

## Arte, cine y patrimonio:

la documentación audiovisual y el registro experimental de exposiciones museísticas en el film breve moderno sobre arte en México y en Brasil



Cartaz do filme *Di Glauber*, de Glauber Rocha, 1977, fotografia e montagens sem autorias (detalhe).

### *Javier Cossalter*

Doutor em História e Teoria das Artes pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Pesquisador do Conicet/Argentina. Autor, entre outros livros, de *Filmografías comentadas en América Latina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, tomo II, 2023. javiercossalter@gmail.com

## Arte, cine y patrimonio: la documentación audiovisual y el registro experimental de exposiciones museísticas en el film breve moderno sobre arte en México y en Brasil

*Art, cinema and heritage: audiovisual documentation and experimental record of museum exhibitions in the modern short film on art in Mexico and Brazil*

*Javier Cossalter*

### RESUMEN

El presente artículo se aboca a la corriente del film sobre arte en México y en Brasil en el curso de la modernidad cinematográfica y la renovación del campo cultural entre las décadas del cincuenta y del setenta. Comenzaremos por explorar el desarrollo del cine moderno en los dos territorios para asentar la eficacia del film breve y el modelo documental. En segundo lugar, abordaremos la tendencia del film sobre arte en ambos países de forma general, con la intención de vislumbrar sus particularidades estéticas, productivas e institucionales. En tercera instancia, analizaremos un corpus de cortos sobre arte que registran de modo creativo exposiciones en un marco institucional, a fin de reflexionar en torno a la experimentación estética de los productos audiovisuales y la puesta en valor patrimonial de los espacios de exhibición y las obras de arte allí documentadas.

**PALABRAS CLAVE:** film sobre arte; cine moderno; patrimonio.

### ABSTRACT

*This article focuses on the trend of film on art in Mexico and Brazil in the course of the modern cinema and the renewal of the cultural field between the 1950s and 1970s. We will begin by exploring the development of modern cinema in the two territories to establish the effectiveness of the short film and the documentary model. Secondly, we will address the tendency of the film on art in both countries in a general way, with the intention of glimpsing its aesthetic, productive and institutional particularities. In the third instance, we will analyze a corpus of short films on art that creatively record exhibitions in an institutional framework, in order to reflect on the aesthetic experimentation of audiovisual products and the enhancement of heritage value of exhibition spaces and the documented works of art.*

**KEYWORDS:** film on art; modern cinema; heritage.



La corriente cinematográfica nominada film sobre arte evidenció una expansión progresiva en Europa a partir de fines de los años treinta del siglo pasado. Anclada sustancialmente en la medida breve y vinculada estrechamente al modelo documental, esta tendencia se afirmó definitivamente culminada la Segunda Guerra Mundial, a raíz de la intervención de la Unesco que le confirió el estatuto de herramienta de cohesión cultural. En palabras de Guillermo G. Peydró, uno de los máximos exponentes teóricos en torno a esta temática: “el film sobre arte se convierte entonces en el catalizador de un proyecto

internacional de reconstrucción de los lazos europeos a través de la cultura”.<sup>1</sup> Hacia mediados de la década del cincuenta, como corolario de la competencia de la televisión y una pronta uniformización de las producciones, el film sobre arte entró en una fase de decadencia.

En América Latina, desde mediados de los años cincuenta – y en especial a lo largo de toda la década del sesenta y parte de los setenta – dicha corriente conoció su apogeo en el marco de la renovación del campo cultural, el dinamismo de las esferas artísticas, la modernidad cinematográfica<sup>2</sup> y la experimentación del lenguaje. El film de corta duración, gracias a sus facilidades económicas y potencialidades estético-estructurales, se asentó como un medio de expresión audiovisual que exploró múltiples aristas para aproximarse a las artes – sobre todo de carácter visual. De este modo, el cortometraje se configuró en tanto práctica o dispositivo de reflexión intermedial y documentación del patrimonio artístico-cultural. Las modalidades referidas a la dramatización de la pintura y el registro del proceso creativo del artista<sup>3</sup>, así como las funciones crítica, pedagógica y poética<sup>4</sup> fueron las más destacadas en la producción regional. Sin embargo, este fenómeno se extendió de forma desigual en el territorio, en relación al enlace del corto con las entidades de legitimación y su inserción en los respectivos entramados socio-culturales locales.

Así pues, tomando como base la premisa de Paulo Antônio Paranaguá acerca de la ausencia de homogeneidad en la producción fílmica en América Latina<sup>5</sup>, este artículo se propone explorar la corriente del film sobre arte durante el período de la modernidad cinematográfica en México y en Brasil<sup>6</sup>, en tanto dos cinematografías con tradiciones fílmicas industriales que llevaron adelante la transición hacia el cine moderno a través del film breve. Por consiguiente, el propósito general de este escrito contempla el estudio comparado de dicha tendencia en ambos países con el interés de vislumbrar sus especificidades estéticas, el tipo de financiamiento empleado, el vínculo institucional de esta producción y la valoración patrimonial. No obstante, el objetivo concreto consiste en analizar un corpus acotado de cortos sobre arte mexicanos y brasileños<sup>7</sup> cuya particularidad trasciende a las formas tradicionales concebidas por esta corriente, y escapa a las categorizaciones teóricas hasta el momento elaboradas. Se trata de productos audiovisuales que no abordan las obras plásticas en cuanto

<sup>1</sup> PEYDRÓ, Guillermo G. *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*. Tesis (Doctorado en Historia y Teoría del Arte) – Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2014, p. 55.

<sup>2</sup> Comprendemos a la modernidad cinematográfica como una etapa en el desarrollo del cine, acaecida entre mediados/finales de la década del cincuenta y mediados de la del setenta, que toma los postulados de la modernidad en términos filosóficos: la ruptura con el pasado y la conciencia lingüística. Así pues, el cine moderno y los llamados *nuevos cines* plantean un quiebre respecto a las convenciones del cine clásico en los niveles expresivo, semántico y de producción. No obstante, el punto nodal de dicho cine consiste en la explicitación de la conciencia del lenguaje fílmico que se sustenta en una visión subjetiva del artista en torno a las potencialidades del dispositivo y se manifiesta a través de la evidencia del montaje, la autonomía de la cámara y los quiebres en el continuum espacio-temporal y narrativo del relato, entre otros recursos. Cf. MONTERDE, José Enrique. *La modernidad cinematográfica*. In: *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra, v. IX, Europa y Asia, 1996.

<sup>3</sup> Ver PEYDRÓ, Guillermo G., *op. cit.*

<sup>4</sup> Ver LAMAÏTRE, Henri. *El film sobre arte*. In: *El cine y las Bellas Artes*. Buenos Aires: Losange, 1959.

<sup>5</sup> Ver PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE, 2003.

<sup>6</sup> Este trabajo forma parte de un proyecto más amplio que aborda de forma comparada la corriente del film sobre arte en el curso de la modernidad cinematográfica en Argentina, Brasil, Cuba, Chile y México.

<sup>7</sup> Las obras fílmicas seleccionadas son: *Salón independiente* (Felipe Cazals, Arturo Ripstein y Rafael Castanedo, 1969) y *Robarte el arte* (Juan José Gurrola, 1972), por México; *Arte pública* (Jorge Sirtio de Vives y Paulo Roberto Martins, 1967) y *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1977), por Brasil.

objetos artísticos materiales autónomos, sino que se aproximan a estas, de forma experimental, al interior de una muestra o exposición en un marco institucional. Es decir que la finalidad de la propuesta audiovisual es doble: registrar – de forma creativa y crítica o pedagógica – las obras plásticas y documentar el evento que las contiene, el cual se erige habitualmente como un acto efímero. Desde esta perspectiva, tales ejemplos llevan a cabo un doble proceso de documentación y patrimonialización de la cultura<sup>8</sup> y el arte. Por tanto, sostenemos que el corpus atendido efectúa una puesta en valor de un patrimonio del presente<sup>9</sup>, ya que la muestra y las obras visuales pueden ser examinadas desde la noción de tiempo cultural<sup>10</sup>, la cual permite acercarse al presente tanto como un tiempo de cultura así como un tiempo de patrimonio.

Para desarrollar las metas planteadas el artículo se dividirá en dos apartados. En una primera instancia se examinará en términos generales la corriente del film sobre arte en México y en Brasil, focalizando la atención en el contexto cultural renovador, la tipología de las producciones y las entidades de sustento, con la intención de corroborar la presencia de un nexo legitimador o una relación dispersa del corto con las instituciones. En segundo lugar se procederá al análisis textual<sup>11</sup> y pragmático<sup>12</sup> del corpus escogido con un doble fin: reconocer los procedimientos cinematográficos innovadores utilizados y reflexionar en torno al carácter documental y patrimonial que subyace al abordaje de las obras artísticas y los espacios institucionales que las enmarcan.

### **El film sobre arte en México y en Brasil. Entre la divulgación cultural y la pesquisa estética**

Hacia mediados/finales de los años cincuenta el cine industrial, de modo similar a lo acontecido en Estados Unidos, comenzó a mostrar signos de desgaste en los países de América Latina que habían logrado, con sus diferencias, conformar un cine comercial de carácter popular. En México, el éxito que en décadas previas habían cosechado géneros como el melodrama o la comedia ranchera no fue suficiente para sostener en el tiempo la solidez de una industria cada vez más endógena<sup>13</sup>, lo cual derivó en una parálisis que no sólo repercutía en la calidad estética de las producciones, sino que también

<sup>8</sup> Ver HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel. La memoria oscura. El patrimonio cultural y su sombra. In: RIBERA BLANCO, Javier (org.). *Actas VI Congreso Internacional "Restaurar la Memoria". La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible*, v. II. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2010.

<sup>9</sup> Ver COLIN, Clement. Patrimonio del presente: fundamentos y límites. *La noción de patrimonio en Ciencias Sociales: controversias, usos y abusos*. Santiago: Universidad de Chile, 2014.

