

Reencantando mundos: el audiovisual, territorio inexplorado
Ana Pascal y Eva Noriega
Arkadin (N.º 12), e049, 2023. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe049>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/Arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

REENCANTANDO MUNDOS: EL AUDIOVISUAL, TERRITORIO INEXPLORADO

Conversación con Tiziana Panizza sobre temas referidos a la enseñanza y la realización audiovisual

Re-Enchanting worlds: audiovisual as an unexplored territory

A conversation with Tiziana Panizza on topics related to audiovisual teaching and filmmaking

ANA PASCAL | anettepascal@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina | Archivo General de la Nación.

EVA NORIEGA | screeners@fba.unlp.edu.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 29/03/2023 | Aceptado: 3/05/2023

RESUMEN

En esta entrevista, la realizadora y docente Tiziana Panizza explica cómo aborda la enseñanza del audiovisual en Chile y comparte conceptos clave sobre su labor realizativa. Hace referencia al abordaje del cine y las películas como *territorios de exploración* y al proceso de trabajo con los materiales. Además, habla sobre la práctica de filmar como un proceso integral que abarca desde la concepción de las ideas hasta el montaje, sin fijar un orden riguroso o consecutivo. Asimismo, ofrece su mirada sobre el cine experimental y expone los desafíos que implica su enseñanza en el campo de las artes audiovisuales.

PALABRAS CLAVE

Cine experimental; territorio; exploración; montaje

ABSTRACT

In this interview, filmmaker and teacher Tiziana Panizza explains how she addresses audiovisual teaching in Chile and shares key concepts about her filmmaking work. She refers to the approach to cinema and films as *territories of exploration* and to the process of working with materials. Also, she discusses the practice of filming as an integral process from the conception of ideas to editing without setting it in a rigorous or consecutive order. She also offers her perspective on experimental cinema and discusses the challenges involved in teaching it in the field of audiovisual arts.

KEYWORDS

Experimental Cinema; Territory; Exploration; Montage



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

En esta oportunidad, entrevistamos a la realizadora, escritora y docente Tiziana Panizza¹ para indagar acerca de las formas en las que se enseñan y transmiten las múltiples maneras de hacer, pensar y sentir el cine y las artes audiovisuales en la región. Además de sus películas y textos, es la enseñanza del cine experimental lo que nos motivó y animó a realizar esta conversación, vía correo electrónico, que transcribimos a continuación.

Tiziana Panizza es investigadora, docente y realizadora audiovisual chilena. Su formación en la exploración del universo audiovisual es vasta y polifacética: obtuvo el título de periodista en la Universidad Gabriela Mistral de Chile, magíster en Art and Media Practice por la Universidad de Westminster, Inglaterra y profundizó estudios en cine documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión cubana. Dicta con Malena Szlam el curso Cine Experimental del Magíster en Cine y Artes Audiovisuales.

De la lectura del programa del curso que dictas en el Magíster en Cine y Artes Audiovisuales de la Universidad de Valparaíso y en relación con tu planteo de un abordaje *territorial* del lenguaje cinematográfico, nos preguntamos si este surge de tu propia experiencia como realizadora y nos gustaría saber qué otras referencias están presentes en esta propuesta pedagógica.

Desde hacía unos ocho años, venía impartiendo el curso Nuevas formas de la no-ficción en el Magíster en cine documental de la Universidad de Chile. Me invitaron de la Universidad de Valparaíso a dar el curso Cine experimental, aunque tengo dudas con esa denominación, en el equipo del magíster son muy abiertos a las propuestas y lo entendí como un desafío. Invité como co-docente a la cineasta y amiga Malena Szlam, le propuse esto de entender un recorrido a obras articuladas en *territorios de exploración*. La idea era salir de la visión cronológica de este tipo de obras, eliminar la idea de que el lenguaje cinematográfico *evoluciona* en el tiempo. Esa lógica te puede llevar a entenderla sólo en relación a los avances de la tecnología, pero a veces va en sentido contrario. Hay muchas referencias de este cine a lo pre-cinematográfico, al cine de los orígenes antes del sonido. También hay cine que trabaja con la tecnología del momento, que a veces se adelanta a su propio tiempo. Entonces es más amplia la mirada si reemplazas la línea de tiempo por una constelación de películas. Le agregamos la idea que al interior de cada *territorio* se pueden hacer lecturas de elementos transversales como movimientos artísticos, soportes, tecnologías, modos de producción, estilos, nacionalidades y enfoque de género.

