

Tres Directoras que actualizan la Dirección de Arte Bonaerense

Edgar De Santo / edgardesanto@gmail.com

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

Resumen

El siguiente trabajo es la síntesis del conversatorio propiciado para la redefinición de las prácticas de la dirección de arte autogestiva bonaerense y términos de uso en las voces de tres referentes egresadas de nuestra facultad junto a los realizadores con los que colaboran habitualmente.

En el marco del proyecto de investigación se considera de suma relevancia el registro y la actualización de los conceptos que hoy abarcan el diseño de producción y la dirección de arte autogestiva a modo de testimonio empírico. Las preguntas disparadas en el panel fueron orientativas para que cada participante pudiera exponer sus teorías y experiencias de la práctica artística y sus dimensiones estéticas.

Palabras claves: Dirección de Arte, - Audiovisual - Bonaerense - Contemporáneo - Autogestivo

A modo de introducción y agradecimientos:

A partir de la IV Jornada de Dirección de Arte - FBA en el marco de la 5° Bienal de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata y con el apoyo del Departamento de Artes Audiovisuales se coordinó un conversatorio a los fines de revisar y actualizar términos de uso y prácticas de la práctica profesional, haciendo especial énfasis en la producción autogestiva.

Agradecemos desde la cátedra el apoyo en la convocatoria al actual jefe de Departamento de Artes Audiovisuales - FBA Lic. Franco Palazzo y a la Lic. Juliana Schwindt en pos de la realización del conversatorio con los realizadores: Pablo Rabe, Franco Cerana y Ramiro Bogliano, con sus Directoras de Arte y egresadas de esta casa de estudios: Analía Almada, Eugenia Linares Solero y Catalina Oliva.

A su vez, agradecemos a los realizadores y las directoras por aportar sus materiales y sus conceptualizaciones para poder pensar otras miradas de la Dirección de Arte para los futuros egresados de esta casa.

La transferencia realizada con estudiantes y el público en general con las Directoras de Arte propiciaron la revisión de nuevos enfoques a partir de la experiencia práctica: desde la perspectiva de género, discurrieron en sus propias experiencias profesionales, sus orígenes y su formación, las dinámicas de trabajo en conjunto, límites y alcances de sus funciones, problemáticas de producción y presupuesto y resaltaron la importancia de la conceptualización para llevar adelante su trabajo.

Lo relevante de esta experiencia fue la interacción directa entre la audiencia y estas referentes bonaerenses que permitieron pensar nuevas líneas de fuga respecto de la profesión audiovisual. Se considera de gran riqueza la posibilidad de que el estudiantado pueda confrontar los saberes institucionales con las actuales dinámicas de las prácticas bonaerenses como así también, la visión de los realizadores en sus consideraciones acerca de la Dirección de Arte.

Cabe destacar que este evento construye insumos para la investigación que realiza la cátedra acerca de las Actualizaciones de la Dirección de Arte Autogestiva Bonaerense (período 2011-2020).

Los ejes temáticos que abordaron a lo largo del conversatorio surgieron a partir de preguntas claves y del aporte de los alumnos y del público en general: definiciones de la Dirección de Arte, la experiencia de la realización del film "Tejen" (Dir. Pablo Rabe, 2014), la Industria y lo independiente, la formación profesional,

¿Cómo definen ustedes hoy la Dirección de Arte?

Eugenia Linares: La Dirección de Arte en realidad tiene que ver con la parte estética de un proyecto audiovisual pero el entramado es un poquito más complejo que sólo la parte estética. En la producción de cine independiente, donde uno no cuenta con recursos ni tampoco con el tiempo como para desarrollar algunas cuestiones, yo trabajo mucho con la estética de la inminencia. Se van sucediendo las cosas y uno va teniendo que jugar un poco entre el perfil estético que quiere generar para el proyecto y la capacidad de llevarlo a lo concreto. Es hacer lo mejor con lo que tenemos, que es toda una práctica en sí misma. Para mí, puntualmente, la Dirección de Arte nunca puede estar despegada de los otros roles. Yo particularmente trabajo mucho con el área de Fotografía y la charla con el Director de esa área para mí es fundante. Porque no es una cosa u otra, sino que se construye a partir de la mirada de los dos.

