

que soy espontáneo no lo soy realmente, lo soy cuando no me ve».

Ya casi resulta anacrónico hablar de posmodernidad en la época que vivimos. Pero lo que es evidente es que la posmodernidad, haya comenzado en la década de 1970 o haya comenzado a fines del siglo XIX, transformó parte de nuestra realidad. Entre otras cosas quebró nuestra ingenuidad como cultura, revivió la metáfora de «la caverna», le dio vida más que plena, y la astilló. Y varias de esas astillas nos impiden hoy cerrar los párpados. El dolor que sentimos es el dolor de ya no poder reposar en casi ningún pacto. La ruptura de estos pactos televisivos aquí expuestos son tan sólo un ejemplo.

Bibliografía

- Barreiros, R. (2005). *Paisaje del público en la pantalla de televisión. Hoy, lo cómico* en revista *Figuraciones* N° 3, IUNA.
- Davis, P. (1996). *Diccionario del teatro*, Buenos Aires: Paidós.
- Petris, J. *El protospacio televisivo: El viejo espectáculo de algunas espontaneidades*. UNLP (en prensa).
- Schaeffer, J. M. (2002). *¿Por qué la ficción?* Toledo: Lengua de trapo.
- Soto, M. (1996). *Telenovela/Telenovelas*. Buenos Aires: Atuel.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

La necesidad de reflexionar sobre nuestras manifestaciones artísticas

Mariana Pizarro

Teniendo en cuenta que en nuestro país solamente.

Haciendo un pequeño relato de algunos tópicos fundamentales del panorama artístico plástico desde mediados del siglo XX en adelante podemos observar distintas cuestiones que de incorporarlas en los planes de estudio ayudarían a comprender mejor el panorama artístico-visual actual.

Como podemos ver nuestro, así como en otras partes del mundo, en pocos años las nuevas camadas de plásticos abandonan los formatos tradicionales (pintura, escultura, etc.): primero salen del cuadro (incorporándole objetos, quitándoles los límites del marco), como el grupo MADÍ que nació en Buenos Aires en el año 1946, que lo integran artistas como Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Edgardo Bailey, etc.

Es un movimiento que irrumpió en los años 40 gracias al empuje de un grupo de jóvenes artistas emprendedores, como respuesta a la situación artística empobrecida del país y con la intención de realizar una total renovación de las artes plásticas.

Es esencialmente un arte no figurativo de base geométrica, que surgió con la intención de otorgarle a la abstracción una nueva forma, un desarrollo menos rígido que el arte concreto y con una visión más lírica.

Mantuvo constante la ausencia total de la representación, la negación del gesto del artista y la construcción geométrica, pero renovó el lenguaje con la utilización de colores vivos, superficies y líneas curvas y cóncavas para la pintura, rompiendo con el marco rectangular anclado en la tradición, y la movilidad y ausencia de color para la escultura.

Julio Le Parc es uno de los creadores del arte cinético, desarrollando los postulados del arte óptico y participativo con el grupo

GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel- Grupo de Investigación de Arte Visual), fundado en 1960 junto a Hugo Demarco, Francisco García Miranda, Horacio García Rossi, Molnar, Francois Morellet, Sergio Moyano Servantes, Francisco Sobrino, Yvaral y Joël Stein. Trabajaban en obras que intentaban modificar mediante acciones lúdicas la relación entre el artista, el espectador y la obra de arte. También planteaban la idea de obra de arte como “proposición plástica” abierta, en la que el espectador es un actor en contacto con la obra. Trabajaron juntos hasta 1968.

Con Berni y la renovación de su lenguaje artístico (especialmente los gruesos empastes), la incorporación de basura y la gestualidad propia de los informalistas. Incide en los nuevos materiales que se incorporaron en el lenguaje plástico en la Argentina.

El primero en 1958 realiza la serie de pinturas de villas miserias construidas con irregulares rectángulos tratados con espesas capas de óleo, luego incorpora magistralmente los elementos del lugar dando un nuevo sentido a la obra. Acercando al espectador no solo a través de la imagen a la problemática sino también con la implementación del material propio del lugar, en la serie entre otras de “Juanito Laguna” y “Ramona Montiel”.