<sup>10</sup> Ver FONTAL MERILLAS, Olaia. Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza. *Pulso*, n. 29, Alcalá de Henares, ene.-dic. 2006.

<sup>11</sup> De acuerdo a Jesús González Requena, el análisis textual es una metodología que centra su atención en los elementos significantes del film. La precisión en el trabajo sobre la forma expresiva y el trazado de una descripción detallada en función de examinar los sistemas internos del texto son procedimientos que sustentan a dicha perspectiva de abordaje al film. Ver GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Film, texto, semiótica*. *Contracampo*, n. 13, Madrid, 1980.

<sup>12</sup> Carl Plantinga se aproxima al cine de no ficción desde un enfoque pragmático. Esta postura coloca el foco en la observación de los aspectos sociocomunicativos de este cine: los usos del signo audiovisual en la sociedad. A partir de esta modalidad se pueden evaluar los usos y efectos de la imagen documental en un contexto socio-cultural determinado. Ver PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

<sup>13</sup> Esta situación se debió a la política cerrada que imponía el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (Stic), el cual no permitía que cineastas externos al ente pudieran producir y exhibir films.

incidía en las vías de exhibición y distribución.<sup>14</sup> En Brasil, luego de los intentos por poner en marcha un cine para las masas de parte de estudios radicados en Río de Janeiro como Cinédia y Atlântida, la consolidación parcial de la industria del cine llegó de forma tardía con el afianzamiento del polo productivo de San Pablo a comienzos de los años cincuenta. Fue gracias a la compañía Vera Cruz (1949-1954), plenamente abocada a la producción y no a la distribución de películas, que se logró instaurar una industria fílmica moderna y de gran presupuesto, aunque dicha experiencia fue relativamente breve.<sup>15</sup> Para mediados de década la chanchada era un género que había logrado dar sus frutos con creces. No obstante, los problemas de autenticidad del cine brasileño en general, que exceden el nivel del contenido y que involucran cuestiones ligadas a las condiciones de producción, el arte y la cultura, llevaron a un sector de la cinematografía y la cultura local a repensar el rumbo del séptimo arte.<sup>16</sup> En este aspecto, “a partir de mediados de la década del cincuenta comenzó a gestarse en la región un cine concebido al margen del circuito comercial e industrial que exploraba tópicos novedosos a partir de perspectivas sociopolíticas originales y que ponía el acento en la búsqueda de nuevos lenguajes”.<sup>17</sup> De todas maneras, el desarrollo del cine moderno en ambos países contemplados no acaeció de la noche a la mañana. El mismo estuvo anclado en la renovación de los respectivos campos culturales; proceso dispar ligado a las contingencias contextuales, iniciado en las décadas previas e intensificado en esta etapa.

Si bien, según Carlos Monsiváis, “en los sesentas, la cultura constituye una de las dos técnicas fundamentales para alcanzar y gozar la modernidad”<sup>18</sup>, lo cierto es que ya en los cincuentas podemos encontrar algunos elementos modernizadores en el terreno cultural mexicano. Intelectuales de la época como el propio Monsiváis, Carlos Fuentes y Fernando Benítez promovieron una cultura híbrida – que articule lo mexicano y lo universal, y que se aleje del conservadurismo de la Revolución – e incentivaron el surgimiento de la nueva novela mexicana.<sup>19</sup> En esta senda, emergieron por aquel entonces espacios dedicados en publicaciones periódicas y nuevas revistas que difundieron estas producciones y valores innovadores. Este es el caso del suplemento cultural instaurado por Benítez en el diario *Novedades*, por un lado, y el de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) fundada por Fuentes y Emmanuel Carballo, por el otro. Los jóvenes escritores que integraron esta última pertenecieron a la denominada Generación de Medio Siglo, y la mayoría de ellos militaron

<sup>14</sup> Cf. FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, v. II. Ciudad de México: Fundación Mexicana de Cineastas, AC, 1988.

<sup>15</sup> Para 1969, con la creación de Embrafilme, una empresa estatal dedicada a la financiación y distribución de films, se garantizaría establecer un proyecto a largo plazo, en un contexto en el que otras formas de producción ya habían ganado terreno.

<sup>16</sup> Nelson Pereira dos Santos ya había planteado estos asuntos en un texto presentado en el Primeiro Congresso Paulista de Cinema Brasileiro celebrado en 1952.

<sup>17</sup> COSSALTER, Javier. El cortometraje como impulsor primigenio de la modernidad cinematográfica en Brasil y en Chile. Entre la pesquisa estética y el compromiso social. *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n. 12, Santiago, abr.-sep. 2019, p. 21.

<sup>18</sup> MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. In: *Historia general de México*. Ciudad de México: Colmex, 1976, p. 1492.

<sup>19</sup> Cf. RODAS RIVERA, Beatriz. Breve panorama de la literatura mexicana: 1950-1990. *Avances*, n. 24, Ciudad Juárez, 2001.

posteriormente de forma comprometida junto al movimiento estudiantil.<sup>20</sup> De manera simultánea, en el terreno de las artes plásticas, la década del cincuenta vio nacer a la “generación de la ruptura”, un grupo de artistas que confrontó con el nacionalismo cultural del muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura a través del neofigurativismo y la abstracción.<sup>21</sup> Allí compartieron sus ideales estético-políticos figuras tales como José Luis Cuevas, Lilia Carillo, Alberto Gironella y Vicente Rojo, entre otras. Para los años sesenta, en sintonía con el rumbo encauzado<sup>22</sup>, aparecieron nuevas editoriales que sustentaron estas transformaciones culturales: Editorial Era (1960), Joaquín Mortiz (1962) y Siglo XXI Editores (1965). Así pues, el auge de la industria editorial se halla estrechamente vinculado con el fortalecimiento de las disciplinas sociales y, especialmente, con la consolidación de la universidad en tanto espacio de reflexión. En 1951 se había inaugurado la Ciudad Universitaria – el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México – y ya desde fines de la década del cuarenta funcionaba la Dirección de Difusión Cultural de la Unam, la cual se convertiría durante esta etapa en una piedra fundamental de la modernización cultural. Esta se encargaría de fomentar y divulgar todo tipo de propuestas novedosas en derredor a las diversas esferas artísticas. Concretamente, en relación al campo cinematográfico, la universidad se constituyó en un foco medular para la renovación, principalmente gracias al accionar de Manuel González Casanova. En 1959 estableció la Sección de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y en 1960 fundó la Fimoteca de la Unam. Tres años más tarde gestó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (Cuec), dependiente de la Unam, entidad que presidió durante veinticinco años en los cuales se produjeron alrededor de ciento veinte films breves y varios largometrajes de corte moderno. Para 1968 tanto el cine como el resto de las disciplinas artísticas, de forma mancomunada, reorientaron sus caminos en apoyo al movimiento estudiantil que sufría una brutal represión por parte del Estado.<sup>23</sup>

En Brasil, el modernismo en tanto movimiento de renovación cultural tuvo sus inicios en la década del veinte del siglo pasado, fundamentalmente de la mano de las artes plásticas y la literatura. A partir de los años treinta la modernización se instaló a nivel macro-estructural, por medio de un proceso de industrialización y urbanización, y una fuerte intervención estatal, bajo las diversas modalidades que configuraron los sucesivos gobiernos de Getúlio



<sup>20</sup> Algunos de ellos fueron Juan Rulfo, Juan José Arreola, Juan García Ponce y Rosario Castellanos, entre tantos.

<sup>21</sup> Ver DRIVEN, Lelia. *La generación de la ruptura y sus antecedentes*. Ciudad de México: FCE, 2012.

<sup>22</sup> En este trayecto se crearon, durante el primer lustro, el Museo Universitario de Ciencias y Artes (1960), así como las sedes definitivas del Museo Nacional de Antropología (1964) y el Museo de Arte Moderno (1964).

