciclo de películas era la primera vez que Mayolo y él identificaban la figura del documentalista en Colombia.

En horas de la mañana de ese primer día de la Cátedra, el crítico de cine argentino Roger Koza lanzó una frase en su charla magistral, espero recordarla bien, que aún resuena al terminar este artículo: «Ver cine es conjurar el aislamiento». Luego agregó: «la cinefilia es un sistema lúdico de aprehensión del mundo». Estas afirmaciones se relacionan muy bien con el comentario que el director de cine Óscar Campo le dirigió a Luis Ospina —una de las intervenciones del público—: le reconoció que siempre se

había interesado por «llevar cine a Cali», por compartir una inmensa filmografía que en los últimos años se «oficializó» con el Festival Internacional de Cine de Cali (2009) bajo su dirección. En sus palabras que rinden homenaje al cineasta más allá de su obra, se expresa el legado de Ospina: del mismo modo que convirtió a Cali en sujeto de representación de sus películas, conjuró una idea de país cerrado gracias a una obsesión que no puso límite entre la vida y el cine.

Referencias

- Arbeláez, Ramiro y Carlos Mayolo. «Secuencia crítica del cine colombiano». *Ojo al cine*, n.º 1 (1974): 23.
- Caicedo, Andrés. «Carta a Luis Ospina. Cali, 5 de noviembre de 1971». *Cuadernos de cine colombiano*, n.º 10 (2007): 6.
- _____. «Querido Isaac. Cali, noviembre 26, 1973». Manuscrito mecanografiado, archivo de Luis Ospina.
- Calderón, Camilo. «El cine como testimonio». En *Diego León Giraldo: El cine como testimonio*, editado por Camilo Calderón. Bogotá: Universidad Central y Festival de Cine de Bogotá, 1991.
- Castaño, Jesús María. «Por qué un cine club?». *La Tertulia*, n.º 2 (junio 1961): 15.
- Cinemateca Distrital. *Cinemateca Distrital 1971-1976*. Bogotá: Cinemateca Distrital, 1976.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. *Documentales colombianos en cine 1950-1992*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012.
- Galindo, Yamid. «Cine Club de Cali, 1971-1979». Tesis de grado en Historia, Universidad del Valle, 2006.
- Gamba Escallón, Eduardo. «Cine Club La Tertulia». *La Tertulia*, n.º 2 (junio 1961): 9.
- González Martínez, Katia. «Ciudad Solar: la ciudad de “unos pocos buenos amigos”». En *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes, 2015.
- Toro, Hernán. «Cine Club de Cali: 39 años de existencia (entrevista a Ramiro Arbeláez)». *Nexus Comunicación*, n.º 6 (julio-diciembre 2009). <https://doi.org/10.25100/nc.v0i6.858>

Filmografía

- Arocha, Luis Ernesto. **Día de la Madre**. Estados Unidos, 1965, 30 min.
- _____. **Happy Birthday Baby Starr**. Estados Unidos, ca. 1965, 4 min.
- _____. **Mardi Gras**. Estados Unidos, ca. 1965, 13 min.
- _____. **Rush Age**. Estados Unidos, ca. 1965, 8 min.
- Caicedo, Andrés y Carlos Mayolo. **Angelita y Miguel Ángel**. Colombia, 1971, [inacabada, existe una versión de 25 min.]
- Cepeda Samudio, Álvaro, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araújo y Luis Vicens Mestre. **La langosta azul**. Colombia, 1954, 29 min.
- Chabrol, Claude. **El bello Sergio** (*Le beau Serge*). Francia, 1958, 98 min.
- Duplat, Carlos. **La hora del hachero**. Colombia, 1973, 20 min.
- Eisentein, Sergei. **El acorazado Potemkin**. Unión Soviética, 1925, 77 min.
- Grau, Enrique. **María**. Colombia, 1966, 52 min.
- León Giraldo, Diego. **Camilo Torres Restrepo**. Colombia, 1966, 16 min.
- Velo, Carlos. **Pedro Páramo**. México, 1967, 110 min.
- Villegas, Jorge, Enrique Santos Calderón, María Teresa de Santos, Jorge Mora y Diego Arango. **Padre, ¿dónde está Dios?** Colombia, 1972, 10 min.
- Wadleigh, Michael. **Woodstock: 3 Days of Peace, Music and Love**. Estados Unidos, 1970, 184 min.

Cinematoteca
Cinemática
Cinemítica

Andrés Jurado Uribe

Resumen

Este escrito cuenta mis impresiones, visiones y previsiones sobre las fronteras propias o impropias de lo audiovisual, en el marco de la refundación de la Cinemateca de Bogotá como Centro Cultural de las Artes Audiovisuales. Asimismo, indaga sobre las relaciones de la imagen en movimiento con la imagen plástica, el arte contemporáneo, el *performance*, el cine experimental y expandido. Comprende, además, una reflexión sobre dos espacios de la Cinemateca (Galería y Sala E) y sus alcances en el campo expandido de lo tradicionalmente cinematográfico, para ampliar el espectro de consciencia sobre lo que significan las artes audiovisuales en un contexto como Bogotá.

Palabras clave

Cinemateca, cinemática, cine expandido, cine experimental, fronteras, centro cultural de artes audiovisuales.

Abstract

In consideration of the refoundation of Cinemateca de Bogotá (Bogota Film Center) as a Cultural Center for Audiovisual Arts, the text reflects my perceptions, views and pre-views on the proper (or improper) boundaries of audiovisual arts and investigates the links between motion picture, artistic image, contemporary art, performance, experimental and expanded cinema. It also includes a reflection on the scope of two of the new spaces of the Center (Galería and Sala E) in traditional cinema, as well as in expanded cinema, in order to raise awareness on the importance of audiovisual arts in contexts such as Bogota.

Keywords

Cinemateca, Cinematic, Expanded cinema, Boundaries, Cultural Center for Audiovisual Arts.

Las fronteras de lo audiovisual, quíerese o no, cada vez se hacen más difusas, contradictorias y problemáticas. La producción, edición y distribución de imágenes en movimiento y nuestra relación cotidiana con las imágenes que se distribuyen por medio de dispositivos móviles, computadoras, pantallas y cámaras de vigilancia, sumadas a las redes de telecomunicaciones, hacen más compleja la distinción entre lo audiovisual y lo cinematográfico, incluso si tenemos certeza de que somos los propietarios o no, usuarios o no, de estos dispositivos o consumidores de estos contenidos.

Cuando se creó la Cinemateca, esta operó en el Planetario Distrital desde 1971 hasta 1976, junto con el Museo de Historia Natural; fueron al menos cinco años en los que el cine compartió con la ciencia el delirio aerospacial, cósmico y evolucionista que se albergó en el edificio del Planetario que había sido inaugurado en 1969, año en que se transmitió la llegada de los norteamericanos a la Luna. Las películas de la Cinemateca se proyectaron en una sala semicircular. Casi sin pensarlo, por suerte o no, Bogotá experimentaba proyecciones no convencionales, ligadas a un acontecimiento tan asombroso y problemático como aquel. Esto marca una singularidad en la historia de la Cinemateca de Bogotá.

Ese sueño de la humanidad de llegar a la Luna y la determinación de este alcance para crear una infraestructura en el espacio fuera de la Tierra para ampliar las posibilidades de las telecomunicaciones fueron definitivas para crear el mundo que tenemos ahora. Hoy la ampliación de nuestras posibilidades está determinada por la tecnología utilizada en aquella hazaña. El contexto bogotano, de ahí en adelante, no dejó de estar afectado por este acontecimiento. El retrato a continuación es posible imaginarlo puesto que ahora hace parte de nuestra cotidianidad.

Todo comienza con una persona durmiendo, esa persona vive en Bogotá. Se despierta gracias al despertador automático de su teléfono celular que está justo al lado de la cama, en una mesa. Acerca su mano, agarra el aparato, detiene el sonido y comienza su mañana mirando la pantalla de su móvil. Mira los mensajes y luego entra a alguna red social. Accede a las noticias y ve un par de videos. Se levanta, va hacia el baño, selecciona alguna música en una aplicación y se dispone a tomar una ducha. Mientras el agua cae, la música lo transporta (en su imaginación) a una escena de televisión o del cine. Sale de la ducha, se viste y la música sigue sonando. Come un pan con café mientras atiende una breve videollamada. Sale de su casa. Mientras camina, revisa algunos de sus

mensajes de correo electrónico, siempre alerta, guardando su celular en el bolsillo de su pantalón cuando pasa por las calles que considera o sabe que son peligrosas. Llega a la estación de buses. El tiempo de espera es largo, la fila aún más larga. Vuelve a caer presa de la pantalla motivada miméticamente por cientos de usuarios del transporte que también atienden a sus pantallas. Después de un tiempo de espera que le permitió ver unos cuantos contenidos audiovisuales más, el bus correspondiente llega a la estación, se abren las puertas del vehículo y entra a empellones protegiendo de nuevo su celular. El trayecto es largo y da tiempo para ver un capítulo de una serie. Entre tanto, busca un par de audífonos, se los pone, y aferrada a una vara o a alguna parte del cuerpo de otra persona, entretenida y concentrada logra su apuesta audiovisual y consigue ver más contenidos. Durante su atento visionado aparecen algunos mensajes y notificaciones en la pantalla, responde algunos interrumpiendo el flujo de la narrativa de una serie, otros simplemente los ignora barriendo con su dedo índice o pulgar las notificaciones a una alta velocidad para que no estorben. Llega a la estación de destino, hay una pantalla que presenta publicidad y propagandas. Mira su celular de nuevo, camina en dirección a una agencia de empleos; hay fila, más larga que la del Transmilenio. Mira de nuevo su celular para calcular la hora, los demás, en la fila, observan también la pantalla.¹

Es en este entorno alucinante y desbordado, atestado de pantallas, animaciones, audiovisiones, mapas, cartografías, datos, computaciones, realidades aumentadas y disminuidas por tecnologías móviles e inmóviles, cámaras de vigilancia, reconocimientos faciales y dactilares, en el que vivimos actualmente.

En 1966, los astronautas Neil Armstrong y Richard Gordon visitaron Bogotá para participar en una rueda de prensa que promocionaba los beneficios de apoyar la carrera aeroespacial, las telecomunicaciones y los satélites, como parte de la idea panamericana² de apoyar el desarrollo de los países del llamado tercer mundo en el continente. Desde antes de la visita, Bogotá ya era un lugar de diferencias sociales marcadas por el deseo de salir de la precariedad, de «modernizarse», que no había logrado escapar de los estigmas y de la fama producida por la cultura de masas de años atrás y que hoy siguen actualizándose: inseguridad, violencia, narcotráfico,

entre otros. Esta situación persiste, aún después de la modernización y globalización de las telecomunicaciones, de haber accedido a lo global prometido por aquellos astronautas. Es en el avance de ese espejo roto del tercer mundo que se inauguró en 2019 el edificio de la Cinemateca dedicado a las artes audiovisuales.

Parte de ese desarrollo prometido se cumplió en gestos ya naturalizados. Desde un dispositivo móvil como un celular es posible acceder a aplicaciones, pagas o gratuitas, para ver cine independiente, cine no independiente, series, documentales, documentales para la web, fragmentos de películas, pornografía, pornografía política, tweets, memes, *spoilers*. Un mundo resuelto en la pantalla, emocionado por la pantalla, mediado por la pantalla.

Y es en esta relación descabellada que heredamos de la carrera aeroespacial una subjetividad de la vigilancia, obtuvimos una idea del cuerpo humano en condiciones extremas o cualesquiera, monitorizado por medio de tecnologías de telecomunicación. Nos convertimos en algo similar a un astronauta, un humano vigilado al extremo que pasa por un proceso de confinamiento del cuerpo y de la mirada, que vive aparentemente dentro de una cápsula, aprendiendo a sobrevivir en una tierra que se agota; la cápsula espacial, un entorno hipervigilado, cuantificado y monitoreado intensamente, en donde mirar a la pantalla y posar la mirada fuera de ella sucede en constante dependencia de un sistema electrónico de comunicación, ahora que sabemos que cualquier paisaje es susceptible de ser

42



Fragmento del artículo «Bienvenida de Lleras a los dos astronautas», publicado en el periódico *El Tiempo*, 10 de octubre de 1966. Archivo de Andrés Jurado

1 Pequeño relato de mi autoría, creado especialmente para este texto.
2 Referente al panamericanismo.

observado desde el espacio extraterrestre, tal como lo experimentamos con aplicaciones de cartografías satelitales o visualizaciones de GPS.

Esa experiencia de apreciar el entorno a través de las pantallas, o como si tuviéramos un casco y estuviéramos aislados, lejos y distantes de algo que está cerca, es una experiencia de frontera que estamos asumiendo por defecto y como un estándar. Esto se torna aún más especial con la realidad aumentada, que comprende la idea de que lo que observamos con nuestros ojos, si lo observamos a través de un dispositivo móvil o a través de una pantalla, nos ofrece algo más, haciendo manifiesta nuestra observación por estar dentro de la pantalla y fuera de ella al mismo tiempo, de una forma antes imposible.

Considerando que ese universo astronáutico expandió nuestras fronteras de lo audiovisual y lo diferente, este acontecimiento que transformó al humano en un sujeto gozoso de visualizaciones estelares y a distancia no ha parado de abrir fronteras de lo audiovisual hasta el día de hoy. Ahora, nuestra especie no solo puede ver imágenes en movimiento, sino navegarlas, pasearse y ubicarse a tiempo real en imágenes cartográficas, corográficas, panorámicas y multidimensionales gracias a una combinación de estas tecnologías desarrolladas por la industria militar para la carrera aeroespacial, motivada por el deseo de colonizar el espacio extraterrestre y, por supuesto, re-colonizar el espacio terrestre, además de re-colonizar nuestra mirada.

Cinemateca

Más allá del hecho que acabo de anotar, ¿qué es lo que hace singular o diferente a la Cinemateca en 2019?, ¿qué es lo que promueve este lugar que no esté suplido ya y que supere y satisfaga a esta glotonería audiovisual promovida por la publicidad, las redes sociales, el mercado y la industria audiovisual más convencional?

Cuando asistimos a una sala de cine a ver una película, la atención se centra por lo general en una pantalla que no puede interrumpirse fácilmente; se trata de una pantalla presuntamente desconectada de las redes de comunicación y que propone una temporalidad que se desliga de ellas.

Pero la respuesta no reside solo en este hecho. La experiencia en la Cinemateca tiene un misterio; aunque cuenta con salas de cine no es propiamente una sala de cine, sino una manera de entender el cine y es por esto que el conjunto de lo que propone, incluida su programación, genera mucha

expectativa. Por una parte, es de interés el hecho de que se trate de una programación que, por suerte, está comprometida con lo local y quiere manifiestamente «propiciar el diálogo y encuentro de diversas culturas y formas del audiovisual para fomentar el desarrollo de la producción local, alternativa e industrial en sus distintas cadenas de valor»,³ sin desmenuzarse detenidamente esta frase entre comillas. Por otra, llama la atención que la programación tenga lugar en espacios que no son necesaria o exclusivamente salas de cine convencionales. Es aquí en donde se puede conjurar una relación entre el cine y las prácticas artísticas, y ampliar las fronteras audiovisuales en un contexto más localizado.

De todos los territorios en donde la imagen en movimiento se ha instalado y desplegado, y con los que el cine ha intercambiado pensamientos, sentires y significados, es en el campo de las artes plásticas en donde se discute cómo se ha expandido el uso de la imagen en movimiento y cómo se ha reescrito una suerte de historia alternativa de lo audiovisual, diferente a la Historia del Cine. La Cinemateca quiere dar cuenta de ello en dos de sus espacios: la Galería y la Sala E. Por tanto, aprovecha y apropia la conjunción entre arte y cine bajo la leyenda «Centro Cultural de las Artes Audiovisuales» que, al parecer, responde a los dilemas y dificultades para definir lo que representa el cine hoy en la encrucijada con los mecanismos de distribución de la imagen en movimiento y las redes.

Parece indudable que el cine es un arte audiovisual, ¿o me equivoco? ¿Qué es lo que lo diferencia de otras artes audiovisuales y por qué pasa de ser un arte delimitado a participar de un conjunto de artes? ¿Cuáles son entonces las artes audiovisuales? Lo que no es evidente ahora es que el cine no solo fue el séptimo arte, sino que ha servido para múltiples otros propósitos, y aquí es importante recordar los cines de entretenimiento, de propaganda, informativos y pornográficos que, además, tuvieron un espacio en la ciudad y conformaron parte del recorrido y de la oferta en Bogotá hasta entrados los años noventa; hoy día sobreviven algunos.⁴

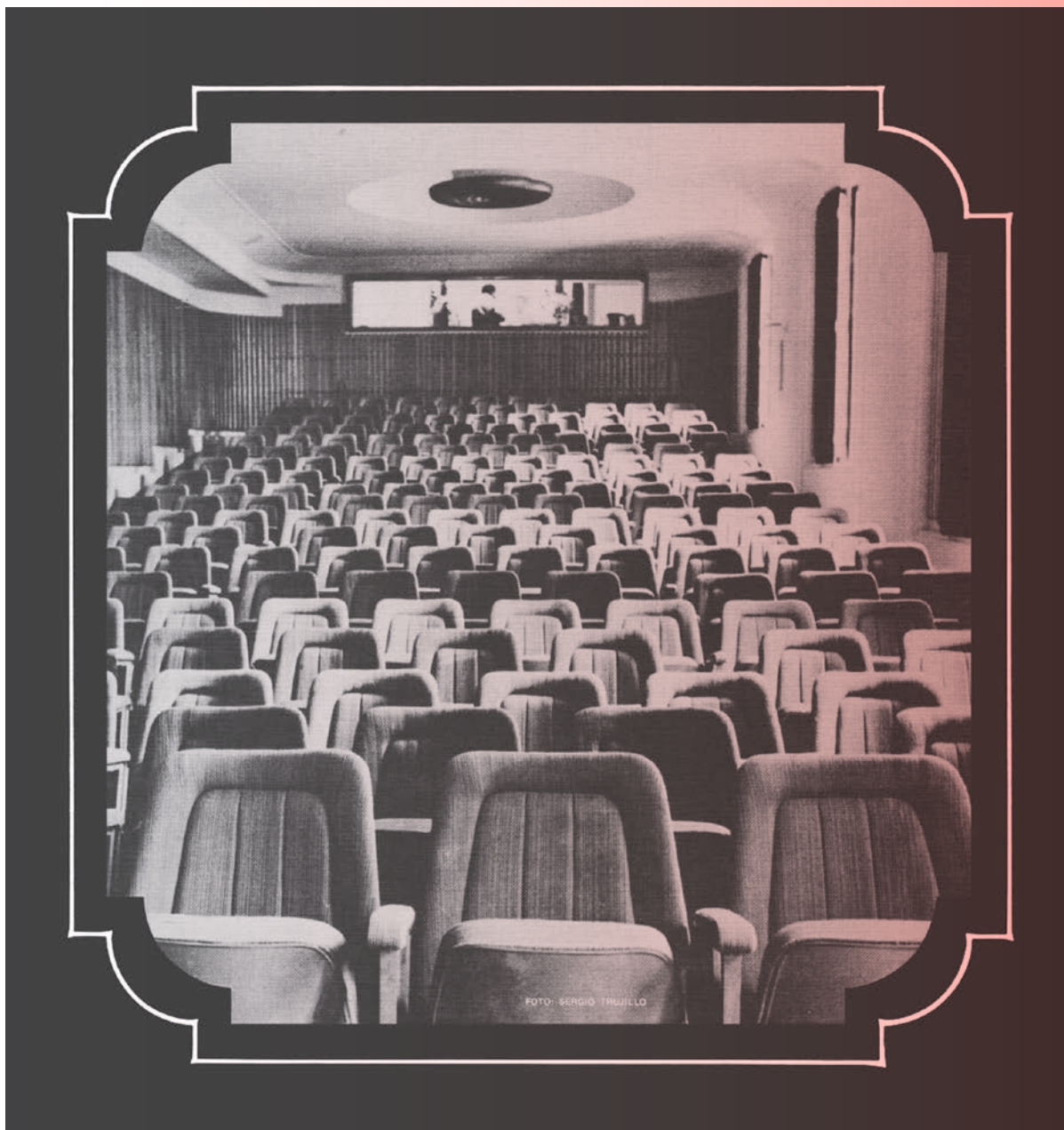
3 Cinemateca de Bogotá <https://www.cinematecadebogota.gov.co/content/quienes-somos>

4 Aunque con la aparición del video y la televisión las salas de cine se vieron afectadas, y las dinámicas de producción y consumo de imágenes en movimiento se transformaron por múltiples causas, el cine y las salas de cine convencionales han sobrevivido como lugares privilegiados para ver cine.