Analía Almada: En mi tránsito, además de la complejidad de la que habló Eugenia, tengo la particularidad de abarcar más áreas de las que en la industria abarca la Dirección de Arte. En general, en casi todas las producciones en las que he trabajado - a nivel independiente- también he abarcado otras áreas como vestuario, maquillaje, caracterización. Son áreas en las que tengo formación y donde también aplico criterio. Y no escapan a la construcción estética de la propuesta que hace el Director de Arte a la generalidad del proyecto. No son cosas que estén aisladas de lo que nosotras presentamos como propuesta.

Catalina Oliva: Yo creo que lo que comienzo trabajando -y me parece que es importante a tener en cuenta más allá de si tenemos presupuesto o no, de si industria sí o no- es un concepto. Y un concepto que podamos llevar a cabo con dinero o sin dinero. Yo sí trabajo en la industria y me parece que está bueno estudiar y especificarse en el trabajo como Director de Arte si es de lo que uno vive como es mi caso. He trabajado mucho tiempo también sin contar con dinero en la autogestión, pero en todos los casos me parece que lo bueno es tener un concepto para anclar el trabajo visual de la película. Se trabaja con el Director, con Fotografía, con Vestuario. Y ese concepto, que a veces tiene nada más que disparadores visuales y a veces no sólo es visual sino que puede ser una idea para pasar a lo visual, es donde está el punto desde donde poder laburar después la Dirección de Arte de un proyecto. Sin dinero siempre está bueno tenerlo presente e ir detrás de eso. Si uno tiene una idea troncal después las capas se van armando.

Franco Cerana: Por ejemplo, en la comedia o en la ciencia ficción, el género y la diégesis, así como el verosímil, están en primer lugar. ¿Desde dónde nos vamos a parar para pensar la ciencia ficción? ¿Qué tipo de estética de ciencia ficción? Y a partir de ahí empezar a pensar en la materialidad. Y la persona que se encarga de la Dirección de Arte tiene muchas más herramientas para trabajar esas cosas, entonces está buenísimo ver qué proponen. El tema de la materialidad es para mí lo más importante que maneja quien se encarga de la Dirección de Arte. Cuestiones de textura, de dureza, de caída, de vuelos, ese tipo de cosas son las más difíciles de pensar para nosotros. Uno puede pensar una paleta, pero cuando empieza a hablar de

la materialidad de las cosas que van a estar delante de la cámara es donde más hacemos agua los Directores. Cómo van a responder esos materiales a la luz, a la cámara y al movimiento, cómo va a responder un actor al movimiento, al viento, al clima, esas cosas me parece que la brindan desde la Dirección de Arte.

Pablo Rabe: Coincido con lo que dijeron mis compañeros. El verosímil es un criterio organizador súper fuerte que me parece que arranca mucho antes incluso de la preproducción, una vez que está hecho el guion compartido. Y la relación de confianza con la Dirección de Arte nace un poco ahí, en cómo construir ese verosímil, esa lógica interna de ese mundo nuevo y que es mucho más profundo que sólo “vestir” un guion o un relato. Más bien ataca esos puntos de cómo se construye o se puede solidificar algo que es un supuesto en el sistema, y es materializar en todo sentido. Realmente hacer que respiren, vivan y sean bastante orgánicas las cosas, los eventos y los acontecimientos, los personajes que fotografían. En la producción independiente y autogestiva esto cobra un valor primordial. Son muchas las discusiones y los intercambios en una relación de confianza que se construye con la Dirección de Fotografía y la de Arte porque es casi como resolver un gran problema y el problema es justamente cómo funciona ese universo.

Ramiro Bogliano: El Director de Arte es tan importante como quien hace Fotografía o quien hace Sonido. Es alguien que termina de darle consistencia al mundo. Si tienes esa pata floja, que tengas los objetos que describe el guion no sirve absolutamente para nada. Los Directores de Arte son los coautores de cada plano, y en el caso de la ficción tiene que ser alguien que entienda de qué va la película, cual es el tema, el concepto y cómo lo transmitimos a través del decorado, del vestuario. Y esto último para mí es muy importante, que sepan concebir el vestuario.