<sup>23</sup> El conflicto estudiantil que desencadenó la conformación del movimiento se inició en julio con el enfrentamiento entre estudiantes de dos entidades, reprimido por la policía. A partir de entonces la violencia estatal fue en aumento, lo que determinó una mayor organización y movilización. La represión de la manifestación acaecida a fines de mes desembocó en el pronunciamiento de las autoridades universitarias y la constitución del Consejo Nacional de Huelga (CNH), con el fin de acercarle al gobierno nacional las demandas estudiantiles en derredor a los actos de violencia. Importantes protestas ocurridas en agosto, disipadas por el ejército, ocasionaron la toma de la Ciudad Universitaria por parte de las fuerzas militares. La manifestación de octubre en la Plaza de las Tres Culturas fue el punto cúlmine, que dio lugar a la denominada Masacre de Tlatelolco. Con el objetivo de quebrar el cerco informativo oficial, la Universidad, a lo largo de este proceso represivo, se dispuso a registrar de forma audiovisual el conflicto. Para profundizar en esta temática, ver VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *Fuera de campo: otros registros cinematográficos del movimiento estudiantil*. In: FERRER ANDRADE, María Guadalupe (org.). *El grito: memoria en movimiento*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Vargas. De todos modos, según Verónica Capasso, fue para fines de la década del cuarenta y principios de la del cincuenta que el campo cultural vislumbró un verdadero auge modernista, marcado por la creación de nuevas instituciones y la aparición de manifestaciones renovadoras.<sup>24</sup> Este devenir coincidió con la conformación de São Paulo como polo artístico y cultural. En 1947 se erigió el Museu de Arte de São Paulo; en 1948 se forjó el Museu de Arte Moderna de São Paulo – mismo año de fundación del Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro – y en 1951 se celebró la primera edición de la Bienal de São Paulo, con el objetivo de insertar la cultura y el arte local en el plano mundial y darles visibilidad. Fue entonces dentro de este contexto que vio la luz el movimiento de arte concreto. Como bien señala Silvana Flores, “el concretismo y el debate sobre el figurativismo y el abstraccionismo constituían el centro neurálgico del arte del período, así como también se continuaba propiciando el acercamiento del artista con la realidad histórica”.<sup>25</sup> En 1952 los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari fundaron el grupo Noigandres, dando inicio a la renovación poética que desembocaría cuatro años más tarde en la gestación del movimiento de poesía concreta. Este confrontó con la poesía tradicional a través del abandono de la linealidad del verso y la centralidad colocada en los aspectos visuales y espaciales. Asimismo, en 1952 se dio a conocer la agrupación Ruptura, por medio de una exposición y un manifiesto en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, marcando el comienzo del movimiento concreto en artes visuales en el país.<sup>26</sup> Los artistas del grupo arremetieron contra el figurativismo y adhirieron a la abstracción constructiva, priorizando las formas y los colores por sobre la referencia al contenido. Por otra parte, en el ámbito del teatro y de la música también se pueden reconocer algunas expresiones novedosas para esta época: de un lado, la dramaturgia de Jorge Andrade, que combina la tensión de lo urbano y lo rural, el tratamiento de los excluidos de la sociedad y la búsqueda de la brasilidad; del otro, la Bossa Nova, surgida a fines de los cincuenta en Río de Janeiro en tanto reformulación estética de la samba. Finalmente, en el terreno del cine, resulta pertinente señalar la influencia de la Cinemateca Brasileira en la formación del Cinema Novo. De la mano de Paulo Emilio Sales Gomes – figura central, militante político y promotor cultural – Decio de Almeida Prado y otras personalidades de la cultura, la misma tuvo su primer origen en el Clube de Cinema de São Paulo en 1940, cuyo objetivo era exhibir films y discutir sobre el cine en tanto manifestación artística independiente. Posteriormente el clube fue instituido como Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo en 1949, convertida en Associação Civil Cinemateca Brasileira en 1956 y transformada en Fundação Cinemateca Brasileira para 1961.<sup>27</sup> Gracias a la concreción de retrospectivas de cine brasileño, la exposición de publicaciones y la recopilación de ensayos, entre otras actividades, como bien señala Carlos Roberto De Souza, “em São Paulo, a Cinemateca Brasileira transforma-se numa espécie

<sup>24</sup> Ver CAPASSO, Verónica. São Paulo como metrópoli cultural. Arte y ciudad a mediados del s. XX. In: BUGNONE, Ana (org.). *Cultura, sociedad y política: nuevas miradas sobre Brasil*. La Plata: Edulp, 2019.

<sup>25</sup> FLORES, Silvana. Escritos breves: testimonios audiovisuales de Brasil. *Imagofagia*, n. 12, Buenos Aires, 2015, p. 14.

<sup>26</sup> Allí participaron, entre otros, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Luis Sacilotto y Leopold Haar.

<sup>27</sup> Ver SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) – USP, São Paulo, 2009.

de quartel-general do Cinema Novo”.<sup>28</sup> A su vez, la renovación expresiva y semántica que significó el desarrollo del Cinema Novo en la década del sesenta tuvo su germen en los años cincuenta en los cineclubes universitarios, sobre todo en aquel que funcionó al interior de la Facultad Nacional de Filosofía do Río de Janeiro. En esta misma ciudad y alrededor del ámbito universitario surgió hacia 1961 el Centro Popular de Cultura (CPC), espacio alternativo que se ocupó de la reflexión acerca de la función social del arte y la producción de obras en torno a las disciplinas del cine, el teatro, las artes plásticas y la literatura.<sup>29</sup> El propósito primordial del Centro era alcanzar a las bases populares con sus intervenciones artísticas, aunque el mismo resultaba también un problema de índole operativa. De acuerdo con Ana Carolina Caldas, “por meio dos conceitos do nacional e popular, artistas, intelectuais e estudantes construíram estratégias de comunicação com o *povo*, a fim de conscientizá-lo da sua realidade”.<sup>30</sup> Fue precisamente Carlos Estevam Martins, uno de los fundadores del CPC, quien planteó estos conceptos en el manifiesto “Por uma arte popular revolucionária”. Sin embargo, el carácter dogmático del proyecto de Martins en torno a un arte popular ponderaba el contenido en detrimento de la forma expresiva, en alusión a que el pueblo no estaba capacitado para comprender cuestiones relativas al lenguaje. Dicha perspectiva no era compartida por la mayoría de los artistas implicados en el CPC – ni mucho menos por los cineastas de la renovación – para quienes el componente estético debía ser también – y sobre todo – netamente revolucionario. Estas controversias dejan entrever un proceso modernizador complejo y marcado por conflictos internos. Peso a ello, los conceptos de lo nacional y lo popular calaron hondo en las propuestas cinematográficas del momento. Cabe destacar que con el golpe de Estado de 1964 muchas de las manifestaciones renovadoras comentadas cesaron o reencauzaron sus objetivos.

El cine moderno en México se gestó prácticamente por fuera del aparato industrial.<sup>31</sup> La conformación del grupo Nuevo Cine para 1961 tenía como finalidad subsanar la crisis en la que estaba inmerso el cine nacional y reestructurar las bases de la cultura cinematográfica.<sup>32</sup> Allí se discutía, entre otras cuestiones, la necesidad de poner en marcha una escuela de formación y fomentar espacios de circulación de un cine alternativo e innovador. A pesar de la corta existencia del grupo, gran parte de sus miembros<sup>33</sup> colaboraron para que estas ideas tomaran forma; lo cual acaecería prontamente y bajo un sustento institucional al interior del marco universitario. Manuel González Casanova ya venía trabajando en dicha línea desde comienzos de los años cincuenta en tanto promotor de la cultura cineclubística en México, la que, en alguna medida, propiciaba el aprendizaje y garantizaba la difusión de un cine distinto al de corte comercial.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 83.

<sup>29</sup> Ver SOUZA, Miliandre Garcia de. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. *História: Questões & Debates*, n. 38, Curitiba, 2003.

<sup>30</sup> CALDAS, Ana Carolina. *Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964): encontros e desencontros entre arte, educação e política*. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFPR, Curitiba, 2003, p. 18.

<sup>31</sup> Una de las pocas iniciativas surgidas desde el terreno profesional –aunque con el impulso de los referentes del ya disuelto grupo independiente Nuevo Cine– fue la convocatoria en 1964 del I Concurso de Cine Experimental por parte del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), con el propósito de revitalizar la cinematografía nacional mediante el reclutamiento de nuevas figuras.

<sup>32</sup> Cf. MIQUEL, Ángel. Nuevo cine. In: ELIZALDE VALDÉS, Lydia (org.). *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008*. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010.

<sup>33</sup> Entre otros figuran Manuel Barbachano Ponce, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Jomí García Ascot y Emilio García Riera.

Por tanto, como bien señalamos, González Casanova organizó hacia 1959 la Sección de Actividades Cinematográficas para la Dirección General de Difusión Cultural, al año siguiente creó la Filmoteca y en 1963 fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos – primera escuela de cine del país –; todos ellos reductos dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México. Realizadores como Alfredo Joskowicz, Jaime Humberto Hermosillo y Leobardo López Arretche, exponentes del cine moderno mexicano, se egresaron del Cuec y ejercieron la docencia en dicha entidad. A partir del mismo año de su constitución esta emprendió una considerable y numerosa producción de films de corta duración cuyo primer exponente fue *A la salida* (Giancarlo Zagni, 1963). El film breve, gracias a sus posibilidades económicas y sus potencialidades estético-estructurales, se transformó en un medio ideal para la exploración del lenguaje fílmico y en un instrumento efectivo de expresión cultural y política. Cabe señalar que, luego de los acontecimientos ligados al movimiento estudiantil en 1968, el cine moderno terminó de fortalecerse durante la década del setenta. A fines de los años sesenta Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Rafael Castanedo, Tomás Pérez Turret y Pedro Miret configuraron, sin respaldo estatal, el grupo Cine Independiente de México, donde realizaron algunas obras rupturistas.

Dentro de este contexto de renovación, la universidad fue el principal ente institucional de promoción de la corriente del film sobre arte. La conciencia patrimonial que vislumbró González Casanova fue fundamental en esta empresa. Este no sólo se preocupó por la recuperación y preservación del acervo cinematográfico mexicano ya existente – labor desarrollada a través de la Filmoteca de la Unam –, sino que se encargó de estimular el vínculo entre las disciplinas artísticas y financiar la producción de cortos que se abocaran a retratar un aspecto de la cultura local, tanto del pasado como del presente. Es por ello que, además del factor económico, esta condición patrimonial y de documentación atribuida al medio audiovisual determinó la primacía del modelo documental y la medida de corta duración. En términos generales, prevalece en las obras sobre arte el carácter experimental, aunque también se hace presente la función divulgativa.<sup>34</sup> En principio, se distinguen aquellos films dedicados a la Generación de la Ruptura. La trilogía denominada *La creación artística* (Juan José Gurrola, 1965) – realizada para la Dirección General de Difusión Cultural de la Unam en torno a las figuras de Vicente Rojo, Alberto Gironella y José Luis Cuevas – lleva a la exploración del lenguaje fílmico y al encuentro intermedial a su punto más álgido. Por ejemplo, el corto sobre Rojo registra el proceso creativo del artista en su taller a través de algunas secuencias experimentales, como aquella donde bastidores en blanco comienzan a cubrirse por medio de la técnica de *stop motion* hasta culminar la obra de arte. No obstante, el foco medular del relato consiste en la implicación performática del pintor y la intervención del material sensible con figuras geométricas y abstractas, lo que transforma a la pieza audiovisual en un film-ensayo. En la entrega acerca de José Luis Cuevas se entremezcla la ficción, el documental y el cine experimental, puesto que la