Si bien la tecnología transformó el cine, sus usos no se han visto muy afectados —propaganda, entretenimiento, información y pornografía—. Sin embargo, el lugar que ahora reclama a través de la Cinemateca es justamente su re-inscripción como un arte contemporáneo y audiovisual, y no solo como séptimo arte. En este reclamo es innegable una relación con las artes plásticas, pues es el terreno en el que las transformaciones materiales de la cadena de

producción de lo cinematográfico y sus apuestas por crear diversas opciones de asistir a una producción audiovisual han cobrado valor.

Uno de los aportes de las artes plásticas a esta discusión es y seguirá siendo considerar la diferencia entre tecnologías y materialidades del cine y de lo audiovisual como elementos de sentido de la creación. De ahí derivan múltiples prácticas artísticas



relativas al cine, al conocimiento de sus soportes «como se conocían» (soportes analógicos, fotoquímicos, 8 mm, super 8, 16 mm y 35 mm), al video con sus transformaciones, a lo que parece dominar ahora: la digitalización de los anteriores formatos y el desarrollo en múltiples formatos digitales nuevos, para aproximarnos a este movimiento. Es en el contexto de las artes plásticas en donde se toma consciencia de la importancia de los materiales dentro del discurso de creación, de qué y cómo está hecho el cine, de cómo están hechas las imágenes en movimiento y cómo se asiste o se está en frente de las pantallas, de qué papel juega el espectador, su cuerpo y su presencia.

Los actos de filmar y revelar, o grabar, transferir y proyectar, o transmitir señales y datos son ejemplos de que otros procesos resultarán otorgándole significado a los materiales con los que se produce una imagen audiovisual y a las imágenes mismas. Aquí hay justamente un aporte tremendo para la comprensión del paso del cine a las prácticas cinematográficas dentro del contexto de las artes visuales, que estamos tratando de comprender como artes audiovisuales; contemplar, como he dicho, las distintas fases, fuerzas y materiales que se involucran en el proceso de creación de una pieza audiovisual y ponerlas en escena.

Desde el lugar de la producción material o de imágenes en movimiento, puede llegarse a un acuerdo de que el cine como medio es diferente al video, de que los formatos analógicos y los formatos en desuso, tanto de cine como de video, tienen una historia y un contexto de desarrollo tecnológico influenciado por unas condiciones y correlatos de los momentos históricos en que fueron producidos, huellas de infraestructuras en transición y evidencia de alternativas que pueden ser re-articuladas, re-activadas, re-apropiadas y re-mezcladas con tecnologías más actuales para ser utilizadas por nuevas generaciones de creadores. En otras palabras, puede llegarse a un acuerdo de que no era lo mismo producir cine en 16 mm en la Bogotá de 1969 que en París en 1969, y que no es lo mismo producir un filme de 16 mm que un video en la Bogotá de 2019 o 2020 por diversas causas, entre ellas, el lugar geopolítico, la distribución comercial de materiales con los que se produce una pieza o un filme y, justamente, la instancia en que se reclama de nuevo el cine como parte de las artes visuales, entre otros. Incluso, contemplando las distintas materialidades de cómo se produce la imagen en movimiento, desde algo que puede ser atributivamente considerado como las ruinas de lo cinematográfico —ya sea desde el ojo del arqueólogo de medios o desde el

ojo del artista de medios y del artista plástico—, los horizontes se amplían tanto que incluso desafían la preservación de la memoria audiovisual, pues las fronteras de las que podemos hablar aquí no se reducen a las fronteras espaciales, sino a las temporales, ficcionales e incluso históricas.

No hablo de resultados históricos, ni de resoluciones apenas, sino de materiales, de límites y de fronteras materiales y de proceso. Esta diferencia nos permite, por lo menos, reconocer ciertas peculiaridades que en la apuesta de una cinemateca nos lleva hoy a hacernos preguntas simples, prácticas y concretas, considerando la irrevocable digitalización de nuestros datos, archivos e información. ¿Qué es lo que promueve la Cinemateca hoy? ¿Qué es lo que proyecta? ¿Cómo proyecta una cinemateca el futuro? ¿A dónde nos lleva esta discusión hoy? ¿Cuál es esa frontera entre lo analógico y lo digital que invita a cuestionar nuestra idea sobre los caminos y las posibilidades de lo cinematográfico y de lo cinemático? ¿De qué modo accedemos a ello? ¿Cómo es que vamos al encuentro con ello?

El proyecto de una nueva cinemateca para Bogotá, para Colombia y para Latinoamérica implicó un esfuerzo conjunto de defensa del proyecto mismo de ampliación del edificio y de ampliación de la consciencia sobre un espacio en donde el cine tuviera memoria no solo de sus imágenes, sino de sus mecanismos e infraestructuras de producción, un espacio para pensar el cine, sus fronteras creativas y su impacto en la ciudad, en sus relaciones como un territorio amplio y dinámico, conflictivo y efervescente de la memoria colombiana.

Las preguntas antes formuladas permiten enlazar las artes audiovisuales con un aspecto que relaciona materiales, memoria y sus dispositivos. Este aspecto actualiza los discursos y se propone explorar otras dimensiones de lo cinematográfico, sus ruinas y sus deseos materiales; en este caso, intuyo que apuestan por un lugar donde las múltiples imágenes en movimiento se albergan, se reproducen y se mezclan de una manera diferente, y distan de aquellas que acompañan nuestro ritmo de vida, e incluso de aquellas que se ven en una sala de cine consciente o inconscientemente. Si se asume esto como una ventaja de las artes audiovisuales, es posible comprender la Cinemateca como uno de los recintos que promueve la investigación de los efectos de la imagen en movimiento y de la transformación de tecnologías que crean y distribuyen estas artes, como el lugar del debate y de la construcción de sentido de las imágenes en movimiento y de sus restos, aquellos que pasan de una institución a otra,

pero que promueven distintas aproximaciones a lo cinematográfico desde el reconocimiento del cine y de las artes audiovisuales como dispositivos de memoria.

¿Cuál sería la relación entre memoria y dispositivos de memoria?, considerando que al cuestionar la propia oficialidad de estos dispositivos y la oficialidad del relato histórico del cine que quiere promover la nueva Cinemateca es posible reconocer que su programación puede ser vulnerable a la captura por parte de usos convencionales de una sala de cine hacia el entretenimiento, la propaganda y hasta la pornografía. Tal como sucede cuando miramos sus ruinas. Quizá este es el momento seminal para defender todo lo que se ha resistido en el cine a servir a la propia oficialidad de la cultura y a su historia convencional volviendo a la memoria de sus propios materiales.

Esta división entre el cine como entretenimiento, contenido y producto audiovisual se enfrenta a un mar de miradas históricas y memorias cinematográficas y televisivas —ahora memorias mediadas por nuestras interacciones continuas con las interfaces de los dispositivos móviles y computadores—, y a las negociaciones con elementos de nuestro entorno, por medio de elementos producidos en entornos digitales que parecen, de manera ambigua, evitar y reconocer nuestro contexto al mismo tiempo.

¿Qué significa para la Cinemateca de Bogotá su refundación? Acaso es una refundación de la mirada o del modo en que compartimos la mirada, que alojamos o desalojamos, y ocupamos la imagen. Acaso es un modo de programar nuestra mirada hacia un horizonte de lo cinematográfico, distinto a algo anterior, o un articulador con otra manera de mirar el tiempo de las imágenes en movimiento, es decir, el lugar para preservar modos de observar las imágenes en movimiento, modos ancestrales y sospechosos de su novedad, e ir al encuentro de una experiencia que no tiene que ver precisamente con lo desarrollado, lo nuevo, lo evolucionado, lo superior, lo avanzado —que pueden ser sinónimos de extracción, explotación, división, olvido, y que parecen residuos de una propaganda innecesaria—.

La programación de una cinemateca convencional es principalmente una que habla del cine o del lenguaje cinematográfico, es decir, que se sitúa en el terreno del montaje y de la narrativa entendida desde su resultado: la película para ser vista en una sala de proyección. Se habla entonces de la proyección de imágenes en movimiento sobre una pantalla

que cuenta una historia, que es normalmente figurativa, y valga decir que la programación de la jornada inaugural se propuso realizar «un panorama general del cine latinoamericano, una celebración y reconocimiento a la historia, a las imágenes contradictorias, a las identidades en construcción, a tiempos que aún no han terminado de suceder o están en constante transformación».⁵ Considero que, al final, este es uno de los elementos para caracterizar la importancia de su expansión y quizá de la ocupación y reclamo dentro de las artes visuales como arte audiovisual.⁶

La Cinemateca de Bogotá como Centro Cultural de las Artes Audiovisuales reclama un espacio dentro de estas nuevas articulaciones en las que la tecnología y la cultura, en alianza con el arte contemporáneo, asisten y confrontan nuevos mercados, nuevos flujos y problemas antiguos. Por ello considero que en la Sala E y en la Galería se encuentran representadas las intenciones de reunir tantas prácticas dentro del Centro Cultural de las Artes Audiovisuales como se indique, pero preferentemente se alberga el deseo de entrecruzar las artes escénicas y las artes plásticas con lo cinematográfico.

En su programación inaugural, estos espacios alojaron un concierto, una exhibición, instalaciones y conferencias performáticas. Una de las piezas de esta jornada fue *Proyecto 24* de Mapa Teatro, presentada en la Sala E, «una instalación que revela en la puesta en escena cómo fue el proceso arqueológico para descubrir las ruinas de un antiguo teatro. Con estas nuevas imágenes se hacen presentes no solo los puntos de encuentro entre memoria e historia, sino cómo la imagen de este teatro se renueva hoy de

5 Información sobre la jornada inaugural de la Cinemateca, consultada en <http://www.cinematecadebogota.gov.co>

6 Existe un enfoque en los espacios creados para la programación en formatos no convencionales, los que presuponen una apertura, una experimentación con el dispositivo, con la sala y con la proyección como experiencia formal. Interesa, y aunque parezca inapropiado, lo artístico del cine que no es propiamente del cine, lo expandido, lo cinemático, lo que hace referencia al cine, pero no es cine como lo conocemos, no se presenta como lo conocemos: en una sala se apagan las luces y comienza la función en una única pantalla. Entonces aquí estamos tras las relaciones que el cine ha tejido a lo largo de su aparición como invención técnica y de su transformación en una multiplicidad de experiencias audiovisuales que han hecho que el cine haya pasado por su presunta muerte, desaparición, desmaterialización y reemergencia. Hoy, el cine y lo cinemático son parte de un ritual medianamente naturalizado en gran parte de la población y parte de nuestras prácticas culturales más populares y masificadas.

manera cinematográfica». ⁷ Así mismo, en la Galería tuvo lugar la exposición *Campo abierto*.

Luego, estos espacios alojaron también acciones del 45 Salón Nacional de Artistas y Acciones Cinemáticas que formaron parte de la 21 Muestra Internacional Documental de Bogotá. Las piezas presentadas en esta curaduría utilizaban abiertamente estrategias de la producción del cine y del audiovisual: *foley* ⁸ o creación de sonido para acompañar la imagen y la acción en vivo, edición de imágenes audiovisuales en vivo, efectos especiales, proyecciones de filmes, diseños de iluminación, *close-ups*, *flashbacks*, intertítulos, subtítulo, doblajes en vivo, musicalización y otra serie de técnicas que enriquecían y hacían referencia al universo audiovisual. En otros espacios se presentaron piezas de experiencia de realidad virtual como *Crónica de una ciudad que fue* o *Memoria interactiva*, y una *Hackatón de realidad mixta «Humboldt y las Américas»*, así como un concierto de *Brandt Brauer Frick*. En resumen, una polifonía y una combinación de distintas épocas, momentos, técnicas y sentidos de la imagen audiovisual.

Aquí cabe resaltar la contienda por participar de los discursos de la memoria en un universo compuesto por estímulos tan transfronterizos y transtemporales que haría bien acoger algún concepto que nos permita descifrar algunos enclaves de esta apuesta cinematográfica, de la posibilidad de articular una mirada sobre el ahora. Asimismo, cabe destacar el deseo de ocupar un espacio en un momento en que la utopía de la comunicación, las redes telemáticas y las infraestructuras satelitales trajeron consigo una cotidianidad atestada de culturas a punto o paradas sobre ruinas.

Cinemática

Aceptemos groseramente que esta utopía de las telecomunicaciones, en alianza con lo audiovisual, ocupa gran parte de nuestras relaciones humanas actuales. Esto puede entenderse como la expansión del cine a otros espacios diferentes a los de la sala de proyección, como la ampliación de los medios de expresión al alcance del artista y de la sociedad, o la ampliación de las relaciones con

dispositivos audiovisuales que se han vuelto problemas de muchas personas: la transmisión de datos, el almacenamiento de datos, la memoria, el archivo. Lo anterior quiere decir que cualquiera que tenga acceso a un teléfono móvil puede comprender los desafíos a los que se enfrenta una cinemateca, pues, sirva como metáfora infame que cada cual con un dispositivo de estos puede tener su propia «cinemateca», con los contenidos que le interesan, aún más si tiene acceso a la red.

¿Qué significa esto de *cinemática*? Es un término que puede ayudarnos a pensar las profundas relaciones que hemos tejido con el cine como sociedad desde su aparición, no solo desde una perspectiva histórica, sino desde el diálogo con nuestra experiencia con el cine, es decir, desde las impresiones, pensamientos y sensaciones que nos han acompañado desde que conocemos el cine y fuimos a una sala a ver un filme, a participar del ritual colectivo de estar en una proyección de cine, de ver películas. Esto se ha ampliado con la experiencia de la televisión que también incorporó lenguajes y técnicas del cine, de la radio y de otras tecnologías de lo audiovisual y los instaló en los hogares, lo que puede interpretarse como una expansión del cine por medio de otras alianzas tecnológicas. Saltando rápidamente a algo más reciente, las redes de telecomunicaciones y las tecnologías de transmisión de datos soportadas en la infraestructura satelital expandieron aún más nuestro universo de imágenes y de relaciones con las imágenes, así como sus dispositivos de creación y de distribución.

Las cinematecas en tiempos posteriores al cine expandido advierten que hay un requerimiento por la memoria y por integrar experiencias que van más allá de la proyección; advierten incluso que la memoria está dispuesta en las relaciones y no en los almacenamientos exclusivamente. Gene Youngblood afirmaba que el cine expandido ⁹ era más una ampliación de la conciencia y no una serie de artificios tecnológicos, es decir, no se alojaba en una cinemateca, lo que podría significar que el universo mismo se convertiría en cine, el globo entero se tornaría en una cinemateca. Y lo cierto es que ha pasado algo semejante pero en una versión que tiene algo de pesadilla. ¹⁰ La expansión del cine implicó que la

7 <http://www.cinematecadebogota.gov.co/actividad/proyecto-24-mapa-teatro> este proyecto se completaba con la proyección de una película para ver en una sala convencional.

8 También llamados *efectos de sala*, técnica que consiste en la creación del sonido recogido por fuera de la grabación de una película y adherido en montaje.

9 Gene Youngblood, *Cine expandido*, 57.

10 Este y otros cuantos mitos son parte de la utopía de la comunicación y de la noción de *aldea global*, términos acuñados por el artista *Juan Downey* y por el comunicólogo Marshall McLuhan respectivamente. La utopía plantea que el hombre será liberado por las tecnologías de comunicación electrónica y la idea de aldea global nos figura en

imagen en movimiento habitara espacios inusitados e inéditos, del primer mundo y del tercer mundo, del norte y del sur global, íntimos y públicos, e hizo evidente unas interrelaciones entre estos espacios, así como encubrió otras. Sin embargo, existen las cinematecas como recintos aislados de la totalidad de lo que llamamos *cine expandido*, o por lo menos existe un protocolo de aislamiento o de interrupción en las cinematecas cuando se pide al espectador que corte la señal de un dispositivo móvil en función de o para prestar atención a lo que será proyectado, pues una gran parte de la población que accede a tecnologías móviles centra su atención en un solo dispositivo con una pantalla. Es aquí donde el concepto de *cinemática* puede servir de ayuda para abordar dicha situación.

Desde mi perspectiva, lo cinemático describe todo lo que se relaciona con el cine: escrituras sobre cine, actualizaciones de películas, derechos de lo cinematográfico, reseñas —entre otras escrituras que han incorporado una serie de entradas y salidas al universo del cine—, la manera en que nos comportamos después de ver una película, como nos identificamos o nos resistimos a identificarnos con lo que vemos allí. Me arriesgo a advertir que esto también puede ser pensado de otra manera en relación con lo que planteó el cine expandido. Lo cinemático es aquello que en un mar de imágenes de distintas procedencias podemos conscientemente relacionar con el cine, reconociendo una diferencia entre el cine como industria y el cine como experiencia intersubjetiva; quiero decir, el cine es un proceso de formación de la realidad interior del sujeto, una máquina que construye almas, espíritus, ya sea de manera industrial o no, opere o no dentro de los valores del mercado, sea un contenido audiovisual de mayor o menor éxito. La diferencia es posible hacerla si somos conscientes de la manera en la que el cine nos afecta, nos hace pensar y desear, soñar e identificarnos, y comparar nuestra vida con lo que sucede en una pantalla; sin embargo, esa pantalla se amplió y lo que podemos decir de esa pantalla también, y es eso lo que podemos llamar *cinemática*: una relación entre pantallas y reflejos, entre identificación con lo que sucede en la pantalla o des-identificación.

El arte contemporáneo, las artes plásticas, las prácticas performativas y las artes audiovisuales se han tornado cinemáticas en la medida en que hacen

un mundo que ha vuelto a comportamientos tribales por causa de estos modelos y aspectos materiales de nuestra comunicación.

uso consciente de lo que nosotros entendemos como cine, tanto de su dispositivo como de sus conceptos, reseñas y actualizaciones. Pero, además, permiten conversar, revisar, repetir, estudiar, contraer y expandir de nuevo lo que es visto en el cine, lo que es planteado por el cine, tanto en su fondo como en su forma. Lo que conocemos como artes visuales comprende las clásicas bellas artes —como la escultura, la pintura y el grabado—, pero además incluye las artes electrónicas, performativas, *land art*, instalaciones y artes mediales. En fin, el campo de las artes audiovisuales convoca un espacio general de diálogo entre múltiples disciplinas y multiplicidad de medios. Las artes audiovisuales heredan del cine su batalla por definirse en referencia a las otras artes; como se dijo, en un principio el cine reclamó su lugar como séptimo arte¹¹ y ahora se reclama como arte audiovisual. En definitiva, el cine busca legitimarse en una porción de las discusiones de su propio ahora, en su capacidad de producir ciertas subjetividades y alentar nuevos espíritus; hoy se trata de una contienda alarmante para resistir a las antiguas triquiñuelas de progreso y desarrollo que muchas veces van adheridas a las dinámicas demagógicas que acompañan la construcción de un nuevo edificio, una nueva ruina para el futuro.

Si seguimos la ruta de Youngblood en *Cine expandido* (2012), donde describe sus experiencias en Estados Unidos de los años 60 y 70, incluso hoy un contexto como Bogotá encajaría dentro de aquella utopía de las telecomunicaciones, aquella de la expansión del cine, la digitalización y la numerización de lo material. Encajaría, además, con aquella idea de que irónicamente la tecnología nos pondría en una relación más cercana y casi simbiótica con la naturaleza, idea reforzada por el artista chileno Juan Downey y un sinnúmero de artistas de la época influenciados por las teorías cibernéticas. Por eso ya no nos puede parecer extraño si se habla de ecosistemas de creación en una cinemateca, o si hemos terminado por aceptar que la naturaleza es también aquella que nosotros producimos. Por tanto, la exralimitación en un contexto lleno de límites, de brechas y diferencias sociales hace vigente la reflexión sobre las fronteras expandidas, sobre el cine expandido y sobre nuestro ecosistema desde el punto de vista audiovisual.

11 Me refiero a la disertación que se expresa en el texto de Ricciotto Canudo, *El manifiesto de las siete artes* (1911), donde el autor considera al cine un arte plástico en movimiento.

Hacer cine es pensar el lugar que tenemos en el cine, es tener consciencia del contexto en que se produce un tipo de cine y para quiénes se produce este cine que reclama una voz dentro de las artes, reconociendo cuándo se rompió la brecha entre prácticas audiovisuales y cuál es la superficie sobre la que esta brecha tiene y tuvo sus efectos, qué ocurrió al romperla y al ampliar el espectro de lo que hoy significan las artes audiovisuales. Si el cine se ha expandido, entonces, la consciencia sobre estas preguntas tendría que expandirse también, no como algo nuevo, sino revisando estos conceptos, una tentativa de ampliación de esta consciencia, una que nos permita darle un significado en el contexto a las artes audiovisuales en Bogotá o desde Bogotá.