Analía: Para mí es mucho más importante la forma en que puede transmitir cuestiones y características sobre el personaje, para construir tanto al personaje como el espacio. Uno cuando hace una propuesta, lo que analiza es eso. Este personaje en qué espacio habita, por dónde se mueve, qué cosas facilitan o dificultan determinadas acciones que van a ser parte de su personalidad. Ahí es donde en lugar de querer detallar cómo tiene que ser, la posta tiene que estar puesta en el desarrollo de lo que le sucede, de cómo es, qué conflictos tiene.

Catalina: Por eso hablamos de conceptos. Si no todos los Hamlet serían iguales. Lo que pasa con las películas es que, a no ser que sea un remake, es esta la película, el guion, se va a hacer ahora y yo lo leo y hago una propuesta y vos lo lees y haces otra. Todas esas anotaciones de las que hablaba Franco, en el momento de una primera lectura, o de acercarse a un concepto de lo visual, hay que deshacerlas. Hay que deshacerse de eso que está tan descriptivo porque por ahí aparecen cosas mejores para todos que esas primeras ideas donde se está concentrado en qué escena, en la historia, y se ponen descripciones para el otro más o menos entienda.

Experiencia "TEJEN"

Está lo visible, lo orgánico, qué es lo que se ve y toda una invisibilidad en la película ¿cómo lograron equilibrar estas dos partes? Porque lo visible es muy fuerte pero pareciera como que lo invisible se termina quedando en mi cerebro.

Ana: Primero, hubo mucha charla y mucho diálogo sobre todo con Pablo y con Franco en relación a cómo se iba a construir eso. Porque tiene muchas particularidades, una de ellas es que no se puede asentar en un espacio/tiempo determinado, es como medio atemporal. No tiene un anclaje tan certero, precisamente para que no nos quedemos en esa anécdota. Y luego, fue como empezar a construir por capas.

Construir esto que vos señalas de la invisibilidad, como concepto. Hubo un montón de cosas que tuvimos en cuenta, como por ejemplo, que no hubiera nada translúcido, brillante. Todo lo que eran vidrios, para que te des una idea, nos encargamos de opacarlos. Llenar cosas de polvo, por más que en la imagen no es que uno ve ese polvo contundentemente. Sino para que esa obturación de lo transparente, de lo limpio, exista y esté presente. El polvo medio flotando en el aire, la suciedad, de la textura incluso en lo de las moscas. Hay algo en el aire que te impide ver con claridad. Lo cual también creo que ayudaba mucho a construir lo que tenía que ver con el sonido, con generar otros espacios más allá de lo que ves. Esto es lo que vos decís que queda después. Y es el resultado de capas y capas, de pasos y decisiones de cosas que hicieron que se pudiera construir esto.

Pablo: Fue también, como decía Analía, un plan de rodaje muy intenso. Me parece que algo de lo invisible, de lo pregnante, de imágenes que son habitadas, tienen que ver con la Dirección de Arte. Porque es tarea del Arte justamente permitir habitar ese mundo, en el rodaje también y sumergirnos en ese mundo. Esa voz inmersiva logró pasar la barrera y encontrar la forma de materializarse. Además, el agobio, el calor, desde la Dirección de Arte incluso, cualquier cosa que ponías se descomponía. Una fruta ahí y en 6 horas estaba pudriéndose al sol y las moscas venían solas. Había toda una especie de mística de la locación que ayudó también. Y lógica mecánica del equipo de construir algo entorno a este clima general que nosotros parecemos las moscas en realidad. El movimiento por supuesto, la cámara fue muy activa en eso también modelando el arte y la luz, configurando esos patrones de movimiento. Hace poco alguien me dio su interpretación de la película y me dijo que la cámara era el personaje de Lucía, de la nena. En un primer momento, en el guión tenía mucha presencia y luego en el montaje se le fue sacando presencia a ella y hay interpretaciones de que entonces mutó en personaje/cámara. No sé, todo puede pasar en el mundo de la interpretación.

Ana: Sí, más allá de las múltiples interpretaciones, creo que hubo decisiones muy concretas respecto a perseguir un concepto.

Pablo: Si, bastante existencialista y crudo me parece también y creo que a eso apunta la pregunta. Edgar habías hecho la interpretación también de "memento moris" y esto de que la película nos recuerda la mortalidad todo el tiempo. y desde todos los aspectos posibles, Arte, luz...

Yo también vi la película y algo que me llamó mucho la atención fue la coreografía de cuerpos ¿Cómo se dio esa relación de la puesta en escena y la Dirección de Arte en lo coreográfico?