Abordar las películas como territorios de exploración te permite mirarlas desde las materialidades o procedimientos, esos filmes que trabajan con el archivo, o desde lo performativo, o las que se fascinan por lo maquínico, lo perceptivo, o una perspectiva etnográfica que cuestiona las formas tradicionales. Este programa lo impartimos dos cineastas, por lo cual el énfasis no es el análisis teórico de las obras, sino desde sus operaciones y procedimientos en el proceso de creación. Cada realizador/a entiende sus materiales de forma diversa y el cómo se disponen a trabajar con ellos.

Un territorio te permite acercarte a la idea de que hay un *lugar* que se explora, donde no hay fórmulas probadas sino un tránsito y una búsqueda entre lo que se encuentra y lo que se prueba en términos del lenguaje cinemático. A veces las fronteras de cada territorio son difusas, pero con esta cartografía

¹ Dentro de su obra destacan las Cartas Visuales: *Dear Nonna: a film letter* (2005), *Remitente: una carta visual* (2008) y *Al Final: la última carta* (2012); los documentales *74 metros cuadrados* (2012), *Tierra en Movimiento* (2014) y *Tierra Sola* (2017), que han recibido numerosos premios a nivel mundial; la video instalación *Vistiendo el Tiempo* (2007) y los programas televisivos *El Show de los Libros* y *Cine Video* para Televisión Nacional de Chile. Entre sus recientes publicaciones está el ensayo "El latido combustible de una imagen" incluido en el libro *Memorias 1873-1968* (2021) de Alice Guy.

se distinguen diálogos entre los trabajos, a veces se citan, se hacen homenajes o se contraponen deliberadamente. Esto me pasa a mí como realizadora también, sentir que tu película dialoga con otra de alguna forma y que eso se entiende como una genealogía. A veces las películas de un territorio tienen algo de otro y es bueno observar eso. Lo interesante es que te permite prescindir de categorías o etiquetas que vienen heredadas de la historia del cine comercial donde todo lo que no es industria cabe en este gran saco indiscifrable llamado cine experimental donde muchas son reducciones que no ayudan a ampliar la percepción.

Cada procedimiento para hacer una película es como la huella digital de quien la hace, por eso en el Programa de cine experimental la bibliografía, en su mayoría, son textos escritos por los/las cineastas o compendios de entrevistas. Para muchos los procesos de creación están unidos a la escritura, la lectura o con trabajos de las artes visuales, piezas musicales y referencias científicas. El leer estos escritos puede ofrecer una perspectiva de las películas, pero también es una nutrición interesante para quienes están enfrentados a sus propios procesos creativos.

¿Cómo piensas esta organización topográfica en relación con la idea de frontera? Teniendo en cuenta que una constante en tu obra es justamente el cuestionamiento de los límites entre disciplinas artísticas, entre las categorías y tradiciones de lo audiovisual, pero también en otros órdenes, como los lindes entre la historia personal y la social, las fronteras geográficas y temporales o las divisiones de clase.

Una frontera puede ser un límite que resguarda lo que está en su interior, pero también las fronteras son lugares de intercambio. En las culturas originarias de América, los pueblos se encontraban en sus fronteras, eran o siguen siendo lugares de mercados, donde se transa, se hacen trueques de alimentos, mercancías y relatos. Hay fronteras naturales, las cuencas hidrográficas, los mares o la cordillera de los Andes que separa casi todo el borde entre Chile y Argentina, excepto en el territorio austral. En la pampa lisa e infinita de Tierra del Fuego el límite entre los dos países es una línea recta, perfecta, hecha con regla producto de un tratado que trazó una división política en una isla que siempre fue un solo territorio. Esa es una frontera bien singular, hay un alambre de púa que la demarca, pero si estás en el lado argentino y quieres ir hacia el norte, no puedes hacerlo sino es por una carretera del lado chileno y viceversa. Que cada país construya caminos cada uno por su lado en una geografía tan compleja como la austral es absurdo. Las zonas fronterizas se conocen, pero se hacen más líquidas en estos lugares, se establecen pactos tácitos en la complicidad de las zonas extremas. La conectividad se entiende de otra manera en el archipiélago austral, solo se está conectado a tu propio país con la ayuda de un camino del otro. Esos espacios son interesantes de pensar, porque nadie allí habla mucho de soberanía, ese tránsito compartido se acepta, se asume como algo natural.

Entre las disciplinas artísticas puede pasar algo similar cuando no hay preocupación por demarcar un espacio de creación para no pasarte de un lado al otro. Si se da es porque es algo natural, vas a buscar algo en esa supuesta frontera, vas a un encuentro, a una transa para ver qué pasa. Si luego, eso es visto como una trasgresión, es bueno para la obra.