David Curtis, autor de *Expanded cinema: Art, performance, film* (2011), propone una mirada para abordar lo que hasta entonces hemos denominado *cine expandido*. Según Curtis, el cine expandido en la contemporaneidad reúne al arte, al *performance* y al filme en un recinto, y lo activa dentro de lo que se conoce como *cubo negro* o *black box*, esa caja negra que se puede cotejar con su negativo, el cubo blanco de la galería, el museo, en el cual se reescribió la historia del arte y se consolidó la fantasía de la modernidad. En el caso del cubo negro, esta fantasía está asociada a la proyección y a las sombras.

Tanto en la presentación de *Proyecto 24* como de las Acciones Cinemáticas en la 21 Muestra Internacional Documental de Bogotá, se expusieron piezas que desde distintos procesos de creación asociados a lo cinematográfico y lo performático, en conversación con dinámicas y prácticas del arte contemporáneo, aprovecharon la activación de una caja negra dentro de la nueva Cinemateca. El cubo negro y el cubo blanco son formas de la institucionalidad moderna de las artes —que atrapó ciertas lógicas de distribución de imágenes y experiencias a la par con el mercado—. Estas lógicas habitan entre la expansión del cine, el internet, la proliferación de la imagen técnica y la vigilancia; configuran y consolidan el mito de la modernidad, figuran la posibilidad de un alto desarrollo de las formas, la pureza y el aislamiento de acontecimientos artísticos, pero, felizmente, están emplazadas en otro centro, el centro de Bogotá que trae consigo una carga de memoria, una historia, una vorágine y la compañía de las fuerzas de un territorio intempetivo «fuera de la labranza», «fuera del trabajo».¹²

12 Ver <https://es.wikipedia.org/wiki/Bacatá> Hago referencia a Bogotá como un lugar que históricamente se ha consolidado en el imaginario nacional como el lugar

Cine-mítica

Es importante ahora precisar que cuando hablo de *mito* no hablo simplemente de algo falso o difícil de creer, sino de la narrativa que produce un acontecimiento, o que es correlato de aquel acontecimiento y que nos ayuda a transitar por él.

Hay mitos que han marcado el paso por una generación o que nos han llevado a discusiones poderosas para entender el paso siguiente, o nuestro lugar dentro de esas narrativas. ¿Cómo olvidar el cine como fenómeno de masas?, ¿cómo pensar al público de un centro cultural y su relación arcana con la Cinemateca y con una re-fundación? Entre otros mitos, ¿el mito de la Cinemateca está propuesto para quién?

El Centro Cultural de las Artes Audiovisuales lanza una provocación desde la sinergia que levanta la idea misma de hablar de artes audiovisuales y, en el contexto expandido del cine, parece dirigirse hacia formas posibles de estar en la ciudad y de crear no un templo, sino un nodo cultural. En un margen arriesgado, la refundación de la Cinemateca me parece una apuesta mítica, como debe ser, considerando las complicaciones políticas que tuvo que enfrentar el proyecto y la centralidad que se dispone a ocupar y a representar; tiene, quizá, la tarea de estar articulada como un espacio de memoria y de activa visibilidad de lo diverso, de la diferencia y del arte, haciendo un contra-peso de su propia refundación como nodo cultural.

El nuevo edificio de la Cinemateca, declarado como un hito arquitectónico, es precisamente la recomposición de una idea central, o de centro. La consolidación de una institucionalidad más fuerte para el cine, ampliando un ejercicio que va más allá de las paredes del nuevo edificio.

Entre tantos edificios de bancos, universidades privadas y otras empresas que inevitablemente promueven el consumo —y, así mismo, la segregación social y la estratificación—, el edificio de la Cinemateca puede problematizar el poder al problematizar el cine, así como lo que acontece en los espacios del edificio y fuera de los espacios del edificio —que son cinemáticos—, e ir más allá de la fantasía de desarrollo que puede representar una infraestructura lujosa, moderna, avanzada,

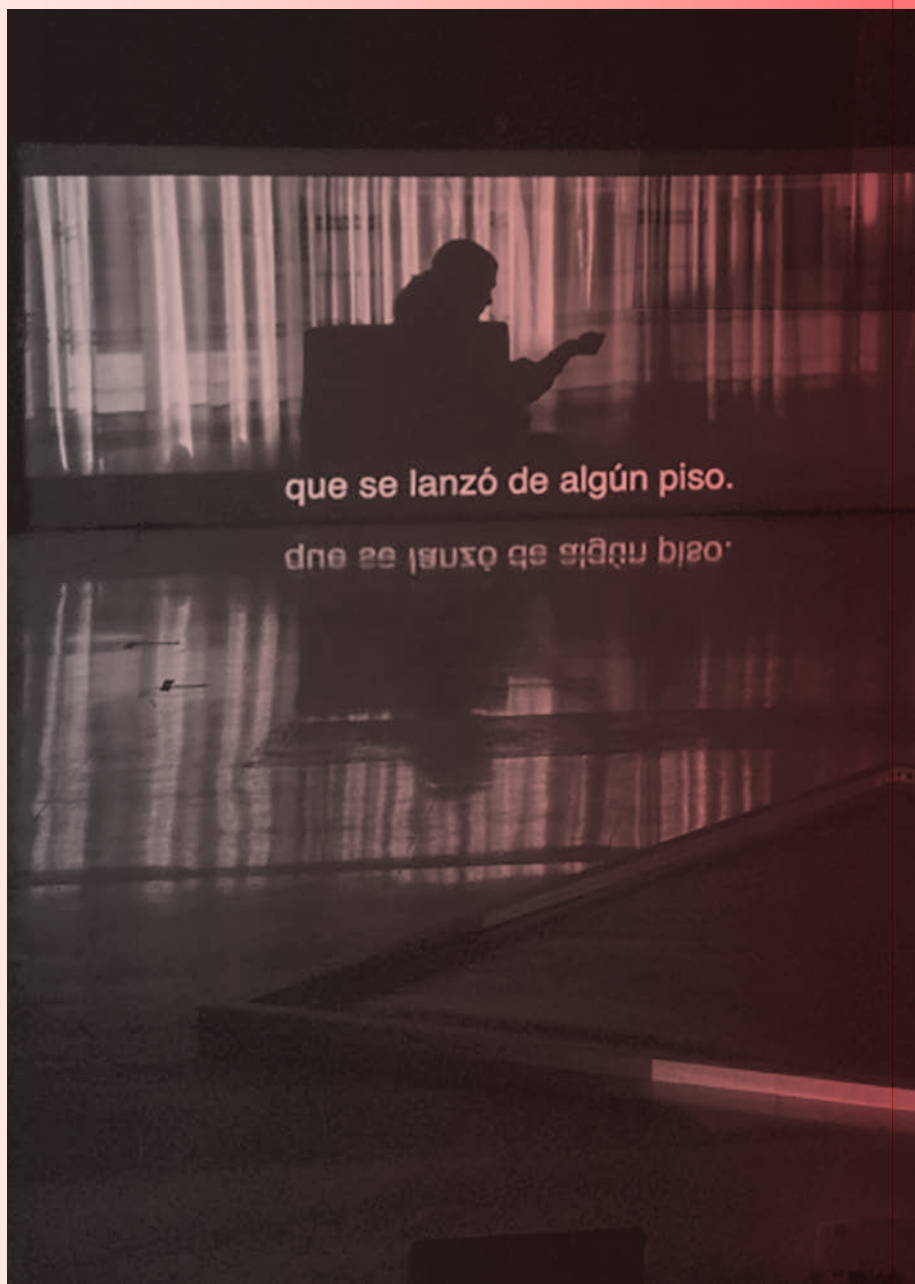
en donde se consigue empleo o donde sí hay trabajo, y la cinemateca propone un espacio de posible esparcimiento fuera de las labores.

desarrollada. Tenemos que reconocer dentro de estas contextualizaciones que la batalla por la memoria y por tener un corpus narrativo más adecuado para un país y una ciudad que han sufrido una serie de convulsiones por causa del conflicto es una trinchera para quienes queremos no solo analizar el modo en que las imágenes en movimiento y lo audiovisual le sirven al poder, sino aquello que lo cuestiona, pero que también propone y refunda una mirada sobre una sociedad problemáticamente oprimida, también en términos de audiovisuales.

Como una especie de cuerpo, aquel edificio tiene sus límites y sus alcances, sus brazos y extensiones. Sin embargo, hay algunas cosas que extralimitan ese cuerpo, que han estado fuera de sus bordes y que habían hecho grande la Cinemateca antes de ser un edificio grande. Proyectos como la Cinemateca Rodante o Cine al Parque han estado, desde su creación, dentro y fuera de las fronteras del edificio, haciendo una labor de expansión pedagógica, de divulgación y de formación en espacios no convencionales, móviles y flexibles. Aunque esto parezca distante de la reflexión que aquí nos convoca, hay una apuesta relacional —que viene planteada desde otra corriente de expansión y desde otra historia de la Cinemateca que ha acompañado a esta victoria infra-estructural, de haber consolidado el proyecto de un edificio físico donde muchas cosas pueden pasar— por introducir problemas locales que, aunque no pueden ser resueltos por la Cinemateca en términos de desarrollo, avance y evolución, sí pueden observarse a la luz de su aporte creativo, como Centro Cultural de las Artes Audiovisuales, a aspectos de memoria, visibilidad y análisis de la realidad, para saber cómo y en qué lugar estamos.

El cine expandido de hoy, nacido del delirio y de la ansiedad colonial astronáutica, debe continuar enfrentando el mito del entretenimiento y la propaganda, defender la no elitización del edificio de la Cinemateca y el derecho a la ciudad, evitando su instrumentalización y localizando sus prácticas en el lugar que le corresponde. Sabemos que el edificio de la Cinemateca representa la refundación no de un edificio, sino de una forma de entender el lugar que le damos a las imágenes en nuestra consciencia, en el proceso de escapar y desactivar los usos propagandísticos y de extractivismo cultural que perpetúan los modelos de desarrollo que descuentan lo que sucede en el territorio. Predecir el pasado, más bien, predecir la memoria, abrir la cápsula del astronauta y configurar un cuerpo más osado para vivir este presente digitalizado que nos permite visualizar la Tierra de otra manera. El mito de la Cinemateca es la posibilidad de refundar su mito mismo desde

el cine inacabado, que requiere estar en constante construcción y al cual hay que proteger continuamente, sin conclusión.



Referencias

Youngblood, Gene. *Cine expandido*. Argentina: UNTREF. Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.

Curtis, David. *Expanded cinema: Art, performance, film*. Reino Unido: Tate Publishing, 2011.

Smithson, Robert y Nancy Holt. *Selected writings*. Estados Unidos: University of California Press, 1996.

La isla bonita, Santiago Sepúlveda. Instalación presentada en la edición número 21 de la Muestra Internacional Documental de Bogotá - MIDBO, en la Sala E de la Cinemateca de Bogotá. Octubre de 2019



Memoria, datos y relatos

Felipe César Londoño L.

Resumen

Suena de especial interés la denominación del programa Datos y Relatos que lleva a cabo la Cinemateca Distrital, en el marco de la línea de Creación y Experimentación, en sus nuevos laboratorios. Datos y Relatos abre los espacios de discusión frente a los discursos de un cine tradicional, que se apoya en un sistema de cámaras, proyectores y salas oscuras, en contraposición a otros que debaten sobre tópicos que van desde el desarrollo de prácticas cinematográficas radicales, de vanguardias estructural-materialistas, hasta algunas ideas contemporáneas relacionadas con los procesos algorítmicos, la inmersión, la inteligencia artificial o la navegación a través de *dataset*.

El cine, como otras manifestaciones sociales y artísticas, está experimentando transformaciones importantes debido a los fenómenos de la digitalización, el trabajo en red y los nuevos dispositivos, que modifican las maneras de ver el cine y de contar las historias. En perspectivas de la creación, esta es una oportunidad para pensar en la generación de nuevos lenguajes artísticos y en ampliar los límites de la interacción para posibilitar nuevas iniciativas dentro del cine que permitan capturar, de nuevo, la atención de las audiencias.

A través de clases magistrales, exposiciones con expertos y especialistas en innovación tecnológica, audiovisual y nuevos medios, la Cinemateca Distrital abrió los espacios de diálogo, de tal forma que, con visiones desde distintas disciplinas y perspectivas, se discutieran las transformaciones de las narrativas a partir de la evolución de las tecnologías y los procesos sociales. Este texto presenta una reflexión sobre estos procesos de cambio de las experiencias cinematográficas, a través de los enfoques presentados en las sesiones de Datos y Relatos, así como sobre diversas perspectivas que interrelacionan arte y tecnología.

Palabras clave

Creación digital, experiencias cinemáticas, enfoques emergentes, inteligencia artificial.

Abstract

Cinemateca de Bogotá, through its program Datos and Relatos, opened new spaces for dialogue such as master classes, exhibitions by experts and technological innovation specialists in order to discuss, from a multi-disciplinary perspective, the transformation of cinema narratives in the context of the evolution of technology and social processes development. Considering the approaches of Datos y Relatos, this article introduces a reflection on

these processes of change in cinematic experiences and delves into the art-technology relationship.

Keywords: Digital creation, Cinematic experiences, Emerging approaches, Artificial intelligence.

Arte y tecnologías: procesos de transformación

Los procesos de cambio en el sector audiovisual, y específicamente la manera como hoy se observa la transformación de la producción y consumo de lo cinematográfico en el mundo, se vincula a procesos evolutivos diversos que han sido analizados desde distintas perspectivas por artistas, científicos y teóricos sociales.

Según 35 científicos especialistas,¹ la explosión de la primera bomba nuclear el 25 de julio de 1946 en el atolón Bikini de las Islas Marshal abre el camino a una nueva época geológica dentro del periodo Cuaternario denominada *Antropoceno*. La marca que determina ese cambio son los residuos radioactivos del plutonio que se asentaron en todo el planeta, tras los numerosos ensayos con bombas atómicas realizados a mediados del siglo xx.

Esta transformación, definitiva para el futuro del planeta y de la humanidad, se vincula con otras dinámicas de cambio que han sido anunciadas por teóricos sociales como Immanuel Wallerstein,² quien señala que esta época se caracteriza primordialmente por el caos, las fluctuaciones rápidas y constantes que afectan el sistema histórico, la economía mundial, el medio ambiente, entre otros, y propone, como acciones a largo plazo, crear mecanismos de autosuficiencia y otorgar una importancia destacada a la autonomía.

Por otra parte, Yochai Benkler analiza en *La riqueza de las redes* la manera como la producción social transforma los mercados y la libertad y, a propósito del surgimiento de los sistemas de intercambios de información y el auge de las tecnologías, manifiesta:

La información, el conocimiento y la cultura son fundamentales para la libertad humana y para el desarrollo humano. La forma en que se producen y se intercambian en nuestra sociedad afecta críticamente la forma de ver el estado del mundo tal como es y como podría ser.³

1 Jonathan Amos, «La huella de la primera bomba nuclear explosionada en el mar que todavía es visible en Bikini después de 73 años».

2 Immanuel Wallerstein, *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*, 61.

3 Yochai Benkler, *The Wealth of Networks*, 1.



Metabody, Jaime del Val, 2017. Obra referenciada en el marco de la primera sesión del programa Datos y Relatos de la Cinemateca de Bogotá.

Por todo ello, Lucía Santaella afirma que la humanidad se encuentra en tiempos de mutación y que, en esta entrada del tercer ciclo evolutivo de la especie, tenemos que prestar atención a lo que los artistas están haciendo «por el simple hecho de que, parafraseando a Lacan, ellos saben, sin saber que saben». Son ellos «quienes están creando una nueva imagen del ser humano en el vórtice de sus actuales transformaciones, son los artistas que nos han colocado frente a frente con la cara humana de las tecnologías».⁴

En perspectiva de la evolución en el campo de lo audiovisual, los artistas continúan indagando sobre las dos fases que revelan la aceleración de las vanguardias, en palabras de Fernando Calvo Serraller, «la modernización del contenido, que lleva la representación visual hasta la más completa insignificancia; y la modernización de la forma, que genera el aprecio de lo artístico por sus propias cualidades formales».⁵ Es en el entrecruce de estas dos miradas donde se ubican muchas de las propuestas artísticas que renuevan hoy los lenguajes

4 Lucía Santaella, «Arte y tecnología».

5 Fernando Calvo Serraller, «El arte en el nuevo milenio».

audiovisuales. Nuevos relatos que nos hablan de cómo contar historias en perspectivas distintas a las narrativas tradicionales, pero también la transformación de la construcción de lo audiovisual, en línea con los avances de los medios y los lineamientos, que posibilita la ingeniería técnica y los movimientos *maker*.

La crisis de las vanguardias en los procesos creativos contemporáneos está representada por los dilemas que vinculan el arte con las tecnologías. La expansión de las prácticas de creación trasciende las vanguardias artísticas tradicionales y la mayoría de los sectores creativos se afectan con la llegada de nuevos dispositivos tecnológicos, con las redes distribuidas de datos y con la inteligencia artificial.

Para Arlindo Machado, hay una relación indisoluble entre el arte y la tecnología; el autor afirma que «si todo arte se hace con los medios de su tiempo, las artes electrónicas representan la expresión más avanzada en la creación artística y aquella que mejor expresa sensibilidades y sabores del ser humano de principio del tercer milenio». Machado propone tres fundamentos en esta relación compleja entre el arte y la tecnología:⁶

1. El arte desvía la tecnología de su proyecto industrial. En este caso, el artista se apropia de los medios tradicionales para transgredirlos, para desviar su productividad industrial hacia la construcción de objetos singulares, simples y «sublimes».
2. El arte se convierte en el metalenguaje de los medios. Para Machado, significa pensarlos desde perspectivas críticas, producir obras en el interior de los modelos económicos vigentes, pero en dirección contraria para convertirlos en poderosos instrumentos críticos que permitan pensar el modo como las sociedades contemporáneas se constituyen, se reproducen y se mantienen.
3. El arte se reordena a través de los medios. Para Machado, el artista se apropia de la industria del entretenimiento y construye narrativas con los lenguajes propios de los medios. Así, el arte se desvía de su propósito inicial y desarrolla un proceso en mutación permanente.

El cine no ha sido ajeno a estos procesos de transformación. Lo que antes se observaba como una

6 Arlindo Machado, «Arte y medios: aproximaciones y diferencias», 145.

perspectiva lejana es hoy una realidad frente a narrativas que se cuentan a través de diferentes soportes, frente a públicos que interactúan con datos para apropiarse de las historias, o frente a contenidos audiovisuales interactivos desde plataformas VOD por streaming. Al respecto, Eduardo Russo afirma:

La multiplicación de tecnologías y prácticas ha ofrecido al cine una inédita ampliación de posibilidades, aunque estén acechadas por la fragmentación y la diseminación difusa. Luego de sostenerse en diferentes máquinas de imagen, el cine persevera hoy en una existencia transmediática, un arte expandido que no depende de una tecnología particular, como los visualizó hace mucho tiempo el pionero Gene Youngblood.⁷

Y no solo el cine se transfigura en estas mutaciones, también lo hace el espectador porque, como señala Russo, el crecimiento de la virtualización de las imágenes reconfigura también a quien es testigo de las tecnologías renovadas por la digitalización y el hiperdiseño.

Enfoques emergentes entre creación audiovisual y tecnologías

Las nuevas relaciones entre el espectador y las obras están relacionadas con la evolución digital y la vida artificial, los procesos algorítmicos o el diseño de nuevos dispositivos para la interacción, entre otras perspectivas que se presentan en los enfoques emergentes de las relaciones entre arte y tecnología. Algunas de ellas fueron abordadas en las sesiones de Datos y Relatos, como en «Tecnología, narrativa y medios», a cargo de Andrés Burbano; «Contar historias transmedia, el mercado y la industria», a cargo de Roger Casas-Alatríste; «Arte y tecnología: enfoques emergentes», a cargo de Felipe Cesar Londoño; «Glosolalia especulativa: técnica, arte y azar», a cargo de David Medina; «Sobre el sonido de las cosas», a cargo de Tania Candiani, y «Otras narrativas: cine e inteligencia artificial», a cargo de Casey Reas.

La transformación profunda en la configuración técnica de los medios en todos sus aspectos, desde la realización hasta la producción, pasando por la distribución, es analizada por Andrés Burbano, quien indaga también en una serie de casos históricos, desde tiempos anteriores hasta el presente, que ilustran cómo las narrativas y los medios técnicos configuran redes de sentido y discurso, y cómo estos se transforman mutuamente en el tiempo. Obras

7 Eduardo Russo, «El espectador, reinventado», 86.

como las del mexicano Guillermo González Camarena —quien en 1939 ya había logrado realizar a través de filtros una primera imagen de televisión a color— fueron destacadas en la sesión como una muestra de la investigación en la arqueología de los medios, que ha sido liderada en Latinoamérica por autores como Edén Medina, Rubén Gallo, Eduardo Kac y el mismo Burbano.