<sup>34</sup> Para clasificar y caracterizar los cortos sobre arte seguimos a dos autores. Por un lado, Henri Lemaître propone las siguientes modalidades: biográfica o histórica, didáctica o pedagógica, crítica y poética. Ver LAMAÎTRE, Henri, *op. cit.* Por otro lado, Guillermo G. Peydró plantea siete categorías generales: la dramatización de la pintura, la tendencia poética, el documental divulgativo, el análisis crítico, el cine procesual, el cine de ficción y el film-ensayo, que rompe con las formas establecidas. Ver PEYDRÓ, Guillermo G., *op. cit.*

dramatización de las pinturas y los dibujos se articulan con una puesta en escena en torno a los motivos de inspiración del artista – que también se hace presente en campo – e imágenes de la realidad social. La estructura del film evidencia una clara autoconciencia enunciativa. Asimismo, *Tamayo* (Manuel González Casanova, 1967) se aboca puntualmente al proceso creativo de una sola obra del artista homónimo: un mural. Imágenes en color de Tamayo en actividad se intercalan con escenas en blanco y negro en derredor a situaciones cotidianas del pintor, acompañadas de una pluralidad de voces en *over* que reflexionan de manera poética sobre el quehacer artístico y cinematográfico. Por otra parte, hallamos una serie de cortometrajes ligados a las artes visuales en términos generales que son de índole histórico-biográfica, crítica y/o divulgativa: *José Guadalupe Posada* (1966), *Siqueiros* (1969) – ambos de González Casanova – y *Arte barroco* (Juan Guerrero y Carlos González Morantes, 1968-72). En el primero la cámara y el montaje recorren los grabados del artista popular homónimo, los cuales encaran de forma crítica las injusticias que padecía el pueblo en el transcurso de la dictadura de Porfirio Díaz. El film, de manera simbólica, ofrece una lectura en torno al turbado contexto socio-político que se aventuraba. El segundo está centrado en una exposición retrospectiva del pintor y militar mexicano, y combina la dramatización de las obras exhibidas – que ocupan la totalidad del cuadro fílmico – junto con paneos de los visitantes recorriendo la muestra. El tercero consiste en un registro descriptivo y pedagógico de la arquitectura y los ornamentos de una iglesia barroca. A su vez, especial mención merece el film breve *Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968-73), documento audiovisual ideado por la Dirección General de Difusión Cultural acerca de un suceso trascendental que marcó uno de los momentos de mayor comunión entre el cine, las artes, la universidad y el compromiso político. El mismo focaliza la atención en la construcción de un mural colectivo en apoyo al movimiento estudiantil. La observación de los diferentes sectores que componen la pieza artística se articula con el tono crítico y contrainformativo sostenido desde el montaje y la posición enunciativa. Luego, fuera del terreno universitario, aunque bajo un sostén institucional, rescatamos la producción de cortos sobre arte de Felipe Cazals, concebida para el programa televisivo “La hora de Bellas Artes” y auspiciada por el Instituto Nacional de Bellas Artes: *¡Qué se callen!* (1965), *Leonora Carrington, el sortilegio irónico* (1965), *Alfonso Reyes* (1965) y *Cartas de Mariana Alcoforado* (1966). *¡Qué se callen!* – única obra del autor a la que hemos tenido acceso – está dedicada al poeta español exiliado en México Felipe Camino Galicia de la Rosa, a través de una propuesta experimental que incluye una cámara observadora, encuadres poco comunes, virajes a negativo e imágenes ilustrativas de los poemas. Finalmente, *Salón independiente* (Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Rafael Castanedo, 1969) y *Robarte el arte* (Juan José Gurrola, 1972) – uno financiado de forma autogestiva y el otro por intermedio de una productora independiente – son cortos documentales que registran de forma experimental las obras al interior de una muestra en un marco institucional, y que serán analizados en el próximo apartado. El primero, enfocado en la muestra independiente que exhibe obras de artistas nóveles y rupturistas, emplea estrategias experimentales en las bandas de imagen y de sonido para criticar y parodiar la escena artística local. El segundo, se organiza como un ensayo de docu-ficción que narra las peripecias de Arnaldo Coen, Juan José Gurrola y Gelsen Gas en torno a la muestra documenta 5 en 1972. De este modo sobresale entonces la



veta experimental y el respaldo institucional en la producción mexicana de arte, por sobre el carácter divulgativo y el sustento independiente.

Al igual que en México, la renovación del cine brasileño se llevó a cabo por vías alternativas al circuito industrial, en clara oposición al modelo hollywoodense. Las reflexiones y los debates suscitados desde comienzos de la década del cincuenta en torno a la identidad del cine local – materializados esencialmente en los escritos de Alex Viany – llevaron a postular a la producción independiente como el camino más efectivo para alcanzar una verdadera conexión con la realidad nacional. De todos modos, la etiqueta de “cine independiente” resulta compleja de definir en el contexto de la época. Como bien expresa María Rita Galvão, las características que permiten calificar de independiente a un film exceden a sus formas de producción e incluyen una temática de orden doméstico, un punto de vista crítico de la sociedad, un acercamiento a la vida cotidiana del sujeto brasileño. En definitiva, “misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a ‘brasilidade’”.<sup>35</sup> Así pues, las nociones de libertad de producción, autoría y autenticidad secundaron a la producción independiente innovadora a partir de entonces. Dichas premisas se vieron reflejadas en un film precursor como *Río, quarenta graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955); relato episódico que retrata de forma observacional las condiciones de vida en las favelas de Río de Janeiro a partir de la descripción de sus protagonistas, unos niños que venden maní en las calles de la ciudad.<sup>36</sup> Ya para inicios del nuevo decenio la puesta en valor de tradiciones y actores/sectores marginados estaba a la orden del día en el plano audiovisual. Esta toma de conciencia con respecto al cine brasileño es la que ha posibilitado el auge del Cinema Novo hacia mediados de los años sesenta, en tanto representante de un cine moderno provisto, justamente, de conciencia social y voluntad testimonial. Silvana Flores, no obstante, le atribuye a este una temprana primera fase de carácter neorrealista, fundada en el cine como herramienta de denuncia social, que transcurre desde mediados de los cincuenta hasta comienzos de los sesenta y que se encuadra dentro de los lineamientos del cine independiente emergente que hemos descripto.<sup>37</sup> Por ende, de acuerdo a este panorama, el cortometraje – sobre todo de naturaleza documental – se posicionó como un medio ideal para abordar desde una perspectiva crítica los problemas de la desigualdad, el hambre, la miseria y el subdesarrollo. Algunas piezas pioneras, estructuradas a partir de un tono observacional y un montaje autoconsciente, fueron *Arraial do cabo* (Mário Carneiro y Paulo César Saraceni, 1959) y *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Estas producciones fueron rescatadas y valorizadas por Glauber Rocha en su *Revisão crítica do cinema brasileiro*

<sup>35</sup> GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. *Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980*, n. 4. São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1980, p. 14.

<sup>36</sup> Salvador, capital del estado de Bahía, fue otro espacio geográfico importante que anticipó y albergó al Cinema Novo. El denominado ciclo bahiano, acaecido entre 1957 y 1963, integró entre otras obras ambientadas en la ciudad al film *Barravento* (1962), de Glauber Rocha. Estas películas configuraron un cine vinculado a la esfera social y abocado a las problemáticas de la sociedad bahiana.

<sup>37</sup> Ver FLORES, Silvana. *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013. Luego de esta primera etapa neorrealista (1955-1961) la periodización de este movimiento renovador prosigue con una segunda fase conocida como el ciclo del Nordeste (1961-1964) – centrada en la miseria y el hambre del sertão –, una tercera nominada el ciclo Urbano (1964-1968) y una última etapa Tropicalista (1968-1972) – cine de resistencia vinculado al modernismo brasileño–. Para profundizar en esta corriente, ver XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

como antecedentes del Cinema Novo en el terreno del documental, puesto que para él la cuestión de las formas expresivas resultaba fundamental y “o ‘tema social’ não seria dado suficiente para que a obra afirmasse sua lucidez face aos imperativos de uma expressão nacional construtiva, transformadora”.<sup>38</sup> Este enfoque nutrido en la reivindicación de lo nacional y lo popular desde la forma y el contenido, tal como expresamos, fue especialmente promovido por el CPC, luego retomado en los largometrajes de ficción correspondientes a la etapa de esplendor del Cinema Novo. Los realizadores – y artistas – involucrados en el CPC procuraron concientizar a las clases populares mediante un cine innovador en términos expresivos y semánticos. En palabras de Miliandre Garcia de Souza, estos intentaron la “busca por alternativas para a realização de uma arte política e esteticamente revolucionária, ainda que fundamentada no ‘nacional-popular’”.<sup>39</sup> En consecuencia, destacamos la producción del largometraje de ficción con marcas documentalistas *Cinco vezes favela* (1962), organizado en cinco episodios – cortos autónomos – acerca de la pobreza y la condición de dominación de los habitantes de las favelas.<sup>40</sup> El quiebre de las normas estilísticas del cine industrial, las marcas estéticas autorales y la búsqueda de realismo son algunos de los rasgos compartidos por este nuevo cine. Hasta el golpe de Estado en 1964 la universidad tuvo un papel medular en la gestación de un cine rupturista.<sup>41</sup> Y “luego, pequeñas productoras independientes, autoproducciones y hasta incluso el recurso del encargo en pos de plantear perspectivas políticas autónomas completan el abanico de variantes para financiar estas obras modernas y críticas”.<sup>42</sup>

En un marco de comunión y dinamismo de las esferas artísticas, y en este afán por reivindicar la cultura nacional y popular, el medio cinematográfico se convirtió asimismo en un dispositivo eficaz de reactivación de la tradición artística en tanto elemento capaz de potenciar/consolidar la nacionalidad. Los films sobre arte, que sin duda encontraron durante dicho período buena acogida en derredor a estos postulados, venían desarrollándose desde algún tiempo atrás de la mano de un proyecto institucional educativo que, mediante una óptica particular, también colocaba el foco en la defensa de lo nacional y la difusión de la cultura. El Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), dependiente del Ministério da Educação e Saúde, fue creado en 1936. Ese mismo año el realizador Humberto Mauro fue convocado para ocupar el cargo de director técnico, tarea que desempeñó durante más de dos décadas en las cuales produjo

<sup>38</sup> *Idem*, Prefácio. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 19.