En mi trabajo, la idea de un orden territorial de los materiales que van a componer una película me ayuda a distinguirlos. A entenderlos como fragmentos de un mismo orden, eso permite hacer combinaciones entre ellos, porque no hay trasgresión o tráfico sino tienes claro qué es lo que estás vinculando. La película se convierte en un artefacto que propone un sistema de relaciones en su interior de *asociaciones lejanas y justas* como decía Godard. Ese acoplamiento puede abrir nuevas lecturas, otros entendimientos, esto es algo que el lenguaje del cine puede hacer. También la idea de

las coordenadas, viene de lo topográfico. Las del cine son el tiempo y el espacio y el cine comercial las trabaja para imitar lo que percibimos fuera de la sala. Pero hay otros tiempos, otros parámetros que se pueden construir en una película y ahí me interesan los tiempos difusos; lo que pareciera ser de una época, pero que podría ser otra también. Esa confusión me interesa trabajarla en la recombinación de la imagen de archivo y mis filmaciones, en este caso sería transformar una coordenada que permite restablecer una frontera para construir un territorio nuevo.

Dados tus múltiples vínculos con lo audiovisual, la realización, la escritura y la enseñanza, nos interesaría saber: ¿Cuáles son, a tu criterio, las distancias entre hacer cine y filmar, hacer cine y montar, y hacer cine y escribir?

Creo que no hay distancia entre ellas, todas son hacer cine y ocurren al mismo tiempo; filmar, montar, escribir y en la enseñanza es desandar todo eso para compartir procesos, maneras de hacer que pueden ayudar a otros a encontrar los propios. Te dicen que para hacer una película debes avanzar de etapas en orden y eso no es cierto, todo es una marea que se va interconectado, los procesos creativos son raíces que van creciendo en todas direcciones. Durante la investigación leer y escribir calienta motores para entrar en la filmación. Cuando se está filmando se imaginan posibilidades de montaje, de esa imagen con otra que ya se hizo o que se podría hacer. Muchas veces en el montaje se sigue escribiendo e investigando. Todo se va cruzando y conviven en una especie de pensamiento poliédrico para ir encontrando la película. En el montaje se recomienza porque hay un nuevo diálogo con los materiales, cosas que nunca pensaste que podían aparecer, algo nuevo que te devuelve la película. Intento escuchar eso, anotando lo que surge, porque puede provocar giros de sentido que está bueno considerar. Esa especie de pensamiento expandido donde está todo circulando a tu alrededor; información de la investigación, recuerdos de situaciones que viste o escuchaste en el rodaje, fotografías, tomas, testimonios, sonidos, una especie de consciencia que no tienes en ninguna situación de la vida cotidiana, una especie de transe o borrachera. Es algo sorprendente lo que pasa ahí, como que los materiales reclaman un lugar y se va dialogando y negociando con ellos para construir sentido.

La palabra ocupa un lugar importante en tu obra, no nos referimos solamente a tus artículos y libros o a la propuesta pedagógica de escritura en el curso de cine experimental, sino también a la presencia en sus diversas variantes, verbales y escritas, en tus realizaciones audiovisuales ¿Nos podrías comentar el rol que le asignas a la palabra en tu producción audiovisual?

Comencé haciendo unos cortos que llamé cartas visuales, porque aprendí a escribir imitando a mi abuela italiana que escribía cartas a sus parientes. Pensé que lo más honesto que podía hacer eran películas como cartas o como los diarios de vida que escribo desde niña y por eso hay texto rondando mis imágenes. Siempre me gustó buscar los sinónimos de las palabras, es una maravilla lo justa y exactas que pueden ser, están las que suenan bien, las de prefijos o sufijos que contienen la traza de hablas antiguas o las de la especificidad territorial [Figura 1].

En mis trabajos está, a veces, la palabra que se dice o la que se escribe en pantalla, e intento que entren en un juego de combinación; ¿qué pasa si se dice algo, pero la imagen muestra otra cosa? ¿Hay diálogo ahí? Montar una a una las imágenes de la película pensándola también con una escritura, son dos tipos de escritura que van trenzándose de alguna forma. Una palabra afecta una imagen, quizá hay tensión ahí o una palabra te trae una imagen mental que se combina con la que está en la película y serían como dos películas al mismo tiempo. Pero a veces son cosas muy sencillas, como los intertítulos que solo ponen una fecha o el nombre de un lugar. La palabra es un material más, como una toma, un archivo, un silencio con el que se busca una sintaxis en vínculo con la imagen [Figura 2].



Figura 1. Tiziana Panizza, *Dear nonna* (2004)



Figura 2. Tiziana Panizza. Fotograma de *Remitente: Una carta visual* (2008)

A veces escribo para relacionar ideas visualmente, diseños, esquemas, círculos y flechas, para encontrar relaciones o combinaciones. Eso me sirve para pensar en posibles estructuras de la película durante el montaje. Llevo cuadernos con anotaciones que son una fuente para la construcción de un *voice over* de un narrador como en *Tierra Sola* (2017) que se enuncia a través de textos en pantalla. En intertítulos leemos a un investigador que encontró muchas imágenes de archivo de Isla de Pascua y que le escribe una carta a otro colega con sus impresiones. Es una pequeña ficción que se arma de varios fragmentos, citas de libros o películas, versos de poetas, algo que me dijo alguien, mis propias anotaciones, pero es una construcción, un dispositivo que permite instalar un subjetivo desde el que se despliega la película desde lo ensayístico.

Lo experimental es una categoría compleja de definir. Parece algo que todos sabemos qué es, o que podemos reconocer cuando lo vemos, pero que nos mete en problemas si lo tenemos que delimitar. Por esta razón, y dado que trabajas esa categoría en distintos niveles, queremos preguntarte: ¿cómo defines lo experimental cinematográfico? Y también, ¿qué dificultades se presentan y qué estrategias pones en juego cuando se trata de transmitir, difundir, auspiciar o fomentar las prácticas experimentales audiovisuales?

Cada vez que comenzamos el curso decimos que no sabemos realmente definir lo que es cine experimental, que lo podemos ir analizando en el transcurso del semestre donde se proponen territorios de exploración para especular acerca de una selección de películas. Las palabras búsqueda o exploración creo que son más justas, porque refieren a una aventura, un viaje a un lugar que no se conoce. En general la historia del cine hace distinciones de géneros cinematográficos, melodrama, terror, suspenso, etc. donde se clasifican las emociones de un film. La nomenclatura cine experimental viene de esa lógica, sería todo lo que no tiene una historia clásica o que responda a una forma conocida. Es una manera de apartar lo que no trabaja con la estética hegemónica del cine y que responde a modos de producción distintos a los del cine comercial [Figura 3].



Figura 3. Tiziana Panizza. Fotograma de *Tierra Sola* (2017)

En el curso de cine experimental la propuesta es conocernos como espectadores de estas películas, entregándonos a una experiencia que se ofrece. Porque existe el prejuicio de que hay que saber mucho de cine, de que son herméticas o que son creadas a espaldas del espectador. Proponemos visionar estos trabajos sin esas ideas, abriéndose a que te puedan llevar a un estado diverso de los sentidos, a un entendimiento distinto, donde no hay una manera *correcta* de leerlas. Al decir esto se libera una especie de miedo, de *no estar a la altura*, porque hay distancia con el género, de que te vas a quedar paralizado sin saber qué pensar o sentir. Abrimos mucho la conversación en clase ofreciendo un recorrido con análisis colectivos durante la clase.

Creo que toda película debería tener una exploración del lenguaje, no dar por sentado fórmulas probadas, arriesgar algo. Una película que se aventura construye una especie de juego con sus propias reglas, su manera de entender el tiempo y las consideraciones espaciales, cada película es un artefacto que te invita a entrar a una construcción de un pequeño universo donde gobiernan otras leyes. Habitar esos mundos es lo más parecido a un viaje en un lugar desconocido. Vas atenta, vas lúcida, con la consciencia de todos tus sentidos operando sincronizados. Aunque también no vas a todas las invitaciones de aventuras, nunca me llamó la atención tirarme en paracaídas o el salto con elástico, la pura adrenalina per se, prefiero las travesías singulares donde puedes parar a mirar una piedra de forma extraña o un insecto que no conocías, esas son más sorprendentes.

¿Cómo se lleva el compromiso social con la búsqueda experimental en el terreno del arte?

Las búsquedas son muy diversas, hay películas que están conectadas con su entorno donde se prueban ideas circulantes, filmes que piensan las problemáticas del agua, del extractivismo, de las políticas migratorias, de la hegemonía en los sistemas de producción. El arte está conectado con las transformaciones sociales buscando nuevas formas de reflexionar conceptos contemporáneos como el tecnoceno o las particularidades de la inteligencia artificial, lo algorítmico, las narrativas expandidas, la realidad aumentada, entre otras.

Otra cosa es preguntarse por el acceso a esas experiencias y cómo la cultura se relaciona con ella a través de la creación de espacios de circulación. Hoy en día los circuitos independientes han crecido y hay más alternativas de acceso. Actualmente, es probable que encuentres más obras circulando libremente en internet, que una película de estreno de una cadena de cine comercial.

La búsqueda experimental en el arte es un espacio de resistencia que trabaja con presupuestos acotados, al margen de la industria y los discursos capitalistas, patriarcales y heteronormados. En este sentido el compromiso social es el punto de partida en que se instalan las obras que buscan no ser complacientes con las estéticas y lenguajes dominantes para abrir otras maneras de coexistir.