Desde otra perspectiva, Roger Casas-Alatraste, fundador de El Cañonazo Transmedia en Madrid, especialista en diseño de formatos transmedia, estrategias de contenidos para marca y producción multiplataforma, presentó una segunda sesión donde invitó a reflexionar sobre el papel de las productoras audiovisuales en un mundo en el que la convergencia de los medios es cada vez más evidente. Para Casas-Alatraste, el lenguaje transmedia ofrece un gran número de posibilidades a la hora de crear narrativas; sin embargo, cada vez es más difusa la línea de lo que se considera transmedia. Por ello, prioriza la idea de la sustancia de los contenidos, ya que son las historias las que permitirán potencializar y expandir la experiencia del usuario con el objeto de mantenerlo en constante comunicación con el producto. Cada historia, afirma Casas-Alatraste, se debe contar en el formato en el que mejor funcione sin tener que ajustarse a espacios rígidos predeterminados, es decir, es necesario contar historias transmediales.

En el contexto específico de la creación artística, Londoño sugiere explorar relaciones emergentes entre arte y tecnología, con el objeto de visibilizar obras que propongan transgredir determinismos a través de estructuras que posibiliten el surgimiento de nuevos lenguajes. Para ello, y con base en las experiencias presentadas en el Festival Internacional de la Imagen en Manizales, se exploraron los siguientes ocho enfoques de estas relaciones:

- Ancestral, que indaga por el origen de las nuevas tecnologías en comunidades indígenas a través de las obras de Bárbara Santos o Juan Cortés y el colectivo Atractor.
- Inmersivo, o el poder de vivir experiencias a través de otras realidades como las que ofrecen los artistas Luc Courchens o Robert Lapage.
- Sensorial, que explora nuevas formas de percibir las imágenes y los espacios con dispositivos que motivan una mayor interacción, como en las obras de Jorge Lopes Ramos-ZU- UK o Michael Montanaro desde el Topological Media Lab.

- Objetual, o la poética de la materia y los cuerpos en sus múltiples dimensiones interdisciplinarias presentes en los *performances* audiovisuales y electroacústicos de Wayne McGregor o Navid Navab.
- Gestual, o la creación de nuevas interfaces que permiten un diálogo colaborativo entre espectador y pantallas, como en las obras de John Underkoffler o Chris Milk.
- Co-creativo, que indaga sobre lo colaborativo y las estrategias entre la producción y los espectadores a partir de plataformas como Outside Stories, Question bridge o el ClusterLab creado en Colombia.
- Expansivo, o espacios telemáticos que interconectan lugares y expanden los límites de los espacios y los cuerpos, a través de las obras de Michael Dessen, Mario Valencia o Jaime del Val.
- Generativo, o la exploración en temas de robótica, inteligencia artificial e interfaces cerebrales en obras como las de Claudia Robles y Héctor Fabio Torres.

La cuarta sesión de Datos y Relatos, a cargo de David Medina, reflexionó sobre el pensamiento desde lo algorítmico como una manera de entender procesos de creación, más allá de la función y la coherencia. A través de lo que él denomina *glosolalia especulativa*, Medina analiza el azar en el arte y la forma de generar obras a partir de una serie de parámetros establecidos que permiten infinidad de posibilidades de autocreación. De esta forma, se recorren ideas alrededor del arte algorítmico, las obras producto de los mismos parámetros numéricos, la autogeneración de obras a partir de bases de datos, el azar en el arte, los juegos del azar, los bots y los textos autogenerados.

La investigación como vínculo de la creación artística constituye el eje central de la quinta sesión de Datos y Relatos. Tania Candiani presentó en este espacio sus obras que crean una reinterpretación de las tecnologías y exploró inventos olvidados para construir un discurso que articula sistemas de lenguaje, visuales y fónicos. Su interés por lo obsoleto y las colaboraciones interdisciplinarias la llevan a obtener intersecciones poéticas de lenguaje, de la materialidad del sonido y la historia de la ciencia, lo que se puede observar en obras como *Órgano*, donde busca reproducir, por medios mecánicos, la voz humana mientras se tocan las teclas de un típico órgano de iglesia. La obra toma como base

Fecha: 06/19/2002
Lugar: SAN FRANCISCO INTL
Operador: UNITED AIRLINES
Registro: N926UA
Altitud: 0
Fase de vuelo: TAKE-OFF RUN
Avión: B-737-500
Animal: ROCK PIGEON



13736



13736B

Anima Aircraft, David Medina. Obra referenciada en el marco de la cuarta sesión del programa Datos y Relatos de la Cinemateca de Bogotá

investigaciones de sistemas antiguos y mecánicos, como las tecnologías de molino que hacían sonar cilindros o trompetas antiguas. De igual manera, otros procesos de creación que presenta Candiani indagan sobre arqueologías, artesanías y ancestralidad, y exploran la compleja intersección entre los lenguajes fonéticos, gráficos, lingüísticos, simbólicos y tecnológicos.

La última sesión de Datos y Relatos, a cargo de Casey Reas, estuvo enfocada en la interconexión entre técnicas de *Machine Learning* y la creación de nuevas narrativas en el cine. Reas —cuyas obras de *software*, impresiones e instalaciones se han

presentado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en museos y galerías de Estados Unidos, Europa y Asia— profundizó sobre su trabajo *Compressed Cinema*, que aborda el cine generado por *Machine Learning* y las nuevas narrativas audiovisuales en el contexto de la creación y experimentación audiovisual. Reas es conocido ampliamente por la creación de *Processing*, junto con Ben Fry en el 2001, un *software* que permite modificar textos, renderizar imágenes o realizar acciones en tiempo real, de tal forma que el artista pueda expandir la creación de sus obras desde el ordenador, introduciendo nuevos alfabetos o desarrollando procesos abstractos, concretos, sensibles o culturales, según

sus necesidades creadoras. Las investigaciones actuales de Reas exploran la relación del cine con la inteligencia artificial, lo que se puede evidenciar en obras como *Untitled 4 (two dead!)*, una muestra audiovisual de cinco experimentos cinematográficos generados por máquina y que trabaja específicamente con GAN (redes generativas antagónicas). Más allá de lo transmedial, Reas observa la historia de la representación en las artes como un continuum que vincula pintura, impresión, fotografía, cine, video y *software*, y hace referencia al concepto de *blending media* como una forma de explicar las intersecciones o formas en que se complementan, cambian e interactúan los medios.

Las anteriores visiones, presentadas en las sesiones de Datos y Relatos —programadas por la Cinemateca de Bogotá—, dan cuenta del compromiso de la institución de poner a dialogar la historia del cine y sus teorías, con un cine renovado para el siglo XXI, ligado a la creación digital y a la experimentación. Si, como lo afirma Santaella, la principal diferencia entre el pasado y el presente se encuentra en el ritmo y la complejidad de las convergencias, el gran reto para el cine estará en comprender la manera como estas convergencias transforman el panorama de la creación audiovisual, sin perder con ello lo esencial de la experiencia cinematográfica: una obra de arte que transita desde la realidad.

Referencias

Amos, Jonathan. «La huella de la primera bomba nuclear explosionada en el mar que todavía es visible en Bikini después de 73 años». *BBC Mundo*, 10 de diciembre, 2019. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50729629> (2 de julio 2020)

Benkler, Yochai. *The wealth of networks*. New Heaven: Yale University Press, 2006.

Calvo Serraller, Francisco. «El arte en el nuevo milenio». *Claves de la Razón Práctica*, no. 100, (2000).

Machado, Arlindo. «Arte y medios: aproximaciones y diferencias». *Kepes 3*, no. 2 (2006): 145-163.

Russo, Eduardo. «El espectador, reinventado». En *Notas sobre el futuro del cine*. Buenos Aires: Bafici, 2012.

Santaella, Lucía. (2019) «Arte y tecnología». Conferencia dictada en el Festival Internacional de la Imagen, Manizales, Universidad de Caldas, 2019.

Wallerstein, Immanuel. *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2005.





Confluencias experimentales, otras narrativas

Alejandro Duque J.

Resumen

¿Cómo pensamos el arte en relación con el presente tecnológico que vivimos? Tiempos en los que los algoritmos nos calculan, predicen y manipulan. Abordamos las manifestaciones de creación artística en sonido, cine, código, poesía, radio, archivo o reciclando, remezclando, reparando y acercando lo viejo a lo nuevo, lo inestable a lo virtual, lo disminuido a lo aumentado. Se trata de abrir espacios para el cruce de conocimientos, de visitar tecnologías olvidadas, de sacar aparatos electrónicos de la basura para recuperar, reutilizar y reconvertir sus usos a una lengua común, de una mediación a otra, de una generación a otra hasta llegar al presente; para reencontrar la capacidad perdida de escucharnos entre generaciones, capas sociales y regiones.

Palabras clave

Inteligencia artificial, nuevas narrativas, arqueología de los medios, Google AML, Casey Reas, Turing, apropiación tecnológica, filosofía de la tecnología, interfaz, lenguaje artificial, laboratorio de medios.

Abstract

How to think art in connection with the technological times we live in? These are times where algorithms are used to calculate, predict and manipulate us. We address artistic creation by means of sound, cinema, code, poetry, radio, archive or recycling, remixing, repairing and bringing the 'old' to the 'new', the 'unstable' to the 'virtual', the 'reduced' to the 'augmented'. The purpose is to open up spaces for the exchange of knowledge, to revisit old technologies, to take electronic devices out from the garbage to recover, reuse and translate their main uses into a common language, and pass it on to all generations, in order to restore the ability to listen to each other.

Keywords

Artificial Intelligence, New narratives, Archaeology of media, Google AML, Casey Reas, Turing, Technology appropriation, Philosophy of technology, Interface, Artificial language, Media lab.

En enero del 2019 nos propusimos dar lugar, en los espacios de la Cinemateca de Bogotá, al intercambio de saber-hacer. Con el propósito de conformar nuevas u otras comunidades, definimos una serie de talleres y laboratorios que permitieran una entrega profunda y rigurosa —buscando la continuidad y el desarrollo de un lenguaje de apropiación local en lugar de llenar agenda y calendario con una programación desinteresada de talleres o laboratorios desvinculados entre sí—. Así se dio el comienzo de la alianza entre los programas del Idartes CK:\WEB, estación experimental audio/visual/sonora en la red ckweb.gov.co, y el Proyecto de Creación y Experimentación de la Cinemateca de Bogotá.

El espacio del laboratorio/taller permite pensar la creación y redefinición de los diversos «universos» de ciudad a los que pertenecemos

Para el evento inaugural de la Cinemateca de Bogotá, el equipo de CK:\WEB, en colaboración con la Cinemateca, realizó una pieza interactiva, un prototipo de interfaz para navegar los archivos filmicos y facilitar su consulta en investigación. Dicha visualización sirvió como punto de partida para lograr usos y apropiaciones más profundas del material de archivo fílmico y permitió visualizar la gran cantidad de documentos que reposan en el edificio. El desarrollo se presentó bajo el nombre de Memoria Interactiva.

Luego de presentarlo, trazamos un currículum que comprendería no solo lo «digital» y «nuevo», sino todo tipo de consideraciones que incluyeran aspectos del momento complejo por el que atravesamos en tanto seres constituidos por cadenas de carbón con pensamientos que se entrecruzan con redes neuronales artificiales, lenguajes que resuenan en silicio.¹ ¿Distopía o ciencia ficción? La intención de llegar a la era de la Inteligencia General Artificial² resalta la torpeza del pensamiento humano —que no logra llegar allí³— y su consecuencia: La inminente

1 Silicio «es el segundo elemento más abundante en la corteza terrestre. debido a que es un material semiconductor muy abundante, tiene un interés especial en la industria electrónica y microelectrónica como material básico para la creación de obleas o chips que se pueden implantar en transistores, pilas solares y una gran variedad de circuitos electrónicos. El silicio es un elemento vital en numerosas industrias», <https://es.wikipedia.org/wiki/Silicio>.

2 La era en la que las máquinas sean capaces de razonar, pensar en abstracto y formular y entender el conocimiento.

3 Martin Heidegger, «¿Qué quiere decir pensar?»

crisis global; calculada milimétricamente, valorada estadísticamente y pendiente de ser resuelta por la tecnología misma; las máquinas serán quienes den una luz responsable a las consecuencias que conlleva la explotación que en múltiples gráficos, curvas y visualizaciones veremos que consume el planeta. La solución, y no la alarma de que esto ocurre, vendrá de la tecnología misma, como ente, y no de una mirada antropocéntrica humanista.

La ciencia es certeza. La investigación es incertidumbre. La ciencia se supone es fría, directa e independiente, mientras la investigación es cálida, envolvente y arriesgada. La ciencia pone fin a las disputas humanas, la investigación genera controversias con nuevas controversias. La ciencia produce objetividad al escapar de ideologías, pasiones y emociones; la investigación se alimenta de todas ellas y más para suministrarnos objetos familiares de exploración y búsqueda.⁴

A través de categorías de valor y clasificación hemos llegado a bases de datos inmensas. Mapas representados en gráficos, curvas y visualizaciones. Una ilusión de control que se proyecta sobre eso que alguna vez llamamos *mundo*. Lugar X, Y, Z, coordenadas de GPS, línea de tiempo, progresión estadística. *Homo sapiens*, como especie única, dícese orgulloso de «pensar» al nombrar, categorizar y establecer todas las medidas acompañado de sus instrumentos tecnológicos. Define *antropoceno*, *psicoanálisis*, *política*, *gentrificación*, *ética*, *Twitter*. Todo al mismo tiempo que consolida índices de archivos digitales (o análogos) babilonios para ser custodiados o replicados infinitamente —generando índices de índices, recurrencia similar a la del cuento de Borges «Del rigor en la ciencia»,⁵ donde la ambición cartográfica termina construyendo un mapa igual de grande al territorio por comprender—. Hoy los datos se evalúan dependiendo de su determinado valor para manipular;⁶ de allí Donald Trump y tantos otros gobernantes, elegidos por doctrinas de miedo,⁷ replicando sus mensajes vía redes sociales, grupos y canales. Lugares «comunes» para

4 Bruno Latour, «From the world of science to the world of research?».

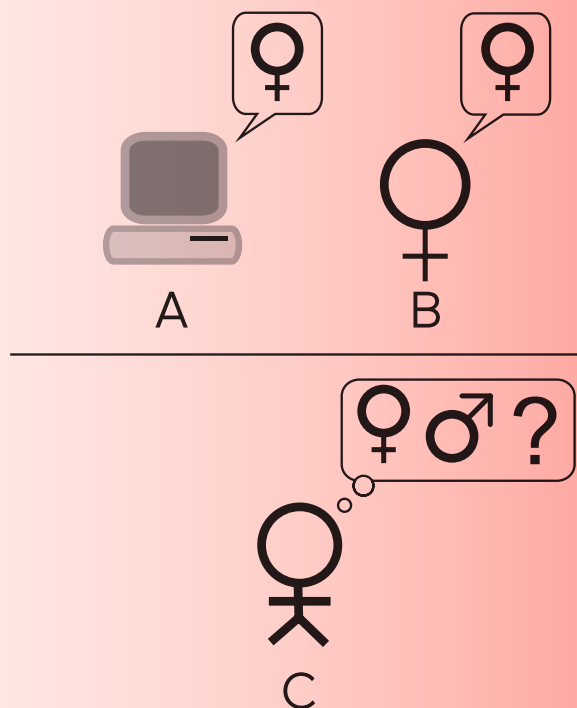
5 «Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él», Jorge Luis Borges.

6 Tomado del valioso discurso del comediante Sacha Baron Cohen, quien recibe un reconocimiento por su trabajo, cercano al que hacía en Colombia el crítico político Jaime Garzón <https://www.youtube.com/watch?v=ymaWq5yZIYM>

7 Un ejemplo de ello es la historia de Cambridge Analytica, firma consultora que contribuyó a la manipulación de las elecciones en EE.UU. y del Brexit.

adormecer, domesticar y manipular. Y esto no tiene nada de ficción, mucho menos de conspiración.

Poshumano, mitad *cyber*, mitad organismo, mercantilizado y absorbido a cambio de *likes*, bits, impulsos de dopamina.⁸ No logró devenir invisible, no logró proteger el derecho a la privacidad o intimidad, no resistió desde la opacidad. Su «activismo» se vio domesticado para operar dentro de los sofismas apaciguantes de las redes sociales; no consiguió regresar al saber de la naturaleza y mucho menos logró la escucha, no copió ni los aullidos de la manada de lobos. Ahora consume viajes sagrados, *ambil* y *mambe*, mientras salva el planeta con *retuits*. Y todo sin sorpresas, inmerso en contenidos guiados por humanos que alimentan máquinas —que alimentan humanos—. No es posible pasar el test de Turing porque no es la máquina que simula ser humano, es el humano que no sabe quién es.



Representación del test de la simulación de Alan Turing. Tomada de Wikipedia.

8 La dopamina es un neurotransmisor que regula la motivación y el deseo. Su presencia en el cerebro puede reflejarse en que repetimos conductas. La economía del *like* está fundamentada en, llamémoslo así, pequeñas dosis de dopamina.

Comprendemos la tecnología desde una perspectiva que ubica hegemonícamente y en el plano histórico al humano como el centro de todo; desde el sesgo del antropocentrismo, que determina tácticas, métodos y procedimientos para aproximarnos al mundo —diseños, desarrollos, valoraciones y usos relacionados exclusivamente con los aspectos físicos y mentales del ser humano—. Antropomorfismo que niega a otras especies, olvida al microbioma que lo constituye. No permite una mirada diferente a la doctrina tecno-ideológica que reduce la perspectiva de mundo a un vector estrecho y equívoco incapaz de comprender la posibilidad de la filosofía de la tecnología,⁹ que nos permite abrir dosieres para una revisión histórica de los medios, artefactos, sistemas y dispositivos —desde el ábaco al algoritmo, desde el telar al autómatas, desde el transistor a la computación cuántica—, una anarqueología medial que esboza genealogías transversales buscando la salida a la ideología tecno-determinista que dirige, regula y extiende una sola línea histórica, esa del Silicon Valley, por todo el planeta.

Acaso fue al humano a quien el fuego necesitó y usó (no al revés). Si el fuego deviene electricidad, impulsos de electrones, computación binaria. Luego, sistemas complejos de agenciamiento que podemos definir temporalmente como «pensamiento artificial o de máquina» capaz de influenciar y controlar grandes estructuras geopolíticas a través de las superfluas redes sociales.¹⁰

Dar lugar al pensamiento crítico dentro de los procesos de creación experimental hace que el interés primordial por investigar la posibilidad de las «nuevas narrativas» pronto se redefina como «otras

9 «Rama de la filosofía dedicada al estudio de la naturaleza de la tecnología y sus efectos sociales. [...] Principalmente [...] sirve para poder saber a fondo el uso práctico que se les da los objetos tecnológicos, más allá de su uso teórico que deben tener», https://es.wikipedia.org/wiki/Filosofía_de_la_tecnología

10 «El 17 de marzo de 2018, *The New York Times*, *The Guardian* y *The Observer* denunciaron que la empresa estaba explotando la información personal de los usuarios de Facebook, adquirida por un investigador externo que afirmaba estar haciéndolo para fines académicos. La consultora está acusada de haber obtenido la información de millones de usuarios, atentando contra las políticas de uso de la red social y de haber utilizado esos datos para crear anuncios políticos durante las elecciones presidenciales de 2016 en Estados Unidos. *The Guardian* informó, además, que Facebook había tenido conocimiento de esta violación de seguridad durante dos años, pero no hizo nada para proteger a sus usuarios», https://es.wikipedia.org/wiki/Cambridge_Analytica

narrativas» en el cine o la creación audiovisual. No es lo «nuevo» lo que debe preponderar, es el cruce con lo viejo (análogo), con lo inestable, con el error y, aun hoy, con lo no computable.

MicroCurrículo | ck:\web+cinemateca |

En este espacio de laboratorio/taller realizamos también un intercambio con Kenric McDowell y Eva Kozanecka, directores del programa de investigación en Arte e Inteligencia de Máquina (del inglés Art and Machine Intelligence) de Google, y conseguimos ampliar la dimensión ética y social de dichos términos, usados para vender humo (vaporware), conjugados con palabras como *innovación* y *emprendimiento*.

En el curso de trazar la realización de un taller conjunto en Bogotá, discutimos las implicaciones sociales del desarrollo de un simulador artificial basado en grabaciones de alguna tradición oral muerta. Nos planteamos la posibilidad de trabajar en laboratorio para evitar la pérdida del saber en las comunidades indígenas, donde las jóvenes generaciones no están recibiendo dicho conocimiento de una generación¹¹ a otra. También consideramos la posibilidad de generar mapas de catastro que nos dejaran ver cómo hoy las tierras siguen siendo robadas, cómo la guerra en nuestro país continúa siendo ejercida por el desplazamiento forzado.