Pablo: Lo conceptual estaba atrás de todo eso. A veces lo teníamos más o menos tangible. Otras veces lo descubríamos ahí en rodaje y la puesta en escena se terminaba de construir ahí. Igualmente tuvimos más de 6 meses de ensayo y estaba el equipo de Arte presente. Fue mucho trabajo, de ir puliendo, no fue espontáneo.

Ana: Igual los rodajes fueron en dos etapas distintas y en el medio tuvimos todo ese tiempo de ensayos con los cuerpos estos. Para mí, particularmente, presenciar esos ensayos fue fundamental para adentrarme en lo que iba a ser manejar la imagen de un montón de gente. Porque uno ve en el ensayo toda gente vestida y sabe que esa gente va a ser prácticamente material escenográfico. Entonces es pensar ¿qué es lo que se va a ver? ¿a qué vamos a apuntar?

Pablo: Claro, los cuerpos funcionaban como un sistema orgánico. No había individuos, por eso se borró premeditadamente la identidad, los rostros.

Ana: Los rostros, los cuerpos. Hubo ahí decisiones sobre cómo debían conjugarse las pieles y estaban más bien bastante homogeneizadas para lograr esa opacidad polvorienta con maquillaje, para que ganara conceptualmente esto de hacerlo laburar como un organismo. Y que uno de repente viendo eso pierda un poco la noción si es una persona o qué parte del cuerpo de la persona estás viendo. Hay planos enteros donde no sabes qué parte del cuerpo es. Por eso, yendo a lo particular, de cómo llegar a este tipo de imagen, era laburar en los ensayos, ver cómo se construía.

La Industria y lo independiente.

Franco: Está bueno pensar en importar las estéticas de la producción independiente a la producción industrial. Me parece que ese es el yeite. La producción industrial por más que tenga presupuesto nunca alcanza. Porque siempre es vos tenes este guion que necesita tanta plata te van a dar otra. Si tenes un guion que necesita la mitad te van a dar un cuarto. Es así. Entonces está bueno formarse en la producción independiente y encontrar las maneras de trabajar, las estéticas posibles de esa producción para después importarlas a otro tipo de producciones.

Ana: Lo que quiero decir, en relación a lo que están diciendo ellos dos, es que yo ahora estoy trabajando en el equipo de Arte de una película con mucho dinero, donde hay presupuesto, hay una productora grande detrás de la película, pero que trata de un ámbito muy hermético que tiene que ver con el mundo de los camiones blindados. Entonces, vos podés tener un montón de guita, pero hay cosas que ni con guita son accesibles. Ahí es donde desde nuestra área estamos en la continua búsqueda de cómo resolver cuestiones que a veces no se resuelven con dinero. Y este conocimiento de haber laburado y hacer curtido un montón lo independiente nos hace que en ese otro ámbito también podamos llevar una solución y una respuesta a ese tipo de cosas que se consiguen por otro lado, que hay que ir y hablar, conocer a alguien que labore con los blindados, intentar saber cómo es, porque ninguno de nosotros acá sabe cómo es un blindado por dentro, no tenemos acceso. Es intentar meterse, saber cuál es el yeite del que vive ahí adentro –que es como una casita-, son datos supervaliosos para después nosotros construir ese espacio real, materializarlo. Y están son las cosas en las que hay que hacer hincapié en la formación: importar de lo independiente a la industria.

Formación profesional

¿Cómo llegaron a lo audiovisual desde su formación o desde lo anecdótico?
¿Cómo es el cruce con el cine que es otra disciplina, otra cosa?

Eugenia: Bueno, nosotras estamos formadas como escenógrafas teatrales. A mí, lo que me interesó de Escenografía cuando ingresé en la Facultad era un poco el abanico de posibilidades que me daba este saber de muchas generalidades. Pero no me gustaba el teatro, en realidad. Nunca me sentí cómoda en el teatro y además ser mujer y realizadora escenográfica a mediados o finales de los '90 era todo un tema, bastante complejo. Y entonces, en algún punto empecé a pensar cómo voy a ejercer mi profesión. Surgió por gente que conocía que me ofreció hacer la Dirección de Arte para una publicidad de Abuelas de Plaza de Mayo. La juventud me hizo decir “sí, dale que va” y fue un laburo muy complicado y hasta bastante traumático porque era bastante industrial. A partir de ahí decidí que me encantaba el rodaje, pero no me gustaba sufrir. Digo sufrimiento que pudiera abarcar, no me quería ir todas las noches