La espontaneidad del gesto en Alberto Greco nos habla de provisionalidad de la existencia, con los Vivo Dito, entre otras cosas.

También con Libero Badii y la serie “Lo siniestro” podemos ver un cambio profundo en la forma de hacer escultura.

Con Enio Iommi, escultor, co-fundador e integrante de la Asociación Arte Concreto-Invencción.

En 1946 participó en la primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invencción en el Salón Peuser. Asimismo, fue co-autor del Manifiesto Invenccionista, junto a Tomás Maldonado, Edgar Bayley, Alfredo Hlito, Lidy Prati, Manuel Espinosa, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R.V.D. Lozza, Alberto Molenberg, Primaldo, etc.

Dando conjuntamente con estos artistas un nuevo movimiento artístico a nuestro país.

En 1958 se crea el Instituto Di Tella: bajo el lema “todo puede ser considerado Arte” o del principio duchampiano de la contextualización: “cualquier cosa, desplazada de su contexto habitual y trasladada a lo artístico, puede llegar a ser arte”.

Luego pasan a construir objetos, después a expandirse en el ambiente. Rápidamente se acentúa la tendencia a la desmaterialización, que alude al desénfasis o incluso a la desaparición del objeto físico y su reemplazo por una materialidad de otro orden (hasta devenir en conceptos o acciones).

La mundialización obliga a repensar las ideas modernas de territorialidad, nacionalidad e identidad, construidas a fines del siglo XIX, al mismo tiempo que, como contexto de hecho, re-ordena la cartografía cultural y sus mapas y necesita de nuevos instrumentos de navegación y de diagnóstico. Los ejes políticos, económicos y culturales fijados en la modernidad, muestran movimientos y deslizamientos transversales que atraviesan la comunidad mundial con una dinámica hasta ahora desconocida. Fundamentalmente se trata de nuevos sistemas de relaciones, de información y de posiciones, que dibujan nuevas constelaciones de jerarquías y de hibridaciones.

En esta situación el arte argentino no sólo modificó sus paisajes

estéticos, sino también sus sistemas de formación, promoción, legitimación y circulación, así como sus escenarios discursivos. No menos de tres oleadas sucesivas de artistas han ido fijando las nuevas reglas de interacción, en juegos de ensayo y prueba constantes.

Por lo expresado anteriormente y otros elementos mas que hacen al panorama artístico Latinoamericano: creo que se hace necesario plantear un cambio en la reflexión sobre la Historia del Arte ya generalmente se trabaja desde la visión Europea dejando de lado a nuestros artistas.

La prueba de esto esta en que si quiere trabajar con material Americano es dificultoso conseguirlo o muchas veces es de autores extranjeros que son ajenos a nuestra realidad.

El aporte del “viejo continente” nadie niega que es absolutamente valiosa, pero creo que sería importante reflexionar concienzudamente sobre otros tópicos que hacen a la historia del arte para poder crecer en este aspecto. Tomando en cuenta también los aspectos sociales, culturales y políticos de otras regiones que nos ayuden a comprender nuestra realidad y las de otras regiones.

Impacto tecnológico en el lenguaje audiovisual

Eva Poncet

A cada momento podemos constatar los nuevos recursos y herramientas que la tecnología brinda al cine y a todos los medios audiovisuales en general. Como consecuencia directa, las nuevas tecnologías inciden en el abaratamiento de costos, en la superación de los rendimientos, en la optimización de las capacidades técnicas y creativas, etc. Todo esto siempre pensando en el aspecto técnico y productivo de los procesos audiovisuales. Pero, ¿Qué influencia tiene la tecnología en el desarrollo del lenguaje cinematográfico?, si es que la tiene. ¿Afectan estas cuestiones a nuestra manera de contar historias a través del cine?

Sin duda, contar con una tecnología cada día más versátil y eficaz, nos da mayor libertad y seguridad a la hora de hacer una película. Esto no pone en cuestión en ningún momento, y quiero dejarlo bien claro, que la técnica por sí sola no hace una buena película, lo importante es aquel que utiliza la tecnología, cómo la utiliza y para qué. No importa que tengamos la mejor cámara del mundo, si aquello que queremos contar y cómo no está claro. Y a la inversa, si nuestra película tiene la imagen degradada, porque utilizamos película vencida, o la calidad de nuestra cámara no era la óptima; pero nuestra expresión y creatividad es genuina, poco van a importar las deficiencias técnicas en este caso.