¿Para que podrá servir la tecnología y el arte si no es para ayudarnos a comprender responsablemente lo que aquí sucede? Esta pregunta en común generó un interés por determinar los impactos sociales al cuestionar el eslogan de Google: «Inteligencia Artificial para un bien social». ¹² Juntos definimos la aproximación teórica, eje central del trabajo conjunto entre CK:\WEB¹³ y el Proyecto de Creación y Experimentación de la Cinemateca de Bogotá.¹⁴ Programamos un encuentro para finales del 2019 en Bogotá, en la nueva Cinemateca y su ecosistema de

11 Felipe Sánchez, «El cuenco de cera: arte y tecnología desde el saber ancestral».

12 En inglés: AI for Social Good.

13 <https://ckweb.gov.co/>

14 El Proyecto de Creación y experimentación de la Cinemateca de Bogotá es un espacio de encuentro de prácticas transdisciplinarias que pretende fomentar, articular, promover y fortalecer iniciativas y propuestas audiovisuales, cinematográficas y digitales, que articulen los nuevos medios, la tecnología, los lenguajes expandidos y de programación, por medio de nuevas formas de creatividad y formatos de producción, experimentación tecnológica y metodologías de trabajo colaborativas y alternativas.

laboratorios de creación experimental, lugar idóneo en la ciudad para explorar la inestabilidad y potencialidad de eso que nos venden como inteligencia artificial —capacidad computacional que es hoy ejecutada en tiempo real, permitiendo predecir la siguiente palabra que quedará escrita aquí. La tecnología de TensorFlow que opera remotamente en este teléfono con sistema operativo Android el cual envía letra a letra componiendo de manera comparativa sobre bases de datos extensas que comprenden todo lo que otros «poshumanos» han escrito—.

Se trata de la búsqueda de la palabra, tarea que se da en plena co-elaboración con eso que alguna vez comprendimos como estrictamente maquinal; sistemas complejos aprendiendo a escribir de humanos torpes, definiendo otro lenguaje, uno que potencialmente albergará y dará lugar al ser por venir, ¿nuevo Zaratustra que podrá acaso tener lugar para el ser-ahí? Ya no es el individuo quien define desde la filosofía el evento del ser. Es desde el intercambio con lenguajes artificiales y voces sintéticas que creamos, desde lo relacional humano-máquina, espacio para el pensamiento, la mente y el ser.

Cualesquiera que sean las condiciones iniciales de realización para los humanos, como especie natural o seres racionales, si son consideradas como causas naturales de la evolución o normas lógico-conceptuales dadas por actividades discursivas lingüísticas, los post-humanos por venir no podrán ser predichos ni de ninguna manera adecuada aproximados en referencia a los estados o condiciones iniciales.¹⁵

Carbón/Silicio | Homínido-Humanoide

Los Gobiernos se valen de palabras como *innovación*, *avance* o *nuevo* para crear ideologías que dan forma a un mundo dirigido por una especie de tecnodeterminismo que subvalora, como primera ley del colonizado o buen salvaje, todo lo que está en proximidad. Ciegos al conocimiento situado¹⁶

15 «Whatever may be the initial conditions of realization for humans as a natural species or rational persons, whether such conditions are seen as natural evolutionary causes or logico-conceptual norms afforded by discursive linguistic activities, future posthumans can neither be predicted nor adequately approached with reference to such initial conditions», Reza Negarestani, *Intelligence and Spirit*, traducción al español por Clemencia Botero.

16 «Hay muchos lugares desde donde mirar la realidad y por lo tanto se hace necesario mostrar cuál es la perspectiva desde la que miramos, por eso el conocimiento siempre será parcial y situado. De la articulación de todas las miradas y perspectivas podremos tener un

—condición mínima que bien aplica a todos los entornos del saber—, artistas, teóricos e intelectuales oscilan, según *trends*, entre el chamán local, el activismo del *#hashtag* y la teoría crítica del «curator» internacional, mientras los encargados de la gestión cultural conjugan a boca llena el verbo mafioso *traer*, en lugar de *invitar*. Se valora más el nombre figurante de X o Y que el proceso de investigación planteado y su implicación con el grupo social y cultural donde toma lugar, dejando de lado la línea que se entreteje con lo local y reduciéndola a un simple indicador cortoplacista.

Es en este rango que buscamos encontrar la función y aplicación sociotecnológica para, desde allí, dirigir la formación y creación de públicos y audiencias, de saberes, experiencias y, por tanto, de esas otras formas de apropiación. Hemos conducido el proyecto de autocolonización tanto en el lenguaje como en el desdén y desatención a la generación de vínculos y comunidades. Debemos descubrir y reconocer la capacidad básica que da cuenta de una pulsión vital o supervivencia extrema, esa que se da bajo condiciones hostiles, de guerra. Actualizada por formas de vida del sur, sin teorías, que demuestran comunidades marginales que subsisten en recursividad e irreverencia. Por ejemplo, el submarino hecho en la selva —para cuya lectura y comprensión es necesario descargar juicios morales o legales—, guiado por la narco-economía, funciona como dispositivo,¹⁷ como un artefacto/sistema inserto en un orden global. A pedido expreso del colonizador, técnicamente se convierte en un reto al radar, opacidad en las corrientes del Caribe, rutas e intercambios de saber-hacer. ¿Cuántos flujos encierra dicho «avance»? No será solo la fiesta que liberará la mente de quien, inmerso en *insta grams*, deberá demostrar finura desde su mundo «supa cool» en Europa.

Lo descrito es una economía en ciclo cerrado, corta, de 3 o 4 brincos uniendo armas de guerra, tecnologías nacidas de la investigación militar o de guerrilla, deseos manufacturados. En ese marco, ¿qué responsabilidad creativa debemos abordar hoy al pensar los medios desde nuestra perspectiva o desde las necesidades sociales locales?

Proponemos considerar el espacio de laboratorio o taller experimental como lugar donde confluyen pensamiento crítico y apropiación, desde la base, remezclando todas las tecnologías posibles. Es

conocimiento más cercano o profundo de la realidad», https://es.wikipedia.org/wiki/Conocimiento_situado

17 Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*

en espacios abiertos donde lograremos comprender qué pasa en esa cadena o circuito cerrado. Secuencia responsable que reclama al carbón del teflón,¹⁸ al río de mercurio i/o,¹⁹ a las capas tectónicas del silicio. Lo que vemos suceder, por el contrario, es una talleritis comisionada en becas, vendida y tercerizada, repetitiva e irresponsable, que obedece a la copia de lo que sucede afuera para replicar en Colombia: el tour internacional de «los mismos con las mismas», dando la espalda a la investigación que no pierde de vista la práctica, esa que deja ver, como en el *software* libre, cómo se cruzan en la calle átomos, bits, recursividad y supervivencia.

¿A quién podemos cuestionar por la falta de lugares para crear y experimentar desde un horizonte crítico?, ¿es responsabilidad de la academia?, ¿debe ser color naranja y cumplir con el eslogan de turno?, ¿innovación y emprendimiento para vender como *startup*?, ¿*crowdfunding*, WeWork? ¡No! Se trata de una revolución desde el ritmo, desde el color, desde el ruido y el movimiento. Resistencia desde lo sensible que se da cuando un grupo de programadores intercambia ideas con activistas que combaten las problemáticas de género en Bogotá —durante la *hackatón* Visualización de Datos y Género—²⁰; cuando excombatientes de las FARC, supervivientes de guerra, le cuentan a artistas cómo enlazar los territorios abandonados del país; cuando desde el garaje se hace ciencia de barrio monitoreando la calidad del aire (proyectos como Canario²¹ en Bogotá y un/loquer²² en Medellín), desarrollando según las necesidades locales y compartiendo avances a través de la filosofía del *software/hardware* libre.

En nuestra búsqueda por dicho espacio de confluencia, junto a un grupo local, decidimos investigar los desarrollos relacionados con arte de inteligencia de máquina.

En su visita a Bogotá, Casey Reas²³ nos compartió sus investigaciones en torno a las narrativas en el cine, además de código y saber-hacer. Realizamos

18 «El 99.7 % de las muestras de sangre de los estadounidenses dieron positivo en C8 (Teflón)». José Gallego, «El lado sucio del teflón».

19 De input/output, como en tantos modelos de flujo, sistemas de video y lenguajes de programación.

20 Cinemateca de Bogotá, https://issuu.com/idartes/docs/revista_cinemateca_2, 17.

21 CanAirIO, <https://canair.io/>

22 Diego Zambrano, «El ingenioso sensor, hecho por paisas, para medir la calidad del aire».

23 «REAS.com is a database for Casey REAS» <http://reas.com/>

tres Tanques de Pensamiento²⁴ previos a su llegada, preparamos preguntas relacionadas con cuestiones éticas e implicaciones sociales: el análisis de archivos del Instituto Caro y Cuervo,²⁵ acervo de la nación custodiado como patrimonio; qué sucede si una base de datos de lo filmico, fotográfico y sonoro se cruza con las preguntas acerca de la destrucción de la selva, de la repartición de tierra y de la injusticia social, entre otros temas. ¿Sería un corto lo que realizaríamos apoyados en algoritmos? Nuestra intención es distante de las domesticadas economías del discurso de la innovación que solo pretenden secuestrar el saber.

Inmersos en tensiones de naturalezas y cruces complejos, permanecemos comprensibles si conseguimos una dimensión real de lugar y pertenencia hacia y desde lo tecnológico. Es en el intercambio actual con la computación a gran escala que aparece en el horizonte la posibilidad de vernos desde fuera, de aprender desde otras narrativas, de comprender el mundo desde el intercambio con inteligencias artificiales; se trata de observar, por ejemplo, que existe un agenciamiento²⁶ en la generación de pensamiento por computación distribuida —20 billones de sensores interconectados—, su capacidad para valorar múltiples afectaciones del planeta, para determinar consecuencias a largo plazo (no en términos de ganancia inmediata). Será ese tipo de inteligencia la que determinará el camino a seguir en esta relación fallida con el planeta y su balance, ahora claramente encaminado a sacarse de encima una plaga que no escucha y lo consume.

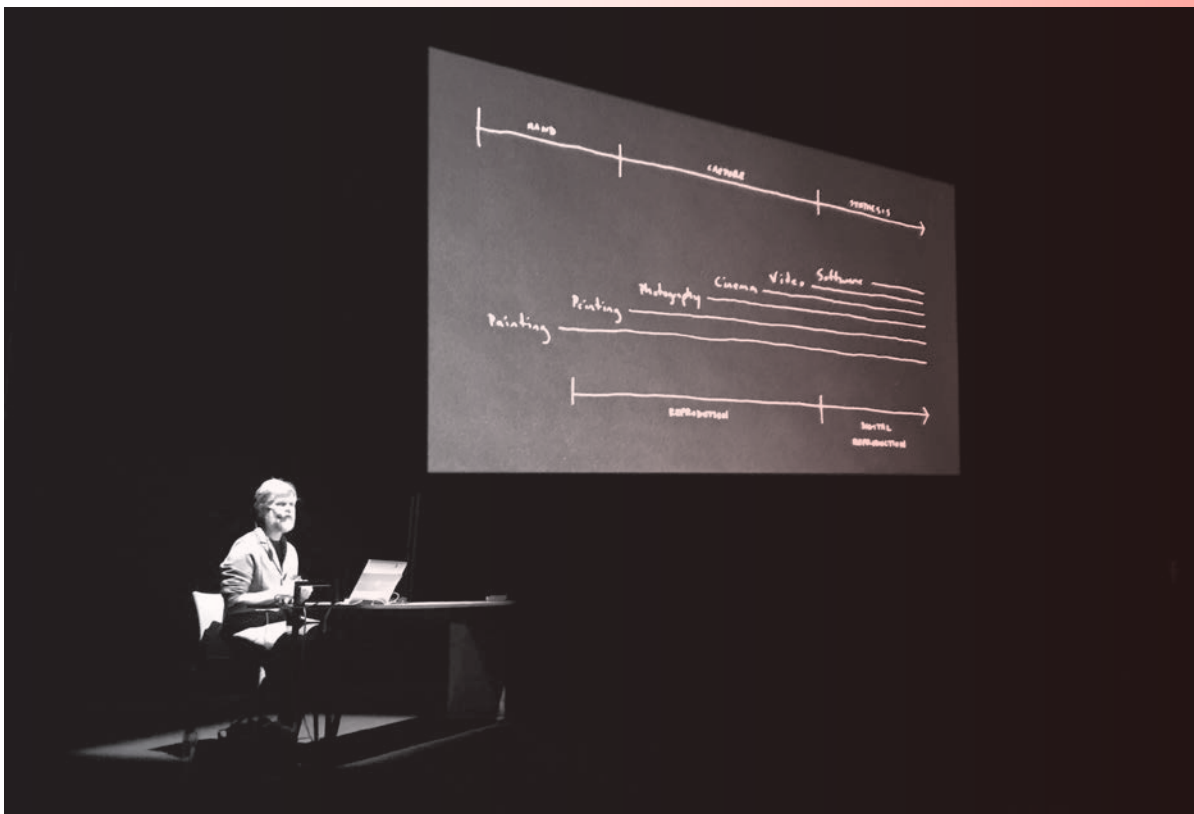
Reconociendo que la siguiente pregunta suena animista en los dos sentidos, al separar al planeta del agenciamiento, y al humano de la máquina-oráculo que aparece para decirnos cómo acceder a una suerte de armonía, ¿lograremos escuchar la voz sintética —deseo antropomórfico, aproximación errada que genera distancia e ilusión— de la inteligencia general artificial?²⁷

24 «Un think tank (cuya traducción literal del inglés es “tanque de pensamiento”), laboratorio de ideas, instituto de investigación, gabinete estratégico, centro de pensamiento o centro de reflexión es una institución o grupo de expertos de naturaleza investigadora», https://es.wikipedia.org/wiki/Think_tank

25 El Instituto Caro y Cuervo nos permitió acceder a una muestra mínima tomada del proyecto ALEC (Atlas Lingüístico – Etnográfico de Colombia).

26 Gilles Deleuze y Félix Guattari, «¿Qué es un agenciamiento?».

27 Jessica Bermúdez y Luciana Atela, «La inteligencia artificial general».



Desarrollo de laboratorios de Casey Reas alrededor de las posibilidades para descubrir nuevas narrativas

No somos capaces de escucharnos a nosotros mismos. ¿Cómo hacer posible y conseguir acceder a esa «otra» comprensión?, ¿tal vez desde el extrañamiento?²⁸ desde la interrelación con otras formas tan humanas como maquinales-artificiales, espejo de silicio donde crear, pensar, criticar y hacer. En 2019 le apostamos a celebrar dicho devenir de manera plena.

La voluntad de analizar y explorar el modo como concebimos y creamos narrativas a partir de la confluencia y la evolución de la tecnología fue quizás el motivo principal que nos llevó a trabajar conjuntamente y a unir fuerzas para sentar las bases de una línea de trabajo en común. Lo que derivó en la creación de una serie de espacios transdisciplinares de encuentro, diálogo y experimentación con

28 «Los formalistas rusos, especialmente Viktor Shklovski usaron la palabra *ostranénie* (*остранение*) para referirse a aquellos modos de proceder en el lenguaje literario que tiene como fin el de dar una nueva perspectiva de la habitual visión de la realidad al presentarla en contextos diversos a los acostumbrados o al representarla de un modo en el cual se nota que la representación es una ficción», <https://es.wikipedia.org/wiki/Extra%C3%B1amiento>

creadores, investigadores y profesionales de varias disciplinas, para cuestionarnos sobre el futuro del cine, la expansión del lenguaje audiovisual y sus posibles articulaciones con el «archivo» y las bases de datos como fuentes primordiales de información todavía por revelar. A partir de la indagación sobre la génesis y en la identidad de las narrativas, surgió la necesidad de trabajar con las «otras» historias, esas maneras diferentes de escribir, contar y desarrollar piezas cinematográficas y audiovisuales. Un área todavía gris en la que la imagen, las palabras y el sonido tienen actualmente la posibilidad de confluir con la máquina —la inteligencia artificial—, para lograr modificar su estructura y materialidad, generando resultados que muchas veces simulan nuestra realidad y retan nuestra manera tradicional de escribir, narrar y de crear imágenes en movimiento.²⁹

Fruto del trabajo en conjunto, se realizaron los siguientes talleres y laboratorios, de los cuales quedó documentación en los sitios web de la

29 Carol Sabbadini, asesora a cargo del Proyecto de Creación y Experimentación de la Cinemateca de Bogotá.

Cinemateca y CK:\WEB. Es importante destacar el valor de haber dado lugar a una red construida por quienes participaron en las diferentes actividades.

Taller «Instalaciones interactivas con arduino», a cargo de Daniel Alejandro Rodríguez y Camilo Bogotá

Este primer taller sirvió de introducción a la «teoría básica de inputs y outputs digitales y análogos para crear proyectos interactivos con sensores de audio, proximidad, movimiento y/o intensidad lumínica».³⁰ Apuntaba al descubrimiento e integración de sensores al proceso de digitalización de película análoga de cine en sus diferentes formatos (8 mm, Super 8 y 16 mm especialmente), material que es posible encontrar en los mercados de pulgas o en archivos de familiares. Nuestro objetivo era lograr consolidar una base de datos propia facilitando el proceso de digitalización de archivos que luego analizaremos con técnicas avanzadas de tratamiento de imagen en movimiento.

Taller «Introducción a Deep Learning para artistas», a cargo de Álvaro Lacouture y Néstor Peña

«Las redes neuronales artificiales son un modelo computacional inspirado en el comportamiento observado en su homólogo biológico. Actualmente, este modelo ha inspirado la creación de sistemas complejos que son capaces de interpretar datos, audio e imágenes y generar nuevo contenido a partir de estos. Las redes neuronales de aprendizaje profundo (*Deep Learning*) tienen muchas aplicaciones y propiedades que han despertado el interés de artistas y otros profesionales fuera del campo de la inteligencia artificial».³¹

Hackatón Visualización de Datos y Género

«En el marco de la versión número 18 del *Ciclo Rosa*, el festival de cine que busca celebrar la diversidad en todas sus formas»,³² realizamos, los días 10 y 11 de agosto del 2019, una hackatón de visualización de datos con énfasis en género: Visualización y Género. Esta hackatón buscó visibilizar y propiciar experiencias que invitaron a reflexionar sobre las nociones de género, identidad, equidad y diversidad, a partir de la experimentación con bases de datos, el audiovisual y los nuevos medios. Durante

esta maratón, los equipos participantes seleccionados tuvieron a disposición varias bases de datos de instituciones colombianas especializadas en género, memoria y conflicto armado. El reto planteado fue desarrollar prototipos de visualización innovadores a partir de estas bases de datos que derivaran en piezas audiovisuales de VR/AR, instalaciones, cartografías, aplicaciones de inmersión y/o videojuegos que desafiaran al espectador. Durante la hackatón, los equipos contaron con la asesoría de expertos nacionales en los campos de género, programación, diseño de experiencias y visualización de datos.

Taller de síntesis vectorial, a cargo de Derek Holzer

El taller de síntesis vectorial investigó la relación directa entre sonido e imagen y dio profundidad a esa noción de anarqueología de los medios y de las tecnologías obsoletas, como el monitor de tubo de rayos catódicos y las técnicas contemporáneas de proyector láser. Los participantes aprendieron a dibujar figuras de Lissajous o curvas de Bowditch, formas bidimensionales y tridimensionales, y a procesar fotografías y videos en ilustraciones vectoriales en osciloscopios y en proyectores láser usando señales de audio. Se trata de formas vectoriales modificadas en tiempo real utilizando fuentes de audio externas como voz, instrumentos amplificadas o sintetizadores electrónicos. La base del taller consistió en brindar ejemplos del lenguaje de programación de Pure Data.