llorando a mi casa. Ese fue mi primer rodaje y estamos hablando del año 2002. Entonces me empecé a formar en aspectos que desde mi punto de vista me parecía que hacía agua con la formación que tenía desde la Facultad. Hice un poco en el SICA pero igual fue bastante empírica mi formación. Porque me van interesando algunas cuestiones y voy analizando, voy viendo, me voy formando, además de que cada proyecto me demanda cuestiones particulares por las cuales me tengo que preparar específicamente. Por ejemplo, el tema de los astronautas –que vimos un fragmento-, la ciencia ficción no es un género que miro naturalmente, no me atrae, pero me puse a estudiar cuales son los alcances, los límites.

Ana: A mí me tocó, por suerte, y esta es una de las cosas que siempre hice hincapié, tener una profesora que además de laburar en Dirección de Arte hizo meter a la Dirección de Arte dentro de la carrera de cine.

Edgar De Santo: Con Viviana Serafini fue parte de la cátedra de Dirección de Arte en sus comienzos.

Ana: Para mí fue fundamental el aporte de ella dentro de la carrera como para que uno pudiese dimensionar otras formas de laburar el espacio, con esto del movimiento, con algo que puede ser visto de cerca o de lejos. Y propuso una entrega intercátedras entre Escenografía y los alumnos de Audiovisual. Ese fue mi primer acercamiento de toda la vida con lo que tenía que ver con la Dirección de Arte. Y a partir de ese momento me di cuenta que era lo que quería hacer. Me pasaba un poco como a Euge, me encantaba el desarrollo de la propuesta, pensaba en paletas de colores, hacía los diseños de personajes, pero después lo que tenía que ver con la dinámica de laburo de trabajar en teatro no. Yo laburaba en teatro como estudiante y durante muchos años en una compañía lírica y me daba cuenta que no lo veía nunca al escenógrafo, de repente la escenografía estaba ahí, el iluminador venía después, los actores después, nosotros estábamos en camarines... como compartimentos estancos. Y de repente en cine tenía otra dinámica en las que las cabezas de equipo se arengaban constantemente entre nosotros, podíamos avanzar en el desarrollo de la propuesta con la mirada del otro y a mí eso me copó. Decidí que quería ir más por ese lado. Y no terminó mi laburo en una entrega de la Facultad sino que ese cruce hizo que me siga conectando con los chicos de Cine. Hoy en día, muchos de ellos, ocupan cargos en la Facultad y es gente que admiro profundamente, hemos hechos nuestros primeros trabajos juntos y me llenan de orgullo constantemente que estén acá enseñando. Fue como una cadena, este primer puntapié de decir: no puede ser que en la misma Universidad se esté cursando Cine, se esté cursando Escenografía y esta gente no se conozca. A partir de eso empezamos a establecer vínculos con compañeros para seguir creando proyectos. Creo que es fundamental que ese intercambio y este espacio se dé dentro de la Universidad, como formación. Después aprendes, vas pegando laburos, pero sin esto de acá, adentrarme en ese mundo estando muy en bolas, fue arduo. Creo que es un beneficio enorme tener ese cruce en la facultad como instancia previa.

Catalina: Yo, parecido a las chicas. No sé ahora cómo está la cátedra de Escenografía. Sé que hay gente más copada. Pero en su momento era un poco tortuosa la cosa. Fue complicado transitar la cátedra de Escenografía porque tenía una formación muy del teatro y de una estructura teatral que ni siquiera era autogestiva. Los planos para el herrero, por ejemplo, vos ibas y decías “el herrero ¿dónde está?” y no había nadie.

Eugenia: Irreal.

Catalina: Claro, una preparación un poco irreal. Yo arranqué yendo a hacer vestuario porque era la formación que tenía por Peonia que era una docente mía. Ella me llevó, me ofreció laburar en una película que la dirigía el hermano de Ramiro, él era el guionista y ahí arranqué. Y eso llevó a ¡che, vamos hacer una peli! Y a ¿cuántos somos? Vos, yo, él y así fue la segunda. Paralelo a eso, fui haciendo trabajos un poco más grandes que implicaban otra magnitud de trabajo, no sé si experiencia en el proceso del concepto porque de repente cuando vas de meritoria te encontras poniendo etiquetas y decís “¿dónde está mi carrera de Directora de Arte?”. Pero bueno, para mí, hay que hacer todos los trabajos y todos enseñan algo.