<sup>39</sup> SOUZA, Miliandre Garcia de, *op. cit.*, p. 136. Con el fin de alcanzar estos objetivos se ideó un plan para fundar diversos CPC en las diferentes ciudades del país, así como se organizó un brazo móvil del CPC de la UNE, en pos de difundir las obras en espacios variados y de difícil acceso. Cf. BERLINK, Manoel. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

<sup>40</sup> Uno de los principales valores del film reside en la participación de algunos de los máximos exponentes de la renovación cinematográfica en Brasil: Miguel Borges, Joaquím Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias y Leon Hirszman. No obstante, y si bien la película tuvo buena circulación, su difusión no logró impactar en las capas populares; meta prioritaria del CPC. Esta situación motivó una serie de críticas hacia dicha obra, incluido el hecho de postular el problema de manera categórica provocando una cierta pasividad en el receptor, lo que da cuenta de un proceso renovador que explicita las tensiones generadas dentro del campo de acción.

<sup>41</sup> La producción de un cine alternativo dentro del ámbito universitario también tuvo lugar en la Escola de Comunicações e Artes (ECA) de la Universidade de São Paulo, creada en 1966, la cual centró su atención en la formación de profesionales con perspectiva crítica e incentivó la realización de cortometrajes innovadores.

<sup>42</sup> COSSALTER, Javier. El cortometraje latinoamericano moderno. Registro, dispositivo, documento y memoria. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, n. 20, Málaga, ene.-jul. 2020, p. 318.

alrededor de trescientos cincuenta films. De acuerdo con Lara Rodrigues Pereira, “a função do Instituto era a de documentar, por meio de filmes, as manifestações culturais, científicas, cívicas e a História do Brasil, para difundir-las na rede escolar”.<sup>43</sup> Es decir que la labor principal de la entidad era de tipo científico-pedagógica, aunque también se ejerció desde allí la propaganda política.<sup>44</sup> Hasta los años cincuenta la producción del Instituto estuvo sólo a cargo de Mauro, quien criticó fuertemente las fórmulas estandarizadas del cine industrial y aclamó la modalidad documental de corta duración, la cual le brindaba al cineasta una mayor libertad de acción y posibilitaba vehiculizar las metas educativas. Este, influenciado por las tendencias modernistas, logró imprimirle a las piezas una marca estilística propia en su búsqueda por retratar la brasilidad rural y visibilizar la cultura y la historia nacional; problemáticas que, bajo otro enfoque, retomará el cine moderno independiente tiempo después.<sup>45</sup> Concretamente, dentro de la producción específica sobre arte podemos señalar varias obras. *Gravuras: buril, ponta seca, água tinta* (Humberto Mauro, 1952) exhibe de manera pedagógica el proceso completo de la técnica de grabado en metal, desde el trabajo con el cincel, pasando por la prensa hasta la reproducción del diseño en el papel. De forma similar, *Cerâmica – Escola Técnica Nacional* (Humberto Mauro, 1951) registra cómo los alumnos de esta escuela aprenden técnicas variadas para confeccionar cerámica artística – la modalidad didáctica estructura el film. Por otro lado, *Congonhas do Campo* (Humberto Mauro, 1957) – concebido con la colaboración del Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – se aboca a la arquitectura barroca de dicha ciudad del estado de Minas Gerais. Allí la cámara recorre la Basílica do Senhor Bom Jesus de Matozinhos y seis capillas que contienen estatuas representativas de la Pasión de Cristo – las categorías histórica y divulgativa son las que priman en este relato.<sup>46</sup> Ya para la década del sesenta, dentro del Ince, hallamos al menos dos cortos sobre arte que combinan la función educativa con una experimentación estética manifiesta. Por ejemplo, *O monumento: monumento nacional aos mortos da Segunda Guerra Mundial* (Jurandyr Passos Noronha, 1965) es un ensayo reflexivo sobre dicho monumento que articula un montaje de obras plásticas, encuadres poco comunes, movimientos pendulares y giratorios de cámara que narrativizan las piezas, junto a una música electrónica y concreta que complementa el sentido propuesto por la banda de imagen. En *Mário Gruber* (Rubem Biáfora, 1966) la vida y obra del pintor y grabador homónimo están estructuradas a partir de un montaje rítmico, la dramatización de las pinturas mediante el uso del *zoom* y las sobreimpresiones, y el registro del proceso creativo del artista. En la década del setenta rastreamos el cortometraje *Ensino artístico* (Gerson Tavares, 1973), film de encargo del Ministério da Educação e Cultura con auspicio del INC, en torno a la relevancia de la enseñanza de las artes y su rol en la formación estudiantil.

<sup>43</sup> PEREIRA, Lara Rodrigues. A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas: debates e circulação de ideias. *Cadernos de História da Educação*, v. 20, Uberlândia, 2001, p. 3.

<sup>44</sup> En 1966 el Ince se transformó en el Instituto Nacional de Cinema (INC), dentro del cual se gestó el Departamento do Filme Educativo (DFE) para continuar las tareas del Ince. Hacia 1976 el INC se fusionó con la empresa Embrafilme y allí se creó el Departamento do Filme Cultural (DFC) en reemplazo del DFE.

<sup>45</sup> La serie documental *Brasilianas*, dirigida por Mauro entre 1945 y 1964, aborda las costumbres del mundo rural acompañado de canciones populares del folclore brasileño; antecedente temático del Cinema Novo. De hecho, para Glauber Rocha, en palabras de Ismail Xavier, “Humberto Mauro é uma prefiguração do cinema novo, uma manifestação da verdade ainda cheia de limites”. XAVIER, Ismail, *op. cit.*, p. 12.

<sup>46</sup> Otros cortos del mismo estilo referidos a la historia y a la arquitectura de las ciudades brasileñas fueron *Cidade de Caeté* (Humberto Mauro, 1958) y *Ouro Preto* (Geraldo Santos Pereira, 1959).

Por último, *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1977), producido ya por Embrafilme y el Departamento do Filme Cultural del Ministério da Educação e Cultura, es una propuesta rupturista que articula imágenes del funeral del artista plástico con un acercamiento experimental a su obra – film breve que analizaremos en el próximo apartado. Cabe destacar que hoy en día podemos acceder a la mayoría de los cortos sobre arte del Ince gracias al trabajo de conservación y preservación llevado a cabo por la Cinemateca Brasileira. Esta no sólo se encargó de la recuperación de las obras, sino también de su difusión.

Finalmente, por fuera de la esfera educativa, relevamos una serie de cortos sobre arte que entremezclan la exploración del lenguaje fílmico y la puesta en valor de la cultura y el arte nacional y popular, colocando en segundo plano el carácter puramente pedagógico. Estas obras fueron financiadas, en su mayoría, por pequeñas productoras independientes. *Arte no Brasil de hoje* (Gerson Tavares, 1959), sustentado por Procine Produções Cinematográficas – emprendimiento del periodista y gestor cultural Ruy Pereira da Silva –, es un documental que resalta la modernidad de las artes brasileñas focalizando la atención en las obras de los reconocidos arquitectos Oscar Niemeyer y Lúcio Costa, el pintor Candido Portinari, el paisajista Burle Marx y el escultor Bruno Giorgi, ubicadas en distintas ciudades del país. A su vez, *Arte pública* (Jorge Siritto de Vives y Paulo Roberto Martins, 1967) – producido por Totem Filmes Ltda., creación del propio Paulo Roberto Martins – es un cortometraje documental que exhibe de forma novedosa las obras-instalaciones de algunos de los artistas que renovaron las artes en el Brasil de esta época y recorre también con su cámara, de manera dinámica, la novena edición de la Bienal de São Paulo. Este film será examinado a continuación. Por su parte, *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969), corto testimonial concebido por Saga Filmes – productora forjada por Joaquim Pedro de Andrade –, documenta la vida cotidiana del reputado sambista carioca a través de primeros planos del artista que habla y canta frente a cámara, complementado por paneos sobre el pueblo en donde habita. *A fonte* (André Luiz Oliveira, 1972) – producción independiente correspondiente al movimiento contracultural conocido como Cinema Marginal – es un film de corta duración que, a partir de una estética conformada por imágenes y música psicodélica, aborda el proceso de concepción de la escultura-monumento *Fonte do Mercado* realizada por el escultor y artista plástico Mario Cravo Jr. en la plaza del antiguo Mercado Modelo de Salvador. Finalmente, *Marcelo Grassmann: 25 anos de gravura* (Silvio de Campos Silva, 1971) – uno de los cinco documentales que produjo la Companhia Cinematográfica Vera Cruz –<sup>47</sup> se trata de un homenaje a la trayectoria del grabador y dibujante paulista que incluye al artista en pleno acto creativo, una aproximación experimental a sus obras y sonidos disonantes de fondo. En definitiva, si bien hemos señalado un corpus de cortos sobre arte brasileños donde se ensayan variantes novedosas en términos del lenguaje cinematográfico – y que son fundamentalmente aquellos films producidos de forma independiente –, las modalidades histórica y pedagógica también se hicieron presentes conforme

<sup>47</sup> Resulta oportuno señalar que a comienzos de la década del cincuenta la Companhia Cinematográfica Vera Cruz ya había producido dos cortos documentales sobre arte dirigidos por Lima Barreto, los cuales adscriben a un estilo más bien clásico con algunas pocas innovaciones de lenguaje. *Painel* (1950) se organiza bajo una descripción didáctica en torno al mural Tiradentes de Candido Portinari situado en el Colégio de Cataguases en Minas Gerais a partir de diversos encuadres sobre la obra; mientras que *Santuário* (1951) aborda el conjunto escultórico de los profetas del Aleijadinho en Congonhas do Campo, obra de Antonio Francisco Lisboa, desde la perspectiva ocular del protagonista, el viejo Zé Cristino.

el interés generalizado por revalorizar el arte popular y nacional; en sintonía con el macro-proyecto de divulgación desarrollado por el Ince, aunque profundizado luego desde una postura crítica por otros actores del campo cultural local en el período. Asimismo, esta pretensión por documentar y difundir la cultura y el arte popular nacional marca una cierta conciencia patrimonial por parte de las instituciones y del campo cinematográfico en su conjunto, el cual atravesaba al mismo tiempo una notable renovación.