Laboratorio «Cine, código e inteligencia artificial», a cargo de Casey Reas

Este laboratorio logró «la aproximación teórico-práctica a la relación entre cine, inteligencia artificial y las redes generativas antagónicas (GAN), para experimentar ideas sobre cómo podríamos integrar un análisis profundo para crear y/o cruzar “otras” historias y narrativas a partir del lenguaje audiovisual. ¿De qué manera creamos y narramos historias cuando le damos autonomía a una máquina? ¿Qué funciones podríamos programar con técnicas de aprendizaje de máquina para aplicarlas en la producción audiovisual y cinematográfica? ¿Qué tipo de aproximación semántica surgiría hoy del cruce de los archivos con sistemas de inteligencia artificial? ¿Será acaso solo un ejercicio experimental o podremos llevar a la acción nuestras ideas e intenciones?».³³

30 Cinemateca de Bogotá, <https://idartes.gov.co/es/agenda/taller/instalaciones-interactivas-con-arduino>

31 Cinemateca de Bogotá, <https://idartes.gov.co/es/agenda/taller/deep-learning-artistas>

32 Cinemateca de Bogotá, https://issuu.com/idartes/docs/revista_cinemateca_2, 17.

33 Cinemateca de Bogotá, <https://idartes.gov.co/es/agenda/laboratorio/cine-codigo-inteligencia-artificial>





#DatosYRelatos «Otras narrativas: Cine e inteligencia artificial», a cargo de Casey Reas³⁴

Sesión abierta de pensamiento enfocada en la interconexión y relación entre técnicas de aprendizaje de máquina y la creación de nuevas narrativas en el cine. Parte de la más reciente investigación de Casey Reas, «Expanded cinema», actualmente residente del grupo de Google A.M.I (Art and Machine Intelligence).

En la década de los 90 se incorporó a la investigación en inteligencia artificial³⁵ la noción de *embodiment* para señalar la acción de dar corporalidad a lo que eran líneas de código en LISP,³⁶ interactuando con redes neuronales para desarrollar lenguajes artificiales o sistemas complejos que simulan el pensamiento humano. Se hizo necesario buscar la experiencia desde los sentidos, esa que da el cuerpo. El conocimiento tiene lugar en comunidad al reunirnos a pensar y hacer en el entorno de la Cinemateca de Bogotá. Fue la alianza conformada, dentro del Idartes,³⁷ por CK:\WEB y el Proyecto de Creación y Experimentación de la Cinemateca de Bogotá donde la conciencia individual se cruzó con la colectiva para conformar otras maneras de apreciar y dar continuidad al *hacer mundo* desde lo sensible, desde el arte. Es esa capacidad computacional que actualiza el test de la simulación de Alan Turing³⁸ (1950), que no pasan críticos, curadores,

artistas, poetas, directores de cine, filósofos o maestros de Go.³⁹

¿Dónde está entonces la creación artística hoy si no es justamente en ese cruce de provocaciones al pensamiento y al hacer? Es el espacio de laboratorio/taller el lugar a donde pertenece la reflexión.

34 La clase magistral, que se llevó a cabo el 7 de noviembre de 2019, puede visualizarse en este enlace <https://www.youtube.com/watch?v=Dv9CnjJ6NW0&t=171s>

35 Rolf Pfeifer, entre otros. Para una definición de inteligencia corporal, se puede consultar como punto de partida: <https://www.neuroestetika.com/post/cognici%C3%B3n-encarnada-o-por-qu%C3%A9-no-eres-solo-tu-cerebro>

36 LISP fue creado originalmente como una notación matemática práctica para los programas de computadora, basada en el cálculo lambda de Alonzo Church. Se convirtió rápidamente en el lenguaje de programación favorito en la investigación de la inteligencia artificial (AI). Tomado de Wikipedia.

37 Instituto Distrital de las Artes – Idartes.

38 «Alan Turing propuso que un humano evaluara conversaciones en lenguaje natural entre un humano y una máquina diseñada para generar respuestas similares a las de un humano. El evaluador sabría que uno de los participantes de la conversación es una máquina y los intervinientes serían separados unos de otros. La conversación estaría limitada a un medio únicamente textual como un teclado de computadora y un monitor, por lo que sería

irrelevante la capacidad de la máquina de transformar texto en habla. En el caso de que el evaluador no pueda distinguir entre el humano y la máquina acertadamente (Turing originalmente sugirió que la máquina debía convencer a un evaluador, después de 5 minutos de conversación, el 70 % del tiempo), la máquina habría pasado la prueba. Esta prueba no evalúa el conocimiento de la máquina en cuanto a su capacidad de responder preguntas correctamente, solo se toma en cuenta la capacidad de esta de generar respuestas similares a las que daría un humano», https://es.wikipedia.org/wiki/Test_de_Turing

39 Jose García, «El único jugador de Go que ha conseguido derrotar una vez a la IA de Google se retira porque “no puede ser derrotada”».

Referencias

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Bermúdez, Jessica y Luciana Atela, «La inteligencia artificial general». <https://telos.fundaciontelefonica.com/inteligencia-general-artificial-infografia/>
- Borges, Jorge Luis. «Del rigor en la ciencia». En *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1961.
- Cinemateca de Bogotá. Cinemateca de Bogotá, https://issuu.com/idartes/docs/revista_cinemateca_2
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. «¿Qué es un agenciamiento?». En *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 1997.
- Gallego, José. «El lado sucio del teflón». *El Diario*, 15 de septiembre de 2018.
- García, Jose. «El único jugador de Go que ha conseguido derrotar una vez a la IA de Google se retira porque "no puede ser derrotada"». <https://www.xataka.com/inteligencia-artificial/unico-jugador-go-que-ha-conseguido-derrotar-vez-a-ia-google-se-retira-porque-no-puede-ser-derrotada>
- Heidegger, Martin. «¿Qué quiere decir pensar?». <http://www.bdigital.unal.edu.co/19915/1/15945-49171-1-PB.pdf>
- Latour, Bruno. «From the world of science to the world of research». *Science* 280, no. 5361 (1998): 208-209.
- Negarestani, Reza. *Intelligence and spirit*. Nueva York: Sequence, 2018
- Sánchez, Felipe. «El cuenco de cera: arte y tecnología desde el saber ancestral». En revista *Arcadia*, agosto, 2018.
- Zambrano, Diego. «El ingenioso sensor, hecho por paisas, para medir la calidad del aire». <https://www.elcolombiano.com/antioquia/sensor-hecho-por-paisas-mide-la-calidad-del-aire-CC8307499>

Catálogo

Ciclo fílmico inaugural y eventos paralelos

**El tiempo de la imagen:
recorridos por América Latina**

La agitación y la urgencia política, constantes del Nuevo Cine Latinoamericano, aún resuenan y han provocado la expansión de las posibilidades expresivas de la imagen y una singular apertura de las experiencias locales y personales al resto del mundo. Será una celebración y reconocimiento de nuestras historias: imágenes contradictorias, identidades en construcción, partes incompletas, territorios por descubrir, un crisol de tres tiempos que aún no han terminado de suceder.

Largometrajes

25 Watts



Dirección Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll

Año 2001

País Uruguay

Duración 94 minutos

Sinopsis Tres adolescentes (Daniel Hendler, Jorge Temponi, Alfonso Tort) piensan en sus futuros mientras viven en un adormilado vecindario de Montevideo, Uruguay.

Chocó



Dirección Jhonny Hendrix Hinestroza

Año 2012

País Colombia

Duración 80 minutos

Sinopsis La ópera prima de Jhonny Hendrix Hinestroza, estrenada en la sección Panorama de la Berlinale, toma como protagonista a Chocó, una mujer negra de 27 años desplazada de sus tierras por la violencia. Lleva a cuestas una familia de dos hijos menores, y a Everlides, su esposo músico que solo sabe tocar marimba, beber viche y jugar dominó. En la mañana, Chocó trabaja buscando oro en el río San Juan, y en las tardes lava ropa de otras

familias para alimentar y educar a sus hijos. Es el cumpleaños de la pequeña Candelaria y por primera vez Chocó le promete una torta, pero las cosas se complican al tratar de cumplir esta promesa, desencadenando consecuencias inesperadas para Chocó y toda su familia.

Como me da la gana II



Dirección Ignacio Agüero
Año 2016
País Chile
Duración 86 minutos

Síntesis Hoy, cuando el volumen de producción en Chile ha aumentado y las obras circulan exitosamente en festivales internacionales, Agüero interrumpe los rodajes de quienes filman para preguntarles cuál es la esencia cinematográfica de sus películas. Alrededor de estos rodajes, este documental, ganador del Grand Prix del 27° FIDMarseille, incluye materiales de archivo casero del director, sugiriendo, quizás, que lo verdaderamente cinematográfico está en aquello que no se hizo para el cine. Una película sobre la pasión de filmar y el misterio de lo cinematográfico.

El abrazo de la serpiente



Dirección Ciro Guerra
Año 2015
País Colombia
Duración 125 minutos

Síntesis Cuenta la épica historia del primer contacto, encuentro, acercamiento, traición y posible amistad que trasciende la vida, entre Karamakate, un chamán amazónico, último sobreviviente de su tribu, y dos científicos que, con cuarenta años de diferencia, recorren el Amazonas en busca de una planta sagrada que podría curar sus males. Inspirada en los diarios de los primeros exploradores que recorrieron la Amazonía Colombiana, Theodor Koch-Grunberg y Richard Evan Schultes.

Doble yo



Dirección Felipe Rugeles
Año 2018
País Colombia
Duración 80 minutos

Síntesis A partir del hallazgo de manuscritos, fotografías y filmes del etnógrafo colombiano Gregorio Hernández de Alba, se teje y pone en escena un delirio: aquel que provocó y sigue provocando el trágico desencuentro e incompreensión entre españoles e indígenas, colonizadores y colonizados y las huellas de ese trauma en la historia. El archivo de Hernández de Alba contiene cosas felices, terribles y morbosas: anotaciones de sueños y cartas del científico a sus hermanos, que describen sus viajes a Tierradentro en la década de 1940, cuando filmó la vida de los indígenas Nasa, midió sus cabezas y les hizo repetir hasta el cansancio que eran colombianos. Doble yo es una hipnótica experiencia visual y sonora, construida como un palimpsesto de tiempos y materiales.

Invasión



Dirección Abner Benaim

Año 2010

País Panamá

Duración 94 minutos

Sinopsis Entre la Navidad y el Año Nuevo de 1989, tropas de Estados Unidos invadieron Panamá para derrocar al entonces presidente Manuel Noriega, acabando con la vida de un número desconocido de civiles a su paso. Un hecho en la memoria colectiva del país que sirve como excusa para explorar las maneras en que la gente recuerda, transforma sus vivencias y a menudo olvida su pasado para darle forma a su identidad y convertirse en lo que son en el presente. «Todos tienen su propia versión de la invasión», ese es el punto de partida de Abner Benaim para construir este trabajo que fue presentado en la Competencia Oficial del Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam-IDFA.

La casa lobo



Dirección Cristóbal León, Joaquín Cociña

Año 2018

País Chile

Duración 75 minutos

Sinopsis María es una niña que busca refugio en una misteriosa casona del sur de Chile, tras escapar de una secta de fanáticos religiosos alemanes. Allí es

acogida por dos cerdos, únicos habitantes del lugar. Realizada en *stop-motion* e inspirada en el caso de la Colonia Dignidad –un centro de tortura en la época de Pinochet–, **La Casa Lobo** aparenta ser un cuento de hadas animado producido por el líder de la secta para adoctrinar a sus seguidores, resultando en un oscuro universo de referentes góticos y horror psicológico. La ópera prima de los artistas Cristóbal León y Joaquín Cociña obtuvo el Premio Caligari por su innovación cinematográfica en la 68° Berlinale.

La familia



Dirección Gustavo Rondón Córdova

Año 2017

País Venezuela

Duración 82 minutos

Sinopsis Andrés y su hijo Pedro, de 12 años, viven en una vecindad marginal de Caracas y apenas se ven. Mientras Andrés utiliza su tiempo para buscar y realizar trabajos diversos que le permitan sostenerse en medio de la crisis económica que atraviesa al país entero, Pedro camina por las calles jugando con sus amigos y aprendiendo del lugar violento que le rodea. Un drama familiar en el que se expresan con gran sensibilidad los intereses de su director a lo largo de su obra como cortometrajista y que tuvo su estreno mundial en la Semana de la Crítica de Cannes.

La hamaca paraguaya

Dirección Paz Encina

Año 2006

País Paraguay

Duración 78 minutos

Sinopsis Cuenta la historia de un matrimonio de ancianos campesinos, Cándida y Ramón, que en la época de la guerra del Chaco, entre Paraguay y Bolivia, después de que esta finaliza oficialmente, el 12 de junio de 1935, esperan el regreso de su hijo, que estaba enlistado en el ejército paraguayo. La película filmada en escasos planos fijos y con diálogos



en *off*, en guaraní, sucede en un único día, el del 14, pues el ejército no recibió a tiempo la noticia de la finalización de la guerra y combatió dos días más. Mientras que el padre espera ver a su hijo con vida, la madre está inundada de un sentimiento negativo. Bajo un cielo gris que no se desgrana en lluvia, en un lugar selvático y aislado de Paraguay, en medio de un gran calor, donde no se mueve ni una hoja, y los ladridos de la perra que les dejó su hijo, se acumula la espera.

La Sirga



Dirección William Vega
Año 2012
País Colombia
Duración 89 minutos

Sinopsis Alicia está desamparada. El recuerdo de la guerra llega a su mente como amenazantes truenos. Desterrada por el conflicto armado intenta rehacer su existencia en La Sirga, un hostel decadente a orillas de una gran laguna en lo alto de Los Andes que pertenece a Óscar, el único familiar que conserva con vida, un viejo huraño y solitario. Ahí en una playa fangosa e inestable buscará echar raíces hasta que sus miedos y la amenaza de la guerra reaparezcan de nuevo.

La teta asustada



Dirección Claudia Llosa
Año 2009
País Perú
Duración 95 minutos

Sinopsis Fausta tiene la teta asustada, una enfermedad que se transmite por la leche materna de las mujeres que fueron violadas o maltratadas durante la guerra del terrorismo en Perú. La guerra acabó, pero Fausta vive para recordarla porque «la enfermedad del miedo» le ha robado el alma. Ahora, la súbita muerte de su madre la obligará a enfrentarse a sus miedos y al secreto que oculta en su interior: un escudo que la alejará de los asquerosos a los que solo puede detener el asco.

Lapü



Dirección César Alejandro Jaimes, Juan Pablo Polanco
Año 2019
País Colombia
Duración 75 minutos

Sinopsis Doris, una joven wayúu, sueña con su prima que murió hace más de diez años. Las sombras y los sonidos del desierto acompañan a Doris en un viaje físico y espiritual para exhumar los restos de su prima, en un trance en el que las barreras entre la vida y la muerte se desmoronan. Lapü

acompaña a Doris al mundo de los muertos a través de un hipnótico ritual que difumina los conceptos de la pérdida, el sueño y la memoria.

Los rubios



Dirección Albertina Carri
Año 2003
País Argentina
Duración 89 minutos

Sinopsis ¿Quiénes fueron los Carri? ¿Cómo desaparecieron? ¿Rubios, morechos, altos, padres, revolucionarios, hijos, activistas, héroes o una ficción de quien recuerda? Albertina Carri utiliza la cámara para revelar los hechos basados en la vida emocional de sus padres, desaparecidos y asesinados como víctimas de la última y brutal dictadura Argentina. Ella y su equipo se embarcan en una búsqueda a través de la geografía e historia de Buenos Aires, tratando de conseguir un profundo entendimiento acerca de lo acontecido. A medida que se develan datos de los padres de Carri, desde los más idealizados hasta aquellos más mundanos, emergen coloridas perspectivas que también se rodean de ciertos conflictos.

Naboba



Dirección Amado Villafaña
Año 2015
País Colombia
Duración 50 minutos

Sinopsis Autoridades y comunidades del pueblo arhuaco revelan su pensamiento ancestral sobre el agua en una expedición extraordinaria desde la Ciénaga Grande de Santa Marta hasta los picos nevados de la Sierra Nevada de Santa Marta. El agua está amenazada y se requieren acciones urgentes de trabajo tradicional para su preservación y conservación.

Pirotecnia



Dirección Federico Atehortúa
Año 2019
País Colombia
Duración 85 minutos

Sinopsis El 6 de marzo de 1906 cuatro personas fueron ejecutadas en vía pública por el intento de asesinato del entonces presidente de Colombia, Rafael Reyes. La tradición recoge la representación en imágenes de este evento como el inicio del cine en Colombia. Mientras un director realiza una película sobre este tema, de forma repentina, su madre sufre un episodio de mutismo: sin explicación alguna deja de hablar. Esta crisis personal lo obliga a detener la película y a iniciar un registro sobre la enfermedad de su madre, lo que lo hace descubrir

un archivo familiar en el que encuentra la relación que existe entre trágicos eventos recientes de la historia colombiana y los orígenes del cine en el país.

Roma



Dirección Alfonso Cuarón

Año 2018

País México

Duración 135 minutos

Sinopsis En la colonia Roma, de Ciudad de México, dos empleadas domésticas ayudan a una madre a criar a sus cuatro hijos durante las largas ausencias de su esposo. Una de las jóvenes, Cleo, se hace cargo de los niños como si fueran propios, a pesar de estar atravesando un momento difícil.

Sobre cosas que me han pasado



Dirección José Luis Torres Leiva

Año 2018

País Chile

Duración 13 minutos

Sinopsis Adaptación cinematográfica libre del libro homónimo del escritor Marcelo Matthey que narra su propia vida a manera de diario.

El viento sabe que vuelvo a casa



Dirección José Luis Torres Leiva

Año 2016

País Chile

Duración 103 minutos

Sinopsis El documentalista chileno Ignacio Agüero prepara su primer largometraje de ficción sobre una joven pareja de novios que desapareció a principios de los años 80 en los bosques de la isla Meulín. Todo un mito alrededor de una misteriosa y trágica historia de amor.

Tempestad



Dirección Tatiana Huezo

Año 2016

País México

Duración 105 minutos

Sinopsis Tras su delicada ópera prima **El lugar más pequeño** (2011), Tatiana Huezo aborda de nuevo el tema de la violencia, pero esta vez se aproxima a las huellas que ha producido la descomposición social en México. Dos mujeres, víctimas de la impunidad en México: Miriam, encarcelada injustamente por el delito de tráfico de personas, y Adela, en busca de su hija desaparecida, cuentan su historia a través de un viaje de regreso a casa. Este largometraje fue estrenado en la sección Forum del 66° Festival de Cine de Berlín, donde obtuvo una Mención Especial

del jurado del Premio Caligari por su innovación cinematográfica.

Ata tu arado a una estrella



Dirección Carmen Guarini
Año 2017
País Argentina
Duración 88 minutos

Sinopsis En el año 1997 el cineasta argentino Fernando Birri regresa a filmar a su país un documental sobre el 30º Aniversario de la muerte del Che Guevara y la relevancia de las utopías por entonces. Carmen Guarini decidió registrar esos momentos. Un primer montaje de esta película se escondió por veinte años en un frágil vhs. Esas imágenes hoy cobran vida y echan luz sobre la vigencia de este poeta y maestro del cine latinoamericano, quien a sus 92 años se resiste a abandonar sus propias utopías.

Como me da la gana



Dirección Ignacio Agüero
Año 1985
País Chile
Duración 30 minutos

Sinopsis El director del documental interrumpe los rodajes de cinco películas que se realizan en Chile en 1984, para preguntar a cada director cuál es el sentido de lo que están haciendo, en un tiempo en que hacer cine en Chile está casi prohibido.

Cien niños esperando un tren



Dirección Ignacio Agüero
Año 1987
País Chile
Duración 55 minutos

Sinopsis En **Cien niños esperando un tren**, Agüero observa a través de un taller de cine para niños, impartido por Alicia Vega en una población marginal, cómo, a pesar de que nunca han ido al cine y escasamente conocen el centro de la ciudad, la realidad de esos niños se cuele en las historias que cuentan.

Crónicas



Dirección Sebastián Cordero

Año 2004

País Ecuador

Duración 101 minutos

Sinopsis En la ciudad de Babahoyo, en los últimos dos años han desaparecido varios niños y sus cuerpos son encontrados eventualmente bajo tierra. La policía no tiene ninguna pista, pero Manolo Bonilla, periodista de la sensacional revista de televisión *Una hora con la verdad*, está seguro de que se trata de un asesino serial y decide investigar. Protagonizado por John Leguizamo y Damián Alcázar, el segundo largometraje de Sebastián Cordero fue producido por Guillermo Del Toro y Alfonso Cuarón y seleccionado en los festivales de cine de Sundance, Cannes y Toronto.

Dólares de arena



Dirección Israel Cárdenas, Laura Amelia Guzmán

Año 2014

País República Dominicana

Duración 85 minutos

Sinopsis Noelí, una joven dominicana, deambula por las playas de Las Terrenas, donde gana algunos dólares a costa de los turistas. Entre ellos hay una mujer francesa de edad madura llamada Anne. El novio de Noelí elabora un plan para que Noelí viaje a París con Anne y le envíe dinero periódicamente. A Noelí inicialmente le gusta la idea, pero, a medida

que se acerca su partida, empiezan a asaltarla las dudas. Cuarto largometraje de la dupla de directores, productores y guionistas dominicanos, estrenado en el Festival de Cine de Toronto.