El Proceso Creativo

¿Qué las inspira? ¿Cuáles son las fuentes a las que recurren?

Eugenia: Yo, en general, le pido al director que me pase algunos referentes que él ya tiene como para ver qué tiene en la cabeza. Y a partir de ahí empiezo a trabajar cómo yo puedo colaborar a generar esa idea que él ya tiene en la cabeza. Además, no la terminé, pero hice casi toda la carrera de Historia del Arte, entonces para mí los referentes vienen de ahí. Voy sondeando, tal clima me hace acordar a tal cosa. No uso tanto referente de películas, sino que trato de ir un poco más a la fuente. ¿Cómo es el tejido que se usa en los vestuarios? ¿Cómo son los espacios? ¿Qué paletas de colores se usan? ¿Qué escala tonal? Voy indagando en esas cuestiones y después voy tratando de entretejer con los otros referentes que me pasan las otras cabezas de equipo.

Ana: Re coincido en lo que tiene que ver con las referencias del mundo de la Historia del Arte. También me pasa, particularmente, a la hora de leer el guion de recurrir a la memoria emotiva. Porque además de todo lo que uno tiene a mano, sobretodo en este momento que existe internet y está todo ahí, para mí es fundamental tener ese registro de la memoria emotiva para poder transmitir algo sensible desde la imagen. Pensaba en el vestido de Vito para un momento muy crucial de la película y de lo que implicaba para las mujeres festejar el cumpleaños de 15: el ser presentada en sociedad -para la familia eso es algo relevante sea de la clase social que sea-, es un momento iniciático, qué sucede con el padre y la figura de la hija, tener un vestido... Ir a esas cosas que son parte del arraigo cultural, que se cuentan a partir de determinado eje y desglosar a partir de ahí, de qué es lo que me pasa a mí en el cuerpo, qué registro tengo de cosas conocidas. Y también ese otro laburo de lo desconocido de tener que meterse a investigar para ver también con qué lo linkeamos. Porque no es que frente al desconocimiento uno pone cualquier cosa, sino que de eso que se está investigando lo nuclea con algo que le es conocido, le es familiar y puede proyectar.

Eugenia: Sí, incluso muchas veces excede con los propios gustos de uno. Esto no me gusta, pero funciona para lo que quiero hacer.

Catalina: Si, parecido. Eugenia es mi Directora de Tesis, que estoy terminando y me trajo un concepto muy bueno que es el de “DJ de imágenes”.

Eugenia: Voy a hacer una salvedad, no es mío.

Catalina: Bueno, pero yo siento que hago eso, que miro de todo: un videoclip, una película, fotos de otros fotógrafos, cosas de moda que puedo incorporar, alguna estética de fondos en comparación con los personajes cuando tengo poco, sobre todo. Esa recomposición de lo que anda dando vuelta, es un concepto, pero para mí encontré una forma de trabajar.

Eugenia: Sí, yo creo que todas trabajamos bastante con el collage. No sé si todas harán bocetos de vestuario o de espacios, yo particularmente, armo collage. Es lo más rápido y lo más práctico a la hora de presentar una idea.

Edgar: Les digo a los presentes, el collage del que habla Eugenia es como lo que nosotros vimos como biblia. Es esa cosa donde uno va metiendo sin ton ni son...

Eugenia: El hijo pobre de la biblia...

Catalina: Yo encontré en el Photoshop -me voy a tatuar el nombre de mis hijos y el logo de Photoshop- una herramienta que a todo el que quiera hacer Dirección de Arte le va a resultar. Es muy buena para que a los directores que no saben ver, o que no entienden, puedan llegar a ver realmente lo que uno va a hacer. A veces, después de un scouting, vamos a ver las locaciones y es la foto del lugar y laburar sobre eso. Recomiendo esta herramienta, yo vengo más de la pintura...

Eugenia: Somos analógicas.

Catalina: Claro, pero es una muy buena herramienta hoy para poder comunicarse.

Edgar: Es el guion visual finalmente.