### **Análisis fílmico. Intervención poética, documentación de lo efímero y re-patrimonialización del arte**

El film sobre arte contiene en su esencia una cierta voluntad patrimonial puesto que, a priori, registra de manera (audio)visual obras de arte que forman parte de la cultura de una nación. Siguiendo a Gil-Manuel Hernández i Martí, es posible afirmar que dichos films llevan a cabo un proceso de patrimonialización cultural.<sup>48</sup> Este talante puede ser implícito o manifiesto, de acuerdo al tipo de vinculación establecida entre la instancia de producción y el producto artístico-comunicacional. En los dos casos examinados hemos advertido una clara intencionalidad de parte de las entidades y actores culturales involucrados revisados por documentar, desde un enfoque pedagógico-divulgativo o crítico-revalorativo, el arte popular/modernista y nacional. Así pues, en función de estos presupuestos, del cuadro general del film sobre arte en ambos países relevado en el apartado anterior y, precisamente, del corpus puntual escogido para el análisis, surgen al menos tres premisas que suscitan una reflexión fructífera en torno a esta corriente fílmica y en derredor a las metas aquí propuestas: 1. La documentación del arte también es arte; 2. El patrimonio cultural no sólo refiere a una herencia del pasado; 3. La inscripción e intervención audiovisual de una exposición re-patrimonializa el espacio institucional y re-significa a la obra de arte.

En cuanto a la primera, la capacidad tecnológica de fijar en imágenes un objeto o evento cultural permite construir una memoria visual testimonial que puede transmitirse de generación en generación. Si bien al día de hoy todavía hay quienes sostienen lo contrario, ningún registro (audio)visual es natural y objetivo. Desde la selección del material – el qué – hasta el punto de vista – el cómo – un producto está atravesado por la subjetividad del sujeto enunciador, aunque muchas veces este trate de ocultar sus huellas. De este modo, en relación al film sobre arte, podemos recuperar el interrogante que plantean Pau Alsina y Vanina Hofman a propósito de la documentación del arte de los medios: “¿Hasta qué punto obra y documentación se confunden, o incluso más, la documentación se transforma y erige en obra ella misma?”.<sup>49</sup> Efectivamente los cortos sobre arte, y en particular aquellos de índole moderna que abordaremos a continuación, los cuales experimentan explícitamente con el lenguaje cinematográfico, no sólo se erigen en tanto documentos culturales, sino que también se convierten en piezas artísticas con valores estéticos autónomos.

<sup>48</sup> Ver HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel, *op. cit.*

<sup>49</sup> ALSINA, Pau y HOFMAN, Vanina. Agencia y materialidad en la documentación del arte de los medios. *Icono*, v. 12, n. 14, Madrid, jul.-dic. 2014, p. 60.

En segunda instancia, es cierto que el concepto de patrimonio cultural está asociado mayormente al tiempo pretérito: herencia del pasado o legado de una comunidad. Trasladado a nuestro objeto de estudio, gran parte de los films sobre arte están dedicados a referentes culturales consagrados y abordan obras de trascendencia para la historia local. Es decir que remiten a una cultura del pasado. Sin embargo, algunas películas se abocan a procesos artísticos en desarrollo y otras, como veremos de inmediato, se aproximan a piezas de arte contenidas dentro de una exhibición, entendida esta como un evento único y efímero, acaecido en un momento cercano al de la culminación del producto audiovisual. Es por ello que resulta pertinente traer al campo de juego dos nociones que complejizan el devenir patrimonial, que son las de patrimonio del presente<sup>50</sup> y tiempo cultural.<sup>51</sup> Estos films acompañan la patrimonialización del arte efectuada por las muestras institucionales, o mejor dicho, emprenden una puesta en valor de un patrimonio del presente, en el instante en que plasman en imágenes este evento transitorio y pretenden difundirlo reforzando su valía cultural. Por tanto, dado que el presente cultural será parte del legado del futuro, este puede en efecto ser estudiado desde un enfoque patrimonial. En palabras de Olaia Fontal Merillas: “Este análisis del tiempo cultural va a suponer nuestro primer argumento para considerar el presente cultural no sólo como un tiempo fundamental desde la óptica de la cultura, sino también, del patrimonio cultural”.<sup>52</sup> De esta forma, dicho corpus de films sobre arte se ocupa de una cultura del presente y revaloriza un patrimonio configurado desde el presente.

Finalmente, el último postulado permite revisar y enriquecer las categorías tradicionales en torno al film sobre arte. Si el cine procesual generalmente se aboca al proceso creativo del artista en su taller y la dramatización de la pintura se sustenta en el recorrido de la obra como objeto autónomo, el registro o documentación de una muestra le atribuye al espacio institucional que enmarca a la obra un papel clave. La pieza artística en el contexto de una exposición genera nuevas relaciones de sentido en su enlace con el resto de las producciones seleccionadas y con el propio espacio de exhibición, que incluye también la variable de la recepción *in situ*. En tal sentido, como bien señala Francisca Hernández Hernández, “los museos están llamados a resignificar el patrimonio [...] haciéndolo presente como una realidad viva que tiene algo que comunicarnos en el presente”.<sup>53</sup> Ese presente – cultural – que, como señalamos, se transforma asimismo en patrimonio. Por tal motivo, la documentación audiovisual de la muestra re-patrimonializa el espacio de exhibición. Y si al mero registro le sumamos la intervención subjetiva moderna a partir de la experimentación del lenguaje fílmico y la estructura del relato, la re-significación de las obras de arte vislumbra un abanico de posibilidades sin fronteras.

Acto seguido, retomaremos y ratificaremos estas ideas en el análisis textual y pragmático del corpus de cortos sobre arte mexicanos y brasileños escogido. Por el lado de México, *Salon independiente* (Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Rafael Castanedo, 1969) – producido por el grupo autogestivo Cine



<sup>50</sup> Ver COLIN, Clement, *op. cit.*

<sup>51</sup> Ver FONTAL MERILLAS, Olaia, *op. cit.*

<sup>52</sup> *Idem, ibidem*, p. 16.

<sup>53</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. Los museos y el patrimonio en una sociedad líquida. In: MAGALHÃES, Fernando *et alii* (orgs.). *Museología e patrimonio*. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, 2019, v. 1, p. 23.

Independiente – aborda de forma experimental la segunda entrega de este evento acontecido en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, cuya edición primigenia había surgido en tanto respuesta de un sector del campo cultural y artístico que apoyaba mancomunadamente al movimiento estudiantil, frente a la Exposición Solar convocada por el Instituto Nacional de Bellas Artes como parte de las actividades que acompañarían las Olimpiadas de 1968. Además de este respaldo al colectivo universitario, la exposición otorgaba un espacio de libertad para los artistas emergentes y rupturistas. Un medio alternativo e independiente de los organismos oficiales con el fin de divulgar propuestas creativas heterogéneas. El film procuraba darle visibilidad a la segunda exhibición y a las obras desde una óptica audaz, expeditiva, humorística y paródica. Este se organiza como un documental que intercala segmentos de cámara en mano que recorren el ambiente y reportajes al público y a los artistas participantes en la inauguración de la muestra, junto con escenas centradas en el registro de las piezas artísticas. Todo el recorrido está atravesado por la experimentación estética y narrativa de las bandas de imagen y sonido. Por ejemplo, gran parte de los testimonios que vierten opiniones sobre el evento están intervenidos por sonidos en off en tono burlesco como balbuceos, abucheos o código morse. A las palabras de David Alfaro Siqueiros – representante de un arte al cual se opone la nueva generación de artistas –, que reclama la falta de humanidad en las obras expuestas, se le responde de manera simbólica y crítica con sonidos de chimpancé. En contraposición, la declaración de José Luis Cuevas, portavoz de la renovación y de la propuesta contestataria, se reproduce sin distorsión: “El salón independiente sirve para precisamente independizarse de cualquier ayuda de tipo oficial y demostrar sobre todo que los pintores cuando nos organizamos hacemos las cosas mejor que los organismos oficiales”. Por otra parte, “en la película se insertan una serie de retratos fílmicos de algunos de los pintores, realizados en las salas del MUCA, pero sin público”.<sup>54</sup> En estas secciones, precedidas por fotografías de los rostros y rótulos con los nombres de los artistas, Brian Nissen, Miguel Felguérez y Vicente Rojo, entre otros, posan junto a sus obras o las manipulan de forma lúdica, mientras la cámara efectúa paneos, barridos y acercamientos en torno a estas piezas. De modo performático, mediante acciones y gestos conectados temáticamente o expresivamente con las obras – el caso de Rojo imitando las formas geométricas de sus pinturas –, los hacedores le añaden un plus de significación a estas, en el marco de un proyecto audiovisual que pretende no sólo documentar los productos artísticos, sino también el espíritu innovador y revolucionario de la muestra. En definitiva, este cortometraje se erige como un film moderno y experimental que documenta y fija en imágenes un evento determinante para la historia de las artes visuales en México, concediéndole un valor patrimonial tanto a la muestra como a las obras plásticas. Esta producción cinematográfica, a partir del montaje de los testimonios, los emplazamientos sobre las piezas y el registro observacional del espacio institucional, permite no sólo difundir y transmitir hacia el futuro dicho fenómeno cultural en sus diferentes aristas, sino que a su vez posibilita la reflexión, re-significación y puesta en valor

<sup>54</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. La libertad como experimento: el grupo Cine Independiente de México (1968-1972). In: GARCÍA, Pilar y MEDINA, Cuauhtémoc (orgs.). *Un arte sin tutela: salón independiente en México, 1968-1971*. Ciudad de México: Editorial RM, 2018, p. 356.

de un patrimonio artístico local particular en diversos contextos de recepción, conforme el devenir histórico.

Por otra parte, *Robarte el arte* (Juan José Gurrola, 1972) – financiado por la productora independiente Foro 70 – es un documental experimental que termina convirtiéndose en un film-ensayo; un “anti-film, película para leer”, como señala el intertítulo inicial. La propuesta original consistía en narrar las peripecias de Arnaldo Coen – artista plástico perteneciente a la Generación de la Ruptura –, Juan José Gurrola – arquitecto, pintor, cineasta, director de teatro y actor – y Gelsen Gas – director de cine y teatro, productor, actor, escultor y poeta – cuando, en un proyecto conceptual neovanguardista para participar de la muestra documenta 5 en la ciudad de Kassel (Alemania, 1972), “se robaron el arte”. No obstante, gran parte del material filmado dentro de la propia muestra en su sede central, el Museo Fridericianum, se perdió de forma accidental; motivo que justifica y/o refuerza la estructura ensayística del film. Cabe destacar que la exposición documenta es uno de los acontecimientos culturales más importantes de la vanguardia artística, y que “documenta” la escena artística contemporánea con particular interés por la experimentación y la novedad. En consecuencia, el carácter innovador del cortometraje se encuentra en sintonía con el espíritu moderno del evento sobre el que focaliza. El núcleo medular de la película se corresponde con el momento en que los tres artistas “roban” una pieza de la muestra –que resguardan dentro de una carpeta– y la sitúan en una piedra del parque Wilhelmsöhe, con la intención de que sea de libre acceso para el público, denominándola “la primera obra de arte anti-kinética”. Sin embargo, esto sucede al final del relato. El resto del recorrido audiovisual se conforma de los preparativos del hecho, intertítulos multifacéticos sobre fondo negro, recortes de diarios con fases inconexas entre sí y algunas imágenes de la fachada del museo y de ciertas obras exhibidas en el interior. Con respecto a dichas tomas rodadas en el lugar, especial y reiterada atención le brinda el ojo de la cámara a la instalación “Oasis 7” del grupo Haus-Rucker-Co. ubicada en la parte delantera exterior del edificio – una esfera inflable transparente que incluía unas palmeras y asientos para relajarse, accesible desde el primer piso del museo – y a las estatuas que integran la sección superior de la fachada. Luego, a propósito de la muestra desarrollada en el museo se conservó e incluyó de manera intercalada el registro de una obra de grandes dimensiones, otra pieza de corte experimental, una sala vacía y un montaje sucesivo de fotos fijas que captan escenas de algunos de los cuadros expuestos junto al público visitante. Todas estas imágenes, más allá del objetivo primigenio del proyecto audiovisual, se transforman en documentos culturales que rescatan y difunden un patrimonio del presente. Paralelamente, los intertítulos, que ofician como un guión del itinerario, suscitan reflexiones a modo de interrogantes, plasman consignas poéticas y conceptuales, reafirman asimismo el valor documental y patrimonial del film, así como constatan la capacidad y voluntad del mismo para re-significar la muestra, sus obras y el arte de vanguardia en general. Reproducimos aquí los tres enunciados que sustentan estas premisas: “Teníamos en mente robarnos el arte y esconderlo para que en virtud de esta acción tomara nueva forma y de esta manera restituir su verdadero valor de oferta y demanda”; “Caminamos por el museo sin levantar sospechas, pero la cámara de cine nos delataba en parte. En el peor de los casos quedaba un documento de documenta 5 para la posteridad”; “El arte es eventual. La única manera de aprehenderlo es

robándose el evento”. El acto simbólico del robo, junto a la escena final del corto, en la cual los tres artistas colocan tiras de cinta scotch a una escultura en el parque –constituyendo de este modo una nueva pieza artística –, no sólo definen la relación ambigua y conflictiva de los artistas en México con la neovanguardia, sino que al mismo tiempo refuerzan la dimensión puramente subjetiva y dinámica que subyace a todo producto estético, cultural y patrimonial.

En cuanto a la cinematografía brasileña, *Arte pública* (Jorge Siritto de Vives y Paulo Roberto Martins, 1967) – respaldado por Totem Filmes Ltda. – es el cortometraje menos experimental del corpus general. Con guión de Pedro Escosteguy – escritor y artista plástico cuya postura estético-ideológica se ve ante todo reflejada en los textos iniciales y en la narración en over –, el film se concentra primordialmente en la IX Bienal de São Paulo celebrada entre fines de septiembre y principios de diciembre de 1967. El documental comienza con una cámara movедiza que toma a los visitantes observando a los cuadros y a las instalaciones de la exposición, al tiempo que la voz narradora reafirma el valor del arte público comprendido como un arte que “democratiza el consumo de sus experiencias y de sus mensajes”. El espectador juega un rol esencial en la nueva escena artística, caracterizada por una vanguardia que buscaba incentivar la participación de la audiencia y romper con la pasividad contemplativa, tanto en términos estéticos como políticos. Es por ello que tales imágenes iniciales cobran un sentido particular en virtud de dicho panorama socio-cultural. En una primera parte, la cámara recorre de cerca las obras de la vanguardia internacional. Acto seguido, la vanguardia nacional se hace presente por medio de un montaje de piezas que ocupan la totalidad del cuadro fílmico. Resulta pertinente resaltar que muchas de estas instalaciones innovadoras incluyen juegos ópticos, sonidos experimentales y figuras tridimensionales, por lo que una foto fija no podría reproducir la obra en su real completitud, ni su efectiva recepción por parte del público. De este modo, la documentación audiovisual llevada a cabo por el medio cinematográfico re-patrimonializa el espacio global que alberga el evento y efectúa una puesta en valor de un patrimonio artístico del presente de manera sin igual. Por tanto, como bien sostiene Artur Freitas, “*Arte pública* era, e ainda é, o mais importante registro audiovisual já realizado sobre a vanguarda brasileira dos anos 1960”.<sup>55</sup> Por otra parte, el film presenta a los máximos exponentes del arte de vanguardia brasileño – como Wesley Duke Lee, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Glauco Rodrigues, Lygia Clark o el propio Pedro Escosteguy –, algunos en el marco de la bienal, y otros en sus talleres particulares, en pleno acto creativo. Todos ellos son introducidos mediante una imagen congelada virada a negativo y un intertítulo con su nombre, en tanto recurso expresivo autoconsciente que se halla en armonía con el contenido artístico contemplado. Una vez más, en esta sección, el registro audiovisual es determinante a la hora de aproximarse con precisión y fidelidad, por ejemplo, a las obras de Escosteguy, que conllevan sonido y movimiento, las cuales son activadas por el propio artista. Hacia el final del cortometraje el carácter patrimonial y el enfoque político del film afloran de forma explícita. Por un lado, en derredor al registro de la pieza de danza performática y efímera de Hélio Oiticica, la voz narradora sostiene que “las obras de vanguardia no apuntan a la

<sup>55</sup> FREITAS, Artur. Notas sobre o amor: Pedro Escosteguy em Curitiba. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 1, n. 1, Campinas, 2017, p. 132.

perpetuidad". Por consiguiente, la propuesta audiovisual re-significa el arte de vanguardia al fijar en imágenes un acto pensado como fugaz y transitorio. En este caso el valor patrimonial del registro fílmico es incomparable, puesto que "la documentación del arte no es ni la actualización de un evento artístico pasado ni la promesa de una obra de arte que viene, sino que es la única forma posible de referencia a una actividad artística que no puede ser representada de ninguna otra manera".<sup>56</sup> Por otro lado, en relación a esta misma obra de Oiticica – una danza popular con música rítmica –, para quien el arte debe tomar una posición frente a los problemas sociales, la narración expresa que "el arte público se presenta como funcional, irritante, provocador" y que el "objetivo es lograr un resultado rápido: el estímulo de la percepción sorprendido por la asociación inesperada". Según Artur Freitas, en base a los postulados de Pedro Escosteguy refrendados en el film breve, el arte nacional de vanguardia asume una postura revolucionaria al promover la participación activa del espectador, en estrecha conexión con la lucha contra la pasividad política de la época.<sup>57</sup>

Finalmente, *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1977) – o también conocido simplemente como *Di* – es un documental experimental, moderno y provocador, producido por Embrafilme S.A. y el Departamento do Filme Cultural del Ministério da Educação e Cultura, en tanto homenaje del cineasta a su amigo fallecido, el pintor, dibujante y muralista carioca Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo. Este ensayo audiovisual entremezcla diversos estilos, modalidades y materialidades a partir de un montaje fragmentado, rítmico y poético. El mismo, por un lado, registra y difunde de manera rupturista imágenes del velorio del artista ocurrido en el Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro – y a su vez incluye algunas tomas del sepelio –; por el otro, documenta de forma creativa sus pinturas, grabados y dibujos expuestos en esa misma institución – además de recorrer con la cámara algunos catálogos con reproducciones de sus obras. Al respecto, el film le confiere al museo un sentido particular, en cuanto configura un espacio que acoge a dos eventos culturales efímeros a los que se les pretende resaltar o imprimir un carácter estético y patrimonial. Como bien sostiene Rodrigo López, "Rocha exhibe el cadáver tal como el museo exhibe su obra pictórica".<sup>58</sup> El relato integra, sobre todo en la banda de sonido aunque también en el plano visual, significantes musicales, literarios y cinematográficos pertenecientes a la cultura brasileña, principalmente en torno a la cultura popular carioca<sup>59</sup>, en alusión directa al universo estético de Di Cavalcanti y a su propia persona. En este punto resulta clave el papel del narrador, representado por Glauber Rocha, quien, a través de un ritmo vertiginoso y un estilo periodístico, aglutina y comunica todas estas referencias, además de aportar datos informativos sobre el artista. Por ello, el documental se aleja de sus formas tradicionales desde el instante en que este se vuelve autoconsciente y autorreferencial; por ejemplo, a partir de la lectura del titular de una nota periodística donde se menciona la incomodidad que la filmación del velorio generó en los

<sup>56</sup> GROYS, Boris. Art in the age of biopolitics: from artwork to art documentation. In: *Art power*. Londres: The MIT Press, 2008, p. 53.

<sup>57</sup> Ver FREITAS, Artur, *op. cit.*, p. 133.

<sup>58</sup> LÓPEZ, Rodrigo. Glauber antropólogo: mal de archivo, del manifiesto *Pau-Brasil* a *Di-Glauber*. *Zama*: Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana, n. 11, Buenos Aires, 2019, p. 64.

<sup>59</sup> Allí se insertan textos de Federico Moraes y Edison Brenner, versos de Augusto dos Anjos y Vinícius de Moraes, una pieza musical de Heitor Villa-Lobos y participa el actor Antônio Pitanga, entre otras figuras.

familiares del difunto<sup>60</sup> o de la participación performática del cineasta en las exequias y en la muestra, tratando de cubrir en parte su identidad. Esta conjunción entre lo popular y lo moderno que se manifiesta en la estructura y el contenido del film remite análogamente a la figura de Di Cavalcanti. Este fue el impulsor de la Semana de Arte Moderno de 1922, asimiló influencias de las vanguardias europeas y también se dedicó a temáticas populares de índole nacional, en especial favelas y obreros. Asimismo fue reconocido por sus retratos de mulatas, en tanto signo de la identidad brasileña. De este modo, dicha dualidad puede apreciarse en las secuencias destinadas a documentar la obra plástica del artista. En primer lugar, tanto los cuadros y dibujos exhibidos como las reproducciones en el catálogo son registrados por una cámara excéntrica y movidiza, por medio de movimientos bruscos y pendulares, a través del uso del *zoom* y el difuminado, en sintonía con la cadencia del montaje y la narración en *over*. Por momentos el dispositivo fílmico pareciera adentrarse en las piezas. Se acerca tanto a las mismas que logramos percibir desde ángulos poco comunes la textura del trazo, procedimiento que le aporta un plus de significación patrimonial al documento visual. La mayoría de estas abordan el tópico del mulato. Por otra parte, el recurso de la ficcionalización, con la intervención en la muestra y en la ceremonia de dos actores vinculados temática y/o expresivamente con el artista, permite re-significar la obra plástica y el valor cultural de Di Cavalcanti, a la luz del tributo cinematográfico. De un lado, el actor afro-brasileño Antônio Pitanga baila una samba en la sala del museo, como si fuera una figura popular que brota de uno de estos cuadros. Del otro, la actriz Marina Montini, que ofició de modelo para el personaje de la mulata en el último tramo de la carrera del artista carioca, no sólo se hace presente en el velorio y en el funeral, sino que la propuesta audiovisual le otorga un encuadre protagónico. En definitiva, por lo expuesto, este film breve re-valoriza y re-patrimonializa la obra y la vida de Di Cavalcanti ya que, en palabras de Bárbara Igor Ovale, “sienta las bases para el renacimiento del artista a través de sus propias cenizas, lo que para los efectos del homenaje se traduce en la perpetuación de su legado a través de fragmentos, extensiones de su vida que trascenderán su muerte física”.<sup>61</sup>

### **Particularidades y divergencias en torno a la corriente del film sobre arte en Brasil y en México**

A lo largo de este artículo, por medio del análisis comparado, hemos pretendido desentrañar las especificidades de la corriente del film sobre arte en México y en Brasil en el curso de la modernidad cinematográfica y la renovación del campo cultural, en términos estéticos, institucionales y patrimoniales. En una primera instancia abordamos sintéticamente las transformaciones suscitadas en el terreno de la cultura y el arte en los dos países durante las décadas del cincuenta y del sesenta, en pos de enmarcar el dinamismo de las esferas artísticas y el surgimiento del cine moderno. Luego mencionamos y nos concentramos en algunas entidades que sustentaron, legitimaron y difundieron la renovación del cine, por fuera del ámbito industrial: de un lado, la Dirección General de Difusión

<sup>60</sup> La exhibición del film estuvo prohibida por daños morales, a pedido de la hija adoptiva del artista, hasta 2003.

<sup>61</sup> IGOR OVALLE, Bárbara. Di Glauber-Di Cavalcanti: trayecto analítico de un homenaje poético. *Eikon: Journal of Semiotics and Culture*, n. 9, 2021, Covilhã, p. 36.

Cultural, la Filmoteca y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México, y los grupos Nuevo Cine y Cine Independiente; del otro, la Facultad Nacional de Filosofía do Río de Janeiro, el Centro Popular de Cultura, la empresa estatal Embrafilme, la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo y varias productoras independientes. Allí pudimos observar por igual la primacía del film de corta duración y del modelo documental para iniciar la renovación expresiva y semántica de los respectivos cines nacionales. En cuanto al desarrollo concreto del film sobre arte hemos constatado, en el caso de México, el peso de la universidad en el impulso de dicha producción por sobre el sustento independiente y la prevalencia de la experimentación estética moderna en detrimento de la función descriptivo-pedagógica. Con respecto a Brasil, advertimos un equilibrio entre el respaldo institucional – de la mano del Instituto Nacional de Cinema Educativo – y el financiamiento de pequeñas productoras independientes, así como la preponderancia del carácter divulgativo y la puesta en valor de lo popular por encima de la exploración manifiesta del lenguaje; si bien la renovación del lenguaje fílmico se vislumbra en la mayoría de las obras, sobre todo en aquellas concebidas a partir de mediados de la década del sesenta en adelante. Estas diferencias responden a contingencias contextuales en torno a cómo cada cinematografía reconfiguró sus bases en oposición a la industria fílmica y en relación a qué tipo de actores y expresiones del campo cultural decidieron colocar el foco de atención. No obstante, ambas demostraron una voluntad por rescatar, documentar, revalorizar y difundir un patrimonio artístico y cultural nacional.

En segunda instancia, examinamos un corpus de cortos sobre arte mexicanos y brasileños con el propósito de problematizar las categorías tradicionales acerca de esta tendencia, descubrir los recursos modernizadores y reflexionar sobre el valor patrimonial del medio audiovisual. Estos films abordan y registran creativamente exposiciones o muestras de arte en un marco institucional acaecidas en un lapso cercano al de la difusión de dichas producciones cinematográficas. A diferencia de las tipologías de la dramatización de la pintura y del cine procesual<sup>62</sup>, esta modalidad le concede al espacio que contiene y vincula a las obras un papel fundamental. De este modo, planteamos tres premisas que atravesaron el análisis y que nos permitieron justificar los objetivos propuestos y confirmar las hipótesis formuladas. En principio, los cortos analizados llevan a cabo un proceso de documentación y patrimonialización de la cultura<sup>63</sup> al fijar en imágenes las obras de arte y los eventos que las albergan. Pese a ello, la documentación del arte no se erige como un mero registro pasivo e inocuo, puesto que aquella está acompañada e intervenida por un montaje poético y explícito, la manipulación de la banda sonora, la presencia de una cámara autónoma, la ficcionalización, la participación performática de los artistas y otros procedimientos modernistas que tornan a los films productos estéticos de valía propia. En el corpus mexicano, lo innovador y provocador del arte atendido se ve directamente correspondido por la experimentación del lenguaje y el enfoque crítico; en tanto que en la selección brasileña, si bien la reflexión en torno al dispositivo fílmico se hace presente, la preeminencia de la cultura popular y la reivindicación de lo nacional en el arte contemplado determinan un equilibrio entre lo

<sup>62</sup> Ver PEYDRÓ, Guillermo G., *op. cit.*

<sup>63</sup> Cf. HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel, *op. cit.*

moderno y lo popular en el nivel formal y el campo de sentido. Por otra parte, los cuatro cortos están centrados en piezas artísticas al interior de exhibiciones, comprendidas estas en tanto actos efímeros y transitorios cuyo registro inmediato posibilita apreciarlos como un patrimonio del presente<sup>64</sup> y bajo la óptica del tiempo cultural<sup>65</sup>, ya que los productos fílmicos efectúan una puesta en valor cultural de estos procesos artísticos y procuran asentarlos en la memoria audiovisual nacional. Las cuatro muestras comentadas tuvieron un rol esencial en el desarrollo y devenir de los respectivos ámbitos culturales en el período estudiado, por lo que su conservación en términos visuales guarda una importancia histórica inconmensurable. Por último, la documentación e intervención audiovisual subjetiva de las exposiciones, en donde el espacio institucional que conecta a las obras e involucra a la recepción de la audiencia adquiere una función protagónica, hacen posible la re-significación de las piezas. Estas trascienden su autonomía artística para formar parte de un proyecto estético más amplio, el cual re-patrimonializa ese espacio museístico otorgándole un nuevo valor cultural a dichos fenómenos artísticos, lo que permite revisar y reinterpretar tales procesos históricos a la luz de estos documentos audiovisuales testimoniales. Profundizar en estas aristas será, probablemente, una tarea que emprendemos en próximas publicaciones.

*Artigo recebido em 14 de abril de 2023. Aprovado em 17 de julho de 2023.*

---

<sup>64</sup> Cf. COLIN, Clement, *op. cit.*

<sup>65</sup> Ver FONTAL MERILLAS, Olaia, *op. cit.*