Gente de bien



Dirección Franco Lolli

Año 2014

País Colombia

Duración 87 minutos

Sinopsis Eric, un niño de diez años, se encuentra viviendo de la noche a la mañana con Gabriel, su padre a quien apenas conoce. Al ver que al hombre le cuesta construir una relación con su hijo y mantenerse a flote económicamente, María Isabel, la mujer de clase alta para la que Gabriel trabaja como carpintero, decide tomar al niño bajo su ala.

La batalla de Chile Parte I: La insurrección de la burguesía

Director Patricio Guzmán

Año 1975

País Chile

Duración 96 minutos

Sinopsis Salvador Allende pone en marcha un programa de transformaciones sociales y políticas para modernizar el Estado y frenar la pobreza. Desde el primer día, los sectores chilenos más conservadores organizan contra él una serie de huelgas salvajes. La Casa Blanca le asfixia económicamente y la oposición parlamentaria rechaza la mayoría de sus proyectos de ley. A pesar del boicót económico y el bloqueo del congreso, los partidos que apoyan a Allende obtienen un resultado sorprendente en marzo de 1973: el 43.4 por ciento de los votos fueron para la izquierda. A partir de ese momento



los adversarios de la Unidad Popular comprenden que los mecanismos legales ya no les sirven. De ahora en adelante su estrategia será la del golpe de estado. La primera parte de **La batalla de Chile** narra la insurrección de masas de la burguesía así como la respuesta del Gobierno y sus seguidores.

La batalla de Chile Parte II: El golpe de Estado

Dirección Patricio Guzmán

Año 1975

País Chile

Duración 96 minutos

Síntesis Entre marzo y septiembre de 1973 la izquierda y la derecha se enfrentan en todas partes: en la calle, los tribunales, las universidades, el parlamento y los medios de comunicación. El gobierno de Nixon, secundado por Henry Kissinger, continúa financiando las huelgas principales (la gran huelga del cobre, la huelga del transporte, la huelga de los pequeños comerciantes) a la vez que fomenta el caos social indispensable para justificar un golpe de estado. Allende intenta llegar a un acuerdo con las fuerzas del centro político —la Democracia Cristiana—, sin conseguirlo. Las contradicciones de la izquierda aumentan la parálisis. Los militares empiezan a conspirar en Valparaíso. Un amplio sector de la clase media apoya la «desobediencia» y alienta la guerra civil. Los militares inician el registro sistemático de fábricas en busca de armas (que no encuentran). Ochocientas mil personas desfilan ante Allende durante el tercer aniversario de su gobierno (el 4 de septiembre). Siete días más tarde Pinochet bombardea el palacio de La Moneda con el presidente adentro (el 11 de septiembre).

La Ciénaga



Dirección Lucrecia Martel

Año 2001

País Argentina

Duración 103 minutos

Síntesis A unos noventa kilómetros de la ciudad de La Ciénaga está el pueblo de Rey Muerto, y cerca de ahí la finca La Mandrágora, donde se cosechan y secan pimientos rojos, y donde pasa el verano Mecha, una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo. Tali, prima de Mecha, también tiene cuatro hijos, un marido amante de la casa, la caza y los hijos. Dos accidentes reunirán a estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir a un verano del demonio. Pero no todos lo lograrán.

La flor (parte I, II y III)



Dirección Mariano Llinás

Año 2017

País Argentina

Duración 220 minutos, 313 minutos, 290 minutos

Síntesis Una potencia y ambición atípicas marcan el regreso del director de **Historias extraordinarias**. Seis relatos —cuatro que empiezan y no terminan, un quinto que sí lo hace y un sexto que acaba sin comenzar— proyectados en tres partes, pero que conforman una misma y gran película. Este es un

gran complejo narrativo integrado por seis narraciones independientes radicalmente diferentes entre ellas. El punto de unión entre ellas es que en cada una de dichas historias actúan las mismas cuatro actrices: Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes y Valeria Correa.

La hora de los hornos Parte I: Neocolonialismo y Violencia



Dirección Fernando Solanas, Octavio Getino
Año 1968
País Argentina
Duración 88 minutos

Sinopsis Esta es la primera parte de la trilogía **La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación**, un ensayo sobre la situación sociopolítica de Argentina entre 1945 y 1968, rodado de forma clandestina en tiempos de la Guerra Fría en una región gobernada por dictaduras militares proestadounidenses. Ganadora del Gran Premio de la Crítica de la Muestra Internacional Cinema Nuovo de Pesaro en 1968, esta restauración fue presentada recientemente en el apartado Cannes Classics por la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional-CINAIN (Argentina).

La telenovela errante



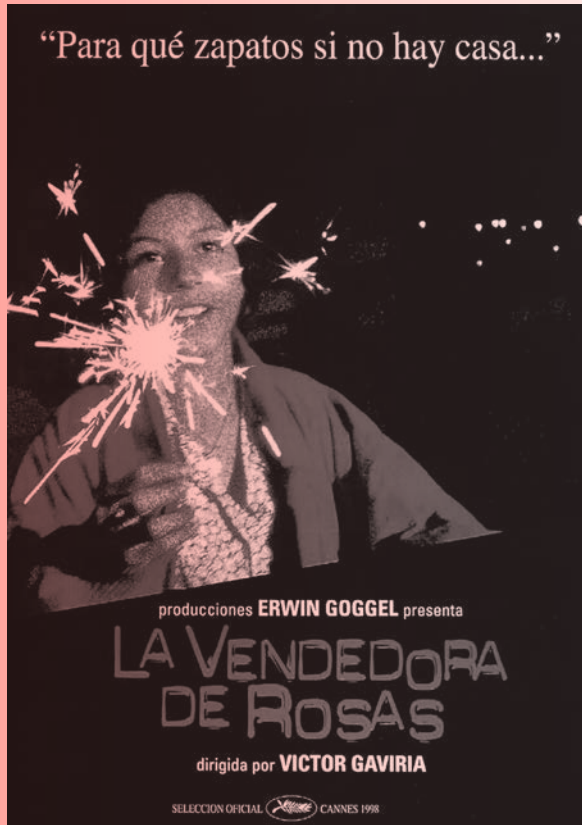
Dirección Valeria Sarmiento, Raúl Ruiz
Año 2017
País Chile
Duración 80 minutos

Sinopsis Una de las cintas perdidas de Raúl Ruiz, concluida por la cineasta y viuda del realizador, Valeria Sarmiento. Realizado en seis días con actores de telenovelas, es un juego en cuanto a instalar la idea de que todo Chile era una «telenovela». La realidad es, literalmente, la idea de Baudrillard sobre el simulacro. Es una colección de *sketches* jugando con los acentos y patrones del lenguaje en Chile.

La vendedora de rosas

Dirección Víctor Gaviria
Año 1998
País Colombia
Duración 120 minutos

Sinopsis Mónica tiene 13 años y ya se ha rebelado contra todo. Ha creado su propio mundo, en la calle, donde lucha con coraje para defender lo poco que tiene: sus amigas, tan niñas como ella; su novio, que vende droga, y su dignidad y su orgullo que no le hacen concesiones a nadie. En la noche de Navidad, como todas las noches, vende rosas para ganarse la vida, y para comprarse el sueño de una fiesta con pólvora, estrenar ropa y salir con su novio. Pero la vida le depara una nueva cita con la soledad, la pobreza, la droga y la muerte. Mónica es la otra cara de una ciudad intensa y cruel como Medellín, como la de cualquier ciudad en donde los niños de la calle no tienen lugar en este mundo, en el que apenas viven el tiempo inútil de su inexistencia. Hizo parte



de la Selección Oficial del 51° Festival Internacional de Cine de Cannes, 1998.

Las niñas bien



Dirección Alejandra Márquez Abella

Año 2018

País México

Duración 93 minutos

Sinopsis Es 1982 y México atraviesa una gran crisis económica. La elegante, encantadora y perfecta Sofía, líder del grupo de amigas del club de tenis, se enfrenta a lo inimaginable: su caída social. Sofía intentará mantener las apariencias, pero su derrumbe, además de ser inevitable, dará cuenta de qué es lo que se pierde cuando se pierde el dinero.

Esta es una adaptación cinematográfica del libro de relatos *Las niñas bien*, de la escritora Guadalupe Loaeza, estrenada en la pasada edición del Festival de Cine de Toronto y que se presenta por primera vez en Colombia.

Memorias del subdesarrollo



Dirección Tomás Gutiérrez Alea

Año 1968

País Cuba

Duración 104 minutos

Sinopsis Basada en la novela homónima de Edmundo Desnoes, esta película toma como protagonista a Sergio, un burgués intelectual, que decide permanecer en Cuba mientras toda su familia abandona el país después del triunfo de la Revolución. Sergio buscará un sentido a su vida en la escritura de sus memorias, y la Revolución se convertirá para él en un reto, pues tratará de comprenderla y hallar su propia coherencia dentro de su sistema de valores. En 2016, como parte de Cannes Classics, el ICAIC presentó esta restauración en conjunto con Films du Camélia y la Cineteca di Bologna.

Noche Herida



Dirección Nicolás Rincón Gille

Año 2016

País Colombia

Duración 86 minutos

Sinopsis Blanca, una campesina desplazada por la violencia, llega a Bogotá con sus tres nietos para intentar salvarlos de un destino casi seguro. En plena adolescencia, uno de ellos, Didier, decide abandonarla, y ella, a la distancia, pretende protegerlo invocando a las almas benditas. Y ahora, por miedo a que también se pierdan, debe centrar su atención en los dos más jóvenes, Camilo y John. Un retrato familiar, una lucha digna por rescatar del pasado lo esencial para seguir adelante.

Ukamau



Dirección Jorge Sanjinés

Año 1966

País Bolivia

Duración 75 minutos

Sinopsis En la ópera prima de Sanjinés, una joven campesina aymara es violada y asesinada por un comerciante mestizo, y antes de morir logra decirle a su esposo el nombre del asesino. Un año de paciente espera debe pasar antes de que llegue el día de la venganza en un duelo a muerte.

Revolución

Dirección Jorge Sanjinés

Año 1964

País Bolivia

Duración 10 minutos

Sinopsis Ganador del Premio Joris Ivensen en Leipzig, este cortometraje señala el desempleo, la desnutrición, la mortalidad infantil, las manifestaciones obreras y la represión policial a la que estas son sometidas en Bolivia. Se trata del primer



cortometraje de uno de los fundadores del Nuevo Cine Latinoamericano: Jorge Sanjinés.

Santiago



Dirección João Moreira Salles

Año 2007

País Brasil

Duración 80 minutos

Sinopsis Santiago es un documental sobre una película inacabada. Santiago fue mayordomo en la casa donde creció el director. Fue un hombre de una vasta cultura y una memoria prodigiosa, cuya idiosincrasia dejó profundos recuerdos en la familia. Años antes, el director había intentado hacer una película sobre él, pero no lo consiguió. En esta ocasión, retoma la película para buscar los motivos que le hicieron abandonar. Santiago es una película sobre la memoria, la identidad y la propia naturaleza del documental.

Temblores

Dirección Jayro Bustamante

Año 2019

País Guatemala

Duración 107 minutos



Sinopsis Pablo es un hombre casado de 40 años. Modelo a seguir y evangélico cristiano practicante, su vida perfecta tradicional empieza a quebrarse cuando se enamora de otro hombre. Pablo encuentra sus sentimientos en conflicto con sus creencias y su vida se convierte en un infierno de intolerancia represiva cuando su familia y su Iglesia deciden hacer lo posible para «curarlo», forzando a Pablo a reprimir sus deseos por medio de terapia. Estrenada en la más reciente edición de la Berlinale, esta es la segunda parte de una trilogía de Jayro Bustamante, iniciada hace unos años con su ópera prima **Ixcanul** (2015).

85

Tierra en trance



Dirección Glauber Rocha

Año 1967

País Brasil

Duración 115 minutos

Sinopsis Ganador del Premio FIPRESCI en Cannes y el Leopardo de Oro del Festival de Locarno en 1968, el tercer largometraje de Rocha es una alegoría de los convulsos años 60 en Brasil. Paulo, poeta y periodista, se pregunta en plena campaña política sobre su propio devenir y el de toda una nación regida por el caos y la corrupción. La política, que debería servir al pueblo, dista todo un abismo de este. ¿Hasta qué punto la gente está dispuesta a defender lo que debería ser suyo?

Programa 1. La mirada audiovisual ayer y hoy

Oiga vea, de Luis Ospina; **Chircales**, de Marta Rodríguez, y **Buscando tréboles**, de Víctor Gaviria fueron los tres cortometrajes colombianos que inauguraron esta nueva etapa de la Cinemateca y fue la ocasión para reunir a tres de las instituciones más importantes del cine colombiano.

Chircales



Dirección Marta Rodríguez, Jorge Silva
año 1972
País Colombia
Duración 42 minutos

Sinopsis Chircales se denomina la zona en la cual los obreros trabajan en la elaboración de ladrillo por métodos primitivos. Esta zona se sitúa al sur de la ciudad de Bogotá, Colombia. El documental muestra a través de 42 minutos, el régimen de explotación inhumana a que es sometido el obrero alfarero por parte de terratenientes y patrones, en los latifundios urbanos que rodean la ciudad de Bogotá. Partiendo de una investigación de tipo antropológico, el documental intenta un análisis acerca de la relación existente entre el nivel tecnológico y las relaciones de producción, así como del nivel ideológico de esta comunidad de obreros.

Chircales es la búsqueda de una metodología adaptada a las condiciones socio-políticas de América Latina. Su filmación se inicia en el año 1966 al sur de la ciudad de Bogotá en un barrio llamado Tunjuelito, donde existían grandes haciendas cuyos dueños arrendaban sus tierras para la producción artesanal de ladrillos.

Buscando tréboles



Dirección Víctor Gaviria
Año 1979
País Colombia
Duración 8 minutos

Sinopsis: Un filme sobre niños ciegos. Se muestran imágenes de las diversas actividades laborales y recreativas que realizan.

Oiga vea



Dirección Luis Ospina y Carlos Mayolo
Año 1971
País Colombia
Duración 28 minutos

Sinopsis Documental de denuncia sobre el efecto en la ciudad de Cali de los VI Juegos Panamericanos, vistos desde el punto de vista de la gente que no pudo entrar a los estadios.

Programa 2. Cortometrajes latinoamericanos

Conjunto de obras recientes premiadas en los más importantes festivales internacionales.

Shakti



Dirección Martín Rejtman
Año 2019
País Argentina, Chile
Duración 19 min.

Sinopsis El mismo día en que muere su abuela, Federico decide separarse de su novia, Magda. Teme lastimarla, pero cuando llega el momento, todo indica que ella está lejos de sentirse herida.

Guaxuma



Dirección Nara Normande
Año 2018
Países Brasil, Francia
Duración 14 minutos

Sinopsis Tayra y yo crecimos juntas en la playa de Guaxuma. Éramos inseparables. En mi adolescencia, tuve que irme de ese lugar de tanta libertad para

mudarme a la ciudad. Ahora la brisa del mar me trae buenos recuerdos.

El verano del león eléctrico



Dirección Diego Céspedes

Año 2018

Año Chile

Duración 22 minutos

Sinopsis Escondidos en una casa lejos de la ciudad, Alonso acompaña a su hermana, Daniela, quien espera convertirse en la séptima esposa de El León, un profeta que (dicen) da la electricidad.

Parsi



Dirección Eduardo Williams, Mariano Blatt

Año 2018

Países Argentina, Suiza

Duración 23 min.

Sinopsis *No es*, de Mariano Blatt, es un poema acumulativo, siempre en proceso de escritura, que tiene la extensión de una vida. El texto del poema, con versos que se van sumando a lo largo de los días, meses, años, puede abarcarlo todo: imágenes, personas, recuerdos, paisajes, frases e ideas. Con ese listado de lo que parece pero no es, *Parsi* nos lleva caminando, corriendo, deslizándose de persona en persona, a través de los barrios, nos arroja y nos

hunde en el agua, creando otro poema que se acaricia, choca y gira junto a *No es*.

Rapaz



Dirección Felipe Gálvez

Año 2018

País Chile

Duración 13 minutos

Sinopsis Ariel (38), se involucra en la detención de un adolescente acusado de robar un celular. Una masa de personas rodea al joven, algunos lo culpan, lo golpean, otros lo defienden. La policía no llega. Ariel debe decidir de qué lado está.

Programa 3. Las fronteras de la imagen

Obras que reflexionan sobre la representación de la historia, el otro y la memoria de nuestros territorios.

Há Terra!



Dirección Ana Vaz

Año 2016

País Brasil

Duración 12 minutos

Sinopsis Un encuentro, una caza, un relato diacrónico de mirar y devenir. Como en un juego, como en una persecución, la película se equivoca entre personaje y tierra, tierra y personaje, depredador y presa.

Nefandus



Dirección Carlos Motta

Año 2013

País Colombia

Duración 13 minutos

Sinopsis Dos hombres viajan en canoa por el río Don Diego en la Sierra Nevada de Santa Marta en el Caribe colombiano, un paisaje de belleza «salvaje». Los hombres, un hombre indígena y un hombre de habla hispana, cuentan historias sobre pecados nefandos [pecados indecibles, crímenes abominables]; actos de sodomía que tuvieron lugar en las Américas durante la conquista. Se ha documentado que los conquistadores españoles usaron el sexo como un arma de dominación, pero ¿qué se sabe sobre las tradiciones prehispánicas homoeróticas? ¿Cómo transformó la moral cristiana, como enseñaron las misiones católicas y se propagó a través de la guerra durante la Conquista, la relación de los nativos con el sexo? **Nefandus** observa atentamente el paisaje, su movimiento y sus sonidos en busca de pistas de historias que permanecen sin contar y que han sido ignoradas y estigmatizadas en gran medida en los relatos históricos.

La cueva negra

Dirección Beatriz Santiago

Año 2013

País Puerto Rico

Duración 20 minutos

Sinopsis El Paso del Indio es un lugar muy conocido en la comunidad arqueológica. Hace veinte años, durante la construcción de una carretera de varios



carriles, se descubrió un sitio de entierro indígena complejo (posiblemente arcaico, definitivamente Pre-Taíno y Taíno) y se recuperaron muchos objetos y restos.

Aequador



Dirección Laura Huertas Millán

Año 2012

País Colombia

Duración 19 minutos

Sinopsis historia alternativa construida como una cuenta de viaje sin palabras: una distopía ecuatorial que evoca los excesos de un sueño progresista y modernista en América Latina durante el siglo xx. Imaginamos una época pasada en la que una ideología extrema intentaría conquistar el territorio del Amazonas. La película describe de forma compuesta y voluntariamente fragmentada este presente paralelo, en el que coexisten ruinas y reliquias falsas de arquitectura utópica en 3D con construcciones vernáculas y vidas diarias de seres humanos.

Encuentro Cátedra Cinemateca

Espacio de diálogo alrededor de las Escrituras críticas del audiovisual en el cine colombiano y latinoamericano.

Invitados Roger Alan Koza (Argentina), Mónica Delgado (Perú), Pedro Adrián Zuluaga (Colombia), Luis Ospina (Colombia), Ramiro Arbeláez (Colombia), Yamid Galindo (Colombia), Juan Carlos Arias (Colombia), Armando Russi (Colombia), Carol Ann Figueroa (Colombia), Erika Acuña (Colombia), Diana Cuellar (Colombia), entre otros.

Organizado por la Cinemateca de Bogotá en asocio con la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad Central, Universidad Agustiniana y la Universidad del Rosario.

Ponencias Encuentro Cátedra Cinemateca

Charla magistral con Roger Koza

La desobediencia: crítica y cinefilia desde un continente encadenado

Conversatorio: Secuencia crítica del cine colombiano, un documento para la historia

Con Katia González, Luis Ospina, Ramiro Arbeláez y Yamid Galindo

Conversatorio: Heterotopias documentales rurales en Colombia

Con María Luna y Pablo Mora

Charla Magistral con Mónica Delgado

La crítica de cine en el Perú: una contrahistoria desde el papel de las mujeres

Encuentro Estucine, Círculo Nacional de Estudiantes de Cine

Conversatorio: Investigar en Colombia

Profesores de varias universidades exponen los enfoques, perspectivas y retos de la investigación sobre el cine y el audiovisual en Colombia.

Con: Ramiro Arbeláez, Diana Cuellar, Juan Camilo Álvarez, María Cuellar. Modera: Mauricio Durán.

Presentación del libro

Máquinas de visión y espíritu de indios: Seis ensayos de antropología visual con Pablo Mora.

Charla Magistral con Juan Carlos Arias

Entre imágenes y cifras: el problema de la representación de la violencia en Colombia

Conversatorio Perspectivas de género en las culturas audiovisuales latinoamericanas

Con Mónica Delgado, Diana Cuellar, Johana Botero y Carol Ann Figueroa

Conversatorio: La crítica cinematográfica y el periodismo digital

Oswaldo Osorio (Cinépagos), Danny Arteaga (Revista Cero en Conducta), Manuela Saldarriaga (Revista Cerosestenta)

Charla Magistral Pedro Adrián Zuluaga.