Catalina: Sí, para comunicarse con las otras cabezas de equipo, incluso con vestuario, para poder mostrar éste es el espacio, pero se va a ver así. Una manera de que circule y para mí la mejor manera de comunicar de un Director de Arte es con la imagen. Porque hay mucho Director que te enrosca, que yo quiero tal cosa, como tal... y aparece Godard o aparece algún genio. Y sí, pero cómo se ve. En la práctica, ¿cómo se ve eso? Unas imágenes que queden den cuenta de lo visual y no como un montón de palabras que yo leo y para mí es gris y medio y para ella es más alto.

Ana: Claro, pero está ahí y no da lugar a la confusión.

Catalina: Acercarse o aproximarse a lo que uno va a hacer con un boceto, un collage, es la mejor manera para todos ponernos de acuerdo.

Eugenia: Es un registro sensible, además. Porque todo lo otro que nosotras manejamos que son paletas de colores, las plantas, bastante abstracto. Dice mucho del espacio, pero no dice mucho de cómo va a ser, de cómo se va a habitar. Entonces el registro sensible es súper necesario.

Improvisación vs Storyboard

Eugenia: Cuando a vos te plantean un plano medio y después te hacen uno general, te quedaron dos pedazos a los márgenes que no calculaste. Retomando un poco lo que marcaba Edgar, hay un margen de improvisación, porque uno puede proyectar un montón de cuestiones, pero después se van construyendo sensiblemente con el espacio. Cuando uno está en la locación o en el set hay un poco de improvisación, vos miras el plano y esto que yo había proyectado lo corro y lo muevo un poco para acá porque se balancea mejor. Entonces sí, te da un margen de improvisación. Trabajar a raja tabla con el storyboard es medio una patada porque hay un universo de distancia. Vos estás proyectando en bidimensión y la tridimensión tiene otras leyes.

Catalina: Por ahí, está bueno para ver tamaño de planos, ver todos los fondos y organizar. Pero me parece que con una puesta de cámara o un guion técnico también

se puede resolver. Si hay que construir un decorado de cero por ahí ayuda, pero cuando llegas y tienen toda la película en story es como... ¿por dónde entro acá?

Eugenia: Sobre todo cuando uno no participa de esa construcción que es colectiva. Si hay una bajada unilateral de esto va a ser así, que es lo que plantea Cata, no te deja mucho espacio. Y con las limitaciones de la cuestión, como te decía, hay determinadas cuestiones que se terminan de construir en el espacio y a veces se mueven dependiendo de las necesidades del director, de los actores o de lo que fuere.

Ana: No deja de ser una herramienta. Vos tenes un destornillador, pero se te pincha la bicicleta y el destornillador no te sirve. Lo que decía Euge de que te faltan los márgenes, a veces te sucede al revés sobre todo en películas independientes. Uno se rompe armando semejantes escenografía y de repente van a un detallecito de una mano tomando...

Eugenia: ¡Mostralo, toma todo! (risas)

Catalina: Claro, te digo, para estudiar está bien, para aprender, el decir esta historia se cuenta así, este plano y el otro y el otro.

Ana: Sí, incluso para dialogar con otras áreas.

A modo de conclusión

La construcción de este documento respetó la interacción de preguntas y respuestas de los invitados habida cuenta de no transformar el clima testimonial del mismo. Se ha preferido sostener la forma ensayística de la dialéctica que se estableció en el encuentro en vivo antes que organizarlo de modo temático o bajo otra organización. Cabe destacar que las preguntas que se llevaron adelante fueron previamente acordadas con los integrantes a los fines de que aportaran como hicieron ejemplos audiovisuales que compartieron con la audiencia y que, por razones de extensión, no podemos ilustrar.

Finalmente, podemos decir que la metodología de insumos actualizados en las voces de los trabajadores del arte en relación directa con la construcción audiovisual, es una constante que prevalece a lo largo de nuestra línea investigativa y que pretendemos seguir profundizando.

Agradezco el registro documental del encuentro y la desgrabación del mismo a cargo de la Lic. Florencia Correia. Se estima que el registro audiovisual documental completo de las IV Jornadas de Dirección de Arte integren el acervo del informe final de nuestro proyecto de investigación "Actualizaciones de la Dirección de Arte Autogestiva Bonaerense (período 2011-2020)".