Hecha esta aclaración, quería orientar mi reflexión hacia otro contexto: la situación actual del cine argentino y el llamado “nuevo cine argentino”. A partir de fines de los años 90 ciertos cambios tecnológicos revolucionaron la forma de hacer cine, y de alguna manera contribuyeron al nacimiento de lo que se llamó nuevo cine argentino, aunque éste sea todavía difícil de definir concretamente. En particular me voy a referir a la aparición de sistemas de edición digitales, no lineales y de óptima calidad on line; y al nacimiento de sistemas de registro digitales de costos sumamente accesibles y estándares de calidad más que aceptables, como es el formato DV-Cam y

Mini-DV, a los que ahora se le suman los formatos HD (*High Definition*) y HDV.

Al referirnos a los sistemas de edición digitales, debemos aclarar que hoy en día han desplazado casi por completo al montaje en moviola, con excepciones que responden más a una idea romántica de la moviola y no tanto a una idea práctica o de presupuesto. Pero, esta revolución técnica implicó por sobre todo una concepción completamente distinta de montaje, donde la técnica pierde el encanto de la materialidad de la película, pero gana en la posesión de una visualización gráfica abarcadora del film, dándonos no sólo mayor economía de tiempos, sino también la posibilidad de ir construyendo nuestra película con otros parámetros de libertad y experimentación; donde juegan un papel primordial el montaje multicapa y la posibilidad de utilización en forma directa de efectos, tanto visuales como de audio, y el retoque de imágenes. Con respecto a los formatos de video digitales, es claro que todavía no han reemplazado la calidad y belleza de la película 35mm. Pero hoy en día posibilitan que una película grabada en HD, DVCam e incluso en Mini-DV, pueda ser ampliada a 35mm, e incorporada al sistema comercial y de exhibición tradicional. Sin embargo, todos los esfuerzos de innovación tecnológica, parecerían apuntar al desplazamiento de la película de celuloide por algún formato digital en un futuro no muy lejano (véase el caso de la cámara HDW-F900).

Ahora bien, hasta ahora estuvimos hablando de cuestiones de reducción de costos. Pero, ¿Cómo afecta esto a cuestiones relacionadas con el lenguaje cinematográfico?

Algunos aspectos se desprenden directamente incidiendo en la evolución del lenguaje audiovisual, como ser el montaje multicapa y las posibilidades de retoque de imagen; o la utilización de cámaras muy luminosas, o muy pequeñas, que otorgan una libertad de movimiento antes impensable. Seguramente se podría hacer una lista más exhaustiva, pero me interesaba resaltar otro aspecto. Y es la posibilidad que estas nuevas tecnologías nos brindan de experimentar, de acercar a gente joven al quehacer cinematográfico, aportando una mirada novata, sin experiencia, pero al mismo tiempo no contaminada. De esta manera, para hacer una película ya no es necesario contar con los aportes monetarios y estructurales de una gran productora. Sino que hay casos donde un pequeño grupo con un equipamiento reducido y muchas ganas de contar una historia, puede hacerlo. Y de hecho muchos lo hicieron.

Es así que se rompe con la vieja tradición cinematográfica, donde alguien llegaba a ser director luego de una larga carrera de adiestramiento en otras películas. Donde las grandes productoras solo confiaban sus onerosos presupuestos a aquellos que demostraban que eran capaces de hacer una película. ¿Y cómo podían demostrarlo? Teniendo una ya hecha. En este esquema, el margen de innovación y experimentación era por demás limitado. Pero llegaron las nuevas tecnologías que redujeron significativamente los presupuestos, permitiendo no sólo que emprendedores individuales o pequeñas productoras independientes se lanzaran a la aventura de hacer cine, sin pensar demasiado en el negocio o la recuperación; sino que también posibilitó que aquellas grandes productoras destinaran pequeñas inversiones con menos riesgo que en otros tiempos a películas más imprevisibles y experimentales, o simplemente películas opera prima de verdaderos ignotos. El juego se abrió, y el lenguaje cinematográfico ganó.