El cine colombiano y la crítica: escribir con el cuerpo y no con el canon

Conversatorio el cine y la radio en la era digital

Con Armando Russi (Programa Alucine - Unal), Mauricio Romero (Podcast Gente que hace cine) y Erika Acuña (Musikamia)

Paneles

Panel inaugural: La mirada audiovisual ayer y hoy

Con Marta Rodríguez, Luis Ospina y Víctor Gaviria. Modera: Nicolás Morales

Cada uno de estos tres realizadores representan una institución en el cine colombiano, en alguna medida sus filmografías dan cuenta de una(s) historia(s) del país. La obra de Rodríguez, Ospina y Gaviria han sido referentes para distintas generaciones de realizadores colombianos, pero ¿cómo se han actualizado sus ideas, agendas estéticas y metodologías de trabajo en el cine más contemporáneo del país? ¿Cómo se ha transformado su mirada sobre el cine y la sociedad en el presente?

Panel: 48 años de Cinemateca

Con Isadora de Norden, Claudia Triana, Rito Alberto Torres y Paula Villegas. Modera: Jaime Cerón

Al ser testigos de la creación del Ministerio de Cultura, la Cinemateca Distrital, las primeras Escuelas de Cine y dos Leyes de Cine, esta conversación pretende revisar la evolución que ha sufrido el quehacer cinematográfico en el país y el significado de la Cinemateca en el fomento de la creación artística y el desarrollo de las expresiones audiovisuales actuales.

Panel: De lo local a lo global: Nuevo cine colombiano

Con Jhonny Hendrix Hinestroza, William Vega y Gerylee Polanco. Modera: Diana Bustamante

El cine colombiano pasó por un momento de apertura durante la primera década del siglo XXI, en el que emergieron realizadores que transformaron el lenguaje en sus películas y llevaron sus producciones al ámbito global. ¿Qué condiciones han permitido la emergencia de estos realizadores? ¿Qué impulsos culturales y sociales tuvieron al hacer sus películas?

Panel: ¿Para qué filmar?

Con Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva. Modera: Pedro Adrián Zuluaga

¿Para qué filma usted? A partir del acto de rodar, esta charla pretende preguntarse por la relación ética y la necesidad política de filmar y revisar los actuales intereses y condiciones de trabajo de los realizadores latinoamericanos. Una conversación entre dos realizadores que a lo largo de los últimos años han colaborado de múltiples formas y se preguntan en sus trabajos por el sentido político de la imagen en movimiento.

Panel: El peso de la historia

Con Albertina Carri, Laura Mora y Alejandra Márquez Abella. Modera: Carolina Sanín.

Este panel pretende ahondar en las reflexiones políticas que realizan estas tres directoras a través de sus películas en sus distintos contextos: la dictadura argentina, la crisis económica en el México de los ochenta y la violencia de los años noventa en Medellín. A su vez, ¿cómo la vida política latinoamericana reciente transformó las relaciones sociales, la vida privada y la creación artística?

Panel: La memoria obstinada

Con Óscar Campo, Claudia Salamanca y Federico Atehortúa. Modera: Jerónimo Atehortúa.

La representación de la violencia han sido un tema recurrente de las obras audiovisuales en Colombia. En este panel se aborda el rol del registro, del archivo y de la huella y su significado en la construcción de la memoria histórica del país.

**Panel: El cineasta argentino y la tradición:
Llinás, La flor y la historia del cine**

A propósito de un texto seminal de Borges, Mariano Llinás y Roger Koza conversan sobre una noble tradición de apropiación desobediente del sur y la relación de esta con todos los capítulos del último film de Llinás.

Panel: Fronteras de la imagen

Con Beatriz Santiago Muñoz y Amado Villafaña.
Modera: Ximena Gama

En esta conversación se indaga sobre los límites de las disciplinas, el videoarte, el cine y el documental. A partir del trabajo de estos dos artistas y directores de cine se reflexiona cómo desde la contaminación entre los medios y desde la observación de sus territorios y comunidades aparecen conexiones y relatos que posibilitan otra historia cultural en el Caribe y en Latinoamérica.

Panel Trilogía: Conversación con Jayro Bustamante

Modera: Lissette Orozco

Esta conversación gira en torno a los temas que trata la trilogía de Jayro Bustamante (el racismo, la homofobia y el anticomunismo) y a su relación con la expresión artística y la censura en países latinoamericanos.

Desde el inicio de su carrera, Jairo quiso hablar sobre tres insultos que se perpetúan en Guatemala: indio, homosexual y comunista. Con estas tres películas de denuncia social se abrazan estas tres temáticas.

Proyectos artísticos

Conciertos

Otros eventos

93

Exposición *Campo Abierto* (Galería)

La muestra inaugural *Campo Abierto* reúne a artistas visuales contemporáneos y directores de cine cuya obra se centra en la narración y la representación de los personajes y los contextos rurales en Colombia; una serie de relatos y de discursos que no solo atraviesan la historia política y social de nuestro país, sino también nuestra historia visual. En esta exposición se puede presenciar cómo el cine y el arte han estado ligados a través del tiempo y cómo esas primeras imágenes de archivo filmadas años atrás se han convertido en un insumo para hablar del presente. Finalmente, las historias colectivas de *Campo Abierto* se desvanecen y se renuevan cada momento, las tensiones entre distintas imágenes y tiempos reflejan las transformaciones de nuestro territorio y de la vida cotidiana de sus protagonistas.

Artistas:

Adrián Balseca
Claudia Salamanca
Felipe Guerrero
Juan Fernando Herrán
María Buenaventura
Marta Rodríguez y Jorge Silva
Mónica Restrepo
Organización Azicatch de la Chorrera, Amazonas
Sandra Rengifo

Proyecto 24 - Mapa Teatro (Sala E)

Instalación que revela en la puesta en escena cómo fue el proceso arqueológico para descubrir las ruinas de un antiguo teatro. Con estas nuevas imágenes se hace presente no solo los puntos de encuentro entre memoria e historia, sino cómo la imagen de este teatro se renueva hoy de manera cinematográfica.

Concierto de Brandt Brauer Frick (Sala E)

The Guardian los describió como un grupo que compone «experimentos sonoros austeros, desde ingeniería techno minimalista hasta replicar el ADN de la música de baile utilizando instrumentos orquestales». Han participado en festivales como Coachella, Glastombury, Haldern Pop.

Concierto acústico Chimó Psicodélico

La artista colombiana Sandra Rengifo, quien participa en la exposición *Campo abierto*, invitó al grupo llanero Chimó Psicodélico a interpretar dentro de su obra nuevos cantos jornaleros del Arauca.

Hackaton de realidad mixta «Humboldt y las Américas». Ecosistema de creación y experimentación digital.

Con la asesoría y el acompañamiento conceptual de Gamelab Berlín junto a diversos expertos, nacionales e internacionales, en diseño, desarrollo y arte de realidad mixta, los equipos desarrollan aplicaciones relacionadas con el mundo intelectual de Alexander von Humboldt.

Realizada en cooperación con el Goethe-Institute Colombia y Plataforma Bogotá en el marco del año «Humboldt y las Américas».

Chronostasis (Francia) Dautrescordes y Tempest (Sala E)

El estado de chronostasis es una ilusión cerebral que involucra a las neuronas que se ocupan de la predicción inmediata del futuro y de la escucha de la música, durante la cual el tiempo parece detenerse. Esta *performance* audiovisual lleva esta lógica a su límite.



→
Vista de la exposición *Campo Abierto* (Cinemateca de Bogotá, 2019). Foto: Mathew Alejandro Valbuena Escobar



Colaboradores

Alejandro Duque

Artista, Ph. D. en Filosofía de los Medios, docente universitario en las facultades de Artes Plásticas y Visuales. Gestor cultural con más de 20 años de experiencia en la realización de proyectos de arte, ciencia y tecnología a nivel nacional e internacional. Ha trabajado con el Instituto Distrital de las Artes - Idartes, Locus Sonus, UdeA, UNAL, ITM y European Graduate School. Desde finales de los noventa, ha trabajado en numerosas colaboraciones, desde redes libres comunitarias hasta la organización de una red latinoamericana de laboratorios de creación (labSurlab). Se interesa por proyectos que tengan una implicación social definida. Su práctica en el arte se basa en el proceso mismo de las colaboraciones, el videoarte y el arte sonoro. Es experimentado en GNU/Linux y procesamiento de video y sonido en tiempo-real y a través de la red (*streaming*), como también en administración de servidores. Licencia de radioaficionado HK4ADJ.

Ximena Gama Chirolla

Curadora e investigadora de arte contemporáneo con estudios en Filosofía y en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo. Ha realizado distintos proyectos en Colombia en instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica, el Museo de Arte del Banco de la República, el Museo de Arte Moderno de Medellín, entre otros. En el 2017 fue invitada por el Centro de Arte Contemporáneo Jeu de Paume a presentar *Bordes de la cotidianidad: apuntes para otra historia del video arte contemporáneo en Colombia*, proyecto que hace parte de una investigación sobre la imagen visual y los cruces entre arte y cine en Latinoamérica. Gama escribe regularmente sobre arte y cultura en distintos medios. En el 2018 obtuvo el Premio Nacional de Crítica en Colombia otorgado por el Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes.

Katia González Martínez

Candidata a doctora en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia (2009) y maestra en Artes Plásticas de la Academia Superior de Artes de Bogotá (1999). Investigadora de arte colombiano, cocuradora de la exposición *Cali 71, ciudad de América* del Museo La Tertulia (2016-2019). Es autora del libro *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* (Universidad de los Andes y Ministerio de Cultura, 2015), proyecto ganador de la Beca para Publicaciones Artísticas del Ministerio de Cultura.

Andrés Jurado

Magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM, con mención honorífica por su trabajo sobre lo animal en el arte contemporáneo. Artista, cineasta, investigador, curador y estudiante del Doctorado en Estudios de Teatro en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. Es parte de La Vulcanizadora, laboratorio de cine, y de la Oficina de Asuntos Extraterrestres. Su trabajo explora los cruces entre el cine experimental, el cine expandido, el arte contemporáneo, la propaganda, la colonización, los mosquitos, los extraterrestres, la carrera aeroespacial y las incidencias de estos cruces en la construcción de la conciencia contemporánea, sus narrativas, sus políticas y sus delirios.

Algunos de sus proyectos se encuentran disponibles en:

<https://vimeo.com/andresjurado>

www.andresjurado.com

www.despropagandablog.wordpress.com

Felipe César Londoño

Arquitecto de la Universidad Nacional y doctor en Ingeniería Multimedia de la Universidad Politécnica de Cataluña. Fue rector de la Universidad de Caldas en el periodo 2014-2018. Actualmente es decano de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano; miembro del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía CNACC, por delegación de la Ministra de Cultura y director del Festival Internacional de la Imagen, evento especializado en cine digital, creación audiovisual y artes electrónicas, que se realiza desde 1997 en Manizales. Es profesor titular de la Universidad de Caldas e investigador en temas de industrias creativas, diseño y nuevas tecnologías. Se desempeña como consultor de la Comisión Económica para América y el Caribe - CEPAL en economía creativa y es coordinador de varios programas de contenidos digitales e industrias creativas como el ClusterLab - Plataforma virtual para las Industrias Creativas y la Incubadora de Empresas Culturales.

María Paula Lorgia Garnica

Investigadora y programadora de cine. Historiadora con maestría en Artes y énfasis en Cine Documental de la Universidad de New School de la ciudad de Nueva York (2013). Actualmente es la programadora de la Cinemateca de Bogotá, la institución pública más importante para exhibición de cine en Colombia, y durante los

últimos seis años ha coordinado la programación general, así como sus muestras especiales: Ciclo Rosa, Muestra Afro y la CICLA - Cita con el Cine Latinoamericano. Ha sido parte del jurado del Teddy Award de la Berlinale - Festival Internacional de Cine de Berlín, el Festival de Cine Iberoamericano de Ceará en Fortaleza (Brasil), el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia, la Secretaría de Cultura de Medellín y la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura.

Andrés Suárez

Graduado de la Escuela de Cine y de la Maestría en Escrituras Creativas con énfasis en Guion Cinematográfico de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá. Ha participado en encuentros internacionales como el 10° Talents Campus de Buenos Aires (2015), el 3° Taller de Autores: Filmando en Cuba con Abbas Kiarostami (2016) y el 3° Locarno Industry Academy Morelia (2017). Entre 2015 y 2018 hizo parte del equipo de programación del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI. En el último semestre de 2018, se desempeñó como asistente de programación del 16° Festival de Cortos de Bogotá - BOGOSHORTS y como coordinador de distribución para salas alternativas en Colombia de la empresa colombo-mexicana Interior XIII.

Pedro Adrián Zuluaga

Comunicador Social y periodista de la Universidad de Antioquia y magister en Literatura de la Universidad Javeriana. En 2018 fue reconocido con el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar en la categoría crítica en prensa. Actualmente es profesor universitario y columnista de la revista *Arcadia*. Fue jefe de programación del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI (2014-2018), editor de la revista colombiana especializada en cine *Kinetoscopio* durante seis años, asesor del Ministerio de Cultura y la Cinemateca Distrital, y curador de cine de Señal Colombia. Es autor de los libros *¡Acción. Cine en Colombia!* (Bogotá, Museo Nacional, 2007), *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* (Bogotá, Universidad Javeriana, 2012) y *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (Bogotá, Idartes, 2013).

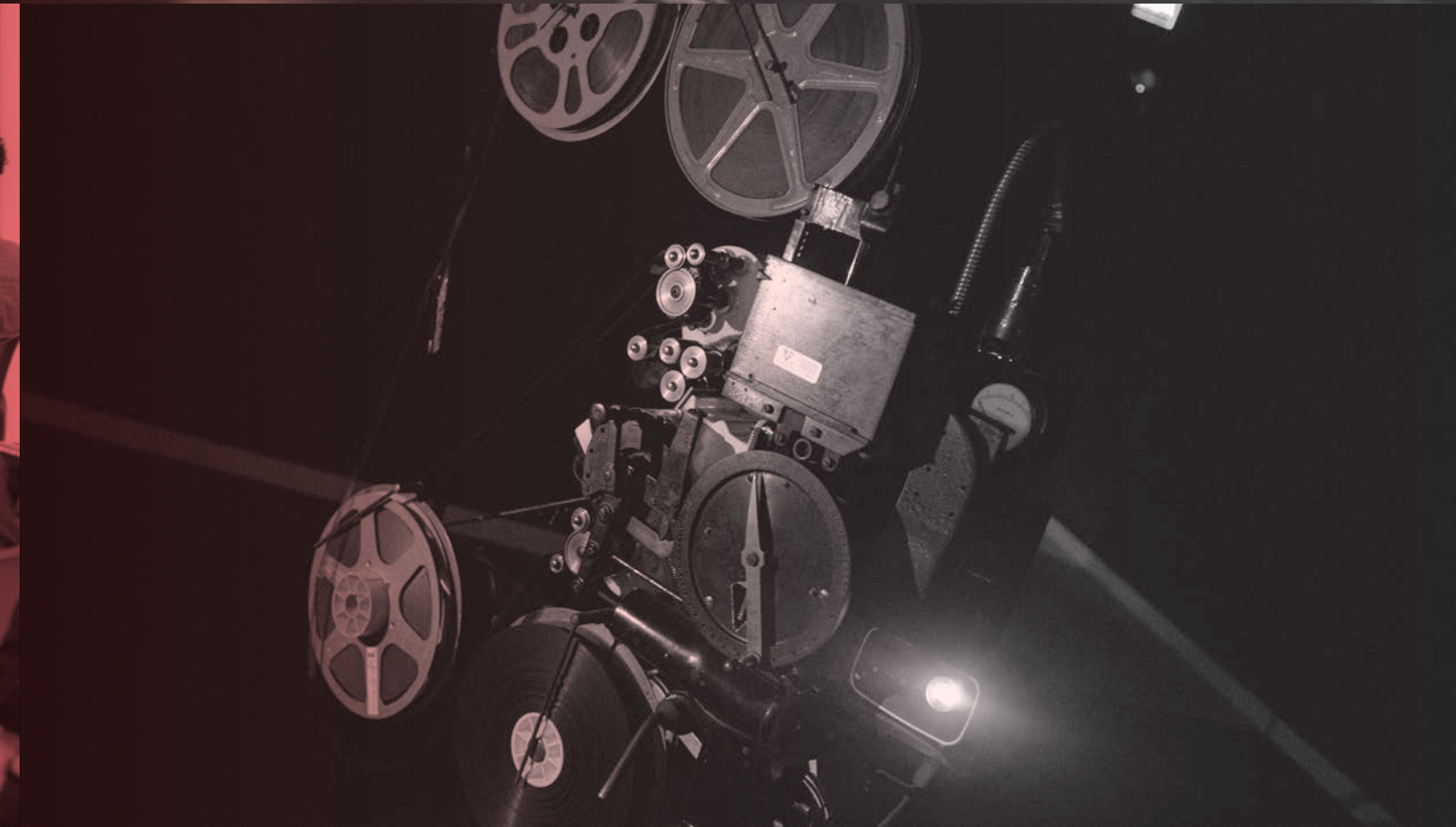




















RETROSPECTIVA
NACIONAL

VICKY HERNÁNDEZ

Con el apoyo de:



FUNDACIÓN
PATRIMONIO
FÍLMICO
COLOMBIANO



ProimágenesColombia



CINEMATECA
DE BOGOTÁ

Alcaldía de Bogotá

10



17
julio

Bogotá







Créditos fotográficos adicionales

Portada

Niño en los Chircales. Foto: Jorge Silva
Fondo: Fundación Cine Documental

Páginas internas

4-5. Vista de la Cinemateca de Bogotá.
Foto: Juan Santacruz

8-9. Sala Principal Cinemateca de Bogotá.
Foto: Juan Santacruz

98-101. Taller de proyectores artesanales. Biblioteca especializada en cine y medios audiovisuales Becma.
Fotos: Camilo Bonilla

102 (arriba) Proyecto 24, Mapa Teatro. Sala E, Cinemateca de Bogotá. Foto: Camilo Bonilla

102 (abajo). Conversatorio: Secuencia crítica del cine colombiano, un documento para la historia. Cátedra Cinemateca

103 (arriba). Proyección en Sala Capital. *Ciclo Alexander Von Humboldt*. Fotografía: Camilo Bonilla

103 (abajo). *Proyecto 24*, Mapa Teatro. Sala E. Cinemateca de Bogotá

104-105. Exposición *Campo Abierto*. Galería Cinemateca de Bogotá. Foto: Juan Santacruz

106 (arriba). Marta Rodríguez y Víctor Gaviria en el panel inaugural: La mirada audiovisual ayer y hoy. Fotografía: Daniel Bonilla

106 (abajo). Panel: 48 años de Cinemateca

Isadora de Norden, Claudia Triana, Rito Alberto Torres y Paula Villegas. Modera: Jaime Cerón

107 (arriba) Marta Rodríguez y Víctor Gaviria en el panel inaugural: La mirada audiovisual ayer y hoy. Fotografía: Daniel Bonilla

107 (abajo). Marta Rodríguez y Víctor Gaviria en el panel inaugural: La mirada audiovisual ayer y hoy. Fotografía: Daniel Bonilla

108-109 Homenaje a Vicky Hernández

110-111 Orquesta Filarmónica Juvenil de Cámara de Bogotá. Acompañamiento musical de **Carrera Séptima, arteria de una nación** (Diego León Giraldo, 1975), en el marco de la inauguración de la nueva Cinemateca de Bogotá, Centro Cultural para las Artes Audiovisuales



Este catálogo se terminó de imprimir en noviembre de 2020. Se utilizaron las fuentes tipográficas Maax y Maax Display de Damien Gautier



ISBN 978-958-5595-46-0

La Colección Catálogos Razonados de la Gerencia de Artes Audiovisuales, del Instituto Distrital de las Artes – Idartes,

busca recopilar anualmente la memoria de uno de los proyectos de la Cinemateca y profundizar en sus procesos. En esta ocasión, el Catálogo Razonado se centra en la programación de la temporada inaugural de la Cinemateca de Bogotá, que fue a su vez una declaración de intenciones de lo que en ese momento visualizábamos para este nuevo equipamiento. Con la premisa general de ser «un espacio para ver en el tiempo» la programación intentó reunir la novedad que implicaba este nuevo lugar y la historia sobre la que se cimienta lo que conocemos hoy como la nueva Cinemateca de Bogotá, Centro Cultural para las Artes audiovisuales.

Catalina Valencia Tobón y Paula Villegas Hincapié
Entre el espacio físico y el cinematográfico



INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES

