

# IMÁGENES INTERMITENTES: ARTE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Rodrigo Alonso

Publicado en: Imágenes Intermitentes (catálogo). Lima: Centro Cultural de España, 2005.

## El Arte Argentino entre la Crisis de la Representación y la Crisis de la Representatividad

*“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni su relación con la totalidad, ni siquiera su derecho a la existencia”*  
Theodor Adorno. Teoría Estética.

Pese a las amenazantes y reiteradas profecías, el final del milenio no trajo consigo el vaticinado fin del mundo. Sin embargo, en Argentina, el ingreso al siglo veintiuno se produjo de la mano de un proceso de cambios y transformaciones que, por lo menos, parecen haber modificado la percepción que el siglo anterior había construido sobre nuestra realidad inmediata.

La crisis económica y política de diciembre de 2001 echó por tierra la ilusión de pujanza y estabilidad ilimitada del proyecto neoliberal, que intentó ubicar brutalmente al país en el circuito de los mercados globales. La imposibilidad de mantener la irrealidad de un modelo de nación avanzada mediante el aniquilamiento de potencialidades y recursos, ocasionó un baño de realidad del que todavía hoy nos cuesta reponernos. La crisis no supuso, desde ya, la desaparición del programa liberal, pero introdujo una nueva perspectiva para repensar sus alcances y fundamentos, y principalmente, abrió las puertas a una serie de nuevos actores sociales que cuestionaron la representatividad de los agentes políticos tradicionales, exigiendo formas diferentes de pensamiento y conducción.

La pérdida de confianza en el sistema político no es exclusiva del caso argentino. Como señalan Michael Hardt y Antonio Negri [1], aparece como resultado del debilitamiento de los estados nacionales modernos ante el avance de un nuevo tipo de poder descentralizado y desterritorializado. Es el resultado, también, de la tan mentada “caída de los grandes relatos”, el debilitamiento de las ideologías históricas y la crisis de los sistemas unitarios y abarcadores que pretenden generalizar las formas de vida, relativizando o anulando particularidades y diferencias.

En Argentina, la crisis de la representatividad política se manifestó en una frase contundente: ¡que se vayan todos![2] Un sentimiento anarquista, la exigencia de una *tabula rasa* como condición para repensar el presente y experimentar otras formas de sociabilidad. Un situacionismo *avant la lettre* donde la vida cotidiana, y no las estructuras sociales y políticas establecidas, dictan el ritmo de un tiempo que se siente propio.

El cuestionamiento de los sistemas de representación ya era, para entonces, un tema de discusión en el circuito del arte internacional. Su punto álgido se manifestó en las bienales de arte contemporáneo [3], donde uno o más artistas se presentan como los representantes del arte de un país. La diversidad del arte actual niega la posibilidad de que la obra de un artista pueda considerarse emblemática; por otra parte, la creciente movilidad de éstos los lleva a crear en contextos muy diferentes a los de las naciones a las que supuestamente representan. El sistema de representación por países de bienales y festivales se basa en un nacionalismo caduco, dictado por una territorialidad geográfica cada vez más endeble. Porque, a pesar de la pervivencia de los estados nacionales, las fronteras geográficas, las tradiciones locales o las identidades territoriales, lo cierto es que la experiencia contemporánea está construida también sobre la transitoriedad, el nomadismo y la diáspora.

En este contexto, la representación de una región, de una situación social, o de una producción estética se vuelve extremadamente problemática. No porque no existan rasgos identitarios, huellas de experiencias comunitarias o ecos de una historia nacional o local compartida. Lo que se halla en crisis es el sistema de la representatividad, es decir, suponer que las parcialidades pueden dar cuenta cabal de un conjunto o una generalidad. Los discursos verdaderamente contemporáneos promueven esa enseñanza que Gilles Deleuze enfatizó en el pensamiento de Michel Foucault, “la indignidad de hablar por los demás” [4].

Así, todo compendio de la obra artística de un país sólo puede encararse como una suma de singularidades, de miradas personales que multiplican los aspectos de una realidad o situación, traducidos en materialidad estética. La fotografía, el video y el cine argentinos contemporáneos transitan, justamente, este camino de la diversidad, en un contexto donde las certezas de antaño se diluyen en horizontes imprecisos.

En tanto formas mediáticas de repercusión social, la fotografía, el cine y el video han sido objeto privilegiado de las críticas del pensamiento postmoderno. Alternativamente, se ha cuestionado la supuesta transparencia de sus productos, su distorsión perniciosa de la realidad, su vocación de espectáculo y entretenimiento en desmedro del pensamiento y la reflexión, su dependencia de patrones compositivos tradicionales, su protagonismo en la reproducción de las ideologías dominantes, su tendencia a reemplazar la realidad por una ficción narcótica y apolítica. Estos ataques desembocan en una verdadera crisis de la representación: el cuestionamiento de la capacidad de los medios artísticos para abordar un referente sin anularlo o destruirlo por completo.

1. Hardt, Michael; Negri, Antonio. *Imperio*. Buenos Aires, Paidós, 2004.

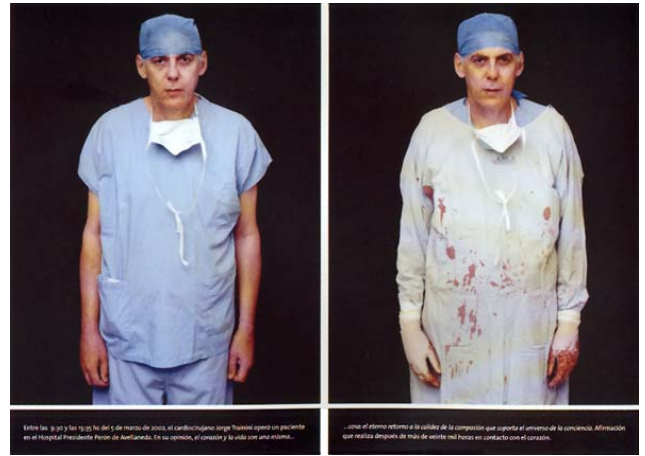
2. Esta consigna aglutinó los diferentes movimientos sociales que surgieron como consecuencia de la crisis institucional de diciembre de 2001.

3. Las críticas más virulentas han sido siempre para la Bienal de Venecia, con su sistema de pabellones nacionales.

4. Entrevista de Gilles Deleuze a Michel Foucault (1972) citada en Owens, Craig. “The Indignity of Speaking for Others: An Imaginary Interview” (1982-83), en Owens, Craig. *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992.



Joaquín Rodríguez. De la serie *Volver al Desierto*. 2000.



RES. De la serie *Intervalos Intermitentes*. 2002.

La respuesta artística tomó la forma de una profunda revisión de sus prácticas y fundamentos, de sus posibilidades discursivas y de su construcción histórica y política. Se destituyeron mitos –como el de la objetividad fotográfica o la originalidad artística– y se atacaron fórmulas compositivas –como la linealidad narrativa. Pero fundamentalmente, se desarticuló la noción del autor [5] como intérprete privilegiado del mundo. Las narrativas actuales son intencionalmente acotadas y fragmentarias, y no se proponen como la explicación de un estado de las cosas sino como una mirada posible sobre ellas.

En consecuencia, se observan dos actitudes contrapuestas. Por un lado, una exaltación de la subjetividad, de las miradas personales y los mundos interiores; por el otro, una ausencia voluntaria del realizador para dar paso a las porciones de mundo que captura la cámara. La primera actitud es evidente en el terreno de la fotografía, donde la figura del autor permanecía habitualmente oculta detrás del dispositivo tecnológico; la segunda se configura en ciertas vertientes del cine –principalmente independiente– donde la figura del director-autor había sido establecida con fuerza por la política de los autores de los sesenta [6].

De esta forma, una aproximación a la producción artística argentina contemporánea requiere la revisión de sus agentes y circuitos, de sus propuestas y de la construcción histórica de sus medios. Esta tarea no es exclusivamente teórica. Por el contrario, está plasmada en el trabajo de los artistas, y en alguna medida esta exposición da cuenta –aunque sin ánimo de exhaustividad– de algunos de sus posibles senderos.

## Hacia una Desdefinición de la Fotografía

Desde sus orígenes la fotografía participa de un debate en el que se plasman por lo menos dos concepciones diferentes, aunque no excluyentes, sobre el medio.

Por una parte, existe una visión técnica que concibe a la fotografía principalmente como un *saber-hacer*. Ese saber es identificable en una variedad de procedimientos formales, que ponen en evidencia una pericia en la construcción de la imagen, la búsqueda de una precisión en la traducción icónica del referente o el buen uso de los recursos formales y técnicos que ofrece el dispositivo en sus diferentes etapas productivas (toma, revelado, copia).

Una segunda concepción del medio atiende principalmente a su capacidad para crear imágenes, para identificar en el universo visible el recorte que ofrece una nueva perspectiva sobre el mundo, que rescata miradas inadvertidas o potencia puntos de vista inusitados. Desde esta concepción, la fotografía es, ante todo, un *saber-ver*. La capacidad del fotógrafo no se mide tanto por su conocimiento técnico –aunque éste no deja de ser necesario– sino más bien por su capacidad para manifestar una mirada sobre el mundo traducida en escritura de luz.

Ambas concepciones se encuentran en la base de múltiples teorías y opiniones sobre el arte fotográfico. En las directivas de pictorialistas y formalistas, en los defensores de la toma directa o del “instante decisivo”, en los practicantes del fotoperiodismo o del ensayo fotográfico pueden encontrarse, implícita o explícitamente, formulaciones que se sostienen sobre una, otra o ambas nociones, con el similar objetivo de esclarecer el valor sobre el que descansa la fotografía en tanto medio autónomo y práctica profesional.

Más aún, *saber-hacer* y *saber-ver* serán los postulados sobre los que se forjará la posibilidad de la existencia de un arte fotográfico, en tanto diferente a la práctica cotidiana de la fotografía. De ellos se desprende, igualmente, una definición del medio que habilitará determinados usos y formas relegando otros, instituyendo al mismo tiempo un conjunto de agentes que funcionarán como árbitros de la producción.

Como en otras partes del mundo, en Argentina la fotografía surge en una relación estrecha con la pintura. Más allá de la pervivencia de ciertos géneros pictóricos en las primeras fotografías –como el retrato o el paisaje– las relaciones son

5. Desde el ensayo de Roland Barthes, “La Muerte del Autor” (1968) (en Barthes, Roland. *El Susurro del Lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2002), pasando por el de Michel Foucault, “¿Qué es un Autor?” (en Bouchard, Donald [ed]. *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977), existe abundante bibliografía sobre este tema.

6. Esta política fue llevada adelante desde las páginas de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*.

en general mucho más cercanas. Algunos de los primeros fotógrafos argentinos provenían del ámbito de la pintura, como Juan Camaña (que fue el primer presidente de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes tras su creación en 1876) o Cándido López. Las galerías Witcomb y Van Riel, espacios por los que circulaba la vanguardia artística, poseían estudios fotográficos que fueron los más importantes de su época. El Primer Concurso de Fotografía organizado por la Sección de Fotografía de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes en 1927 contaba con un jurado compuesto por pintores. Un año después se creaba en la Escuela Superior de Bellas Artes una orientación de fotografía, dirigida también por pintores [7].

No es sino con la creación de los primeros fotoclubes y las primeras revistas especializadas que comienza a diferenciarse y autonomizarse el terreno de la fotografía del de las artes plásticas. La configuración de dichos espacios supone la aparición de grupos de especialistas en el *saber-hacer / saber-ver* que actúan desde ámbitos y prácticas específicos. Por una parte, la organización de cursos técnicos y de Premios y Salones sitúa a los especialistas como forjadores de conocimientos y evaluadores de resultados; por otra, los consejos editoriales, conformados igualmente por especialistas, se constituyen en espacios desde los que se legisla sobre la calidad de la producción fotográfica. Este proceso se verifica claramente desde la década de 1930, reforzándose en las posteriores.

Sin embargo, la conformación de estos agentes de legalidad no obedece únicamente a la necesidad de establecer diferencias con la creación plástica. Se erigen, además, en consonancia y en un diálogo ambiguo con el ámbito de los medios de comunicación, y en particular, con el periodismo gráfico, donde las imágenes fotográficas comienzan a circular indiscriminadamente. Establecer parámetros para la valoración de las fotografías, definir las particularidades y los alcances de la actividad, posibilita diferenciar al que pone en práctica un saber del que sólo cumple con su trabajo. Esto facilitará el ingreso de los fotógrafos especializados al mundo del periodismo gráfico sin perder su condición de artistas y su originalidad.

Con el correr de los años, la fotografía se establece definitivamente como medio autónomo, a través de la labor de las escuelas de fotografía, las fotogalerías, los estudios, las publicaciones especializadas, y de una serie de figuras que se transforman en referentes del medio: Horacio Coppola, Annemarie Heinrich, Humberto Rivas, Grete Stern y, posteriormente, Alicia D'Amico, Sara Facio, Andy Goldstein o Juan Travnik, por sólo mencionar algunos. Todos estos elementos confluyen al refinamiento de un circuito organizado alrededor de un medio cada vez mejor configurado y definido.

Sin embargo, hacia la década de 1980 –con algunos antecedentes quizás en los años anteriores– la fotografía ingresa en un proceso que podríamos llamar de *desdefinición*. Los factores determinantes de este proceso son múltiples y quizás muchos de ellos no sean aún evidentes. No obstante, es posible señalar algunos, incluso si su incidencia pudiera resultar parcial o fragmentaria.

Una de las situaciones más manifiestas es la renovada relación del mundo de la fotografía con el de las artes plásticas. Esta relación se produce en un momento en el que éstas sufren un proceso de desdefinición similar. Este diálogo recuperado genera espacios híbridos, donde las diferencias entre uno y otro medio pasan a ser irrelevantes o simplemente formularias. Los estudios y las historias del arte recientes ya no colocan a la fotografía en un apartado o capítulo singular, así como una historia de la fotografía actual no puede negar la participación de los artistas plásticos que utilizan el medio. De igual forma, así como los museos y las galerías de arte ya no hacen diferencias entre las producciones fotográficas de artistas formados en la fotografía o en las artes plásticas, lo mismo sucede en los espacios tradicionalmente destinados a los fotógrafos, como las fotogalerías.

A la creciente interrelación entre estas áreas otrora separadas se suma una serie de factores propios de cada entorno que favorecen quizás la interrelación.

En el terreno de la fotografía, algunos autores parecen tratar el medio con menos solemnidad que sus antecesores. Esto se evidencia en acciones como el rayado de los negativos, la manipulación cromática o gráfica de las imágenes, las puestas en escena forzadas, la orientación hacia formas no ortodoxas de utilización del material fotográfico o de realización de las tomas. Otros parecen relativizar la supremacía del referente para construir miradas introspectivas, a veces recurriendo a técnicas o procedimientos que apuntan a un extrañamiento del objeto de la toma.

Joaquín Rodríguez trabaja a partir de la manipulación –o el maltrato, como él mismo afirma– del soporte fotográfico. En sus propias palabras: “(trabajo con) una técnica absolutamente artesanal, utilizando los procesos físicos y químicos de la fotografía tradicional. La particularidad radica en someter las películas, durante el proceso, a una serie de «malos tratos» –según los puristas. Estos malos tratos consisten en incorporar materia orgánica, más precisamente, tierra del mismo desierto en el que fueron tomadas las imágenes. El acabado final se lo dan los viradores sepia, también sometidos a un proceso de desmejoramiento por exposición prolongada al sol radiante del verano (en el mismo desierto)” [8]. Como el propio artista establece, sus procedimientos se distancian de los formulados por la tradición fotográfica. El proceso artesanal arranca a los registros de su multiplicidad transformándolos en imágenes únicas. Este proceder, si bien apuntala las nociones de estilo y de autor, pone en evidencia también sus limitaciones, ya que el propio artista es incapaz de reproducir exactamente ninguna de sus fotografías. El azar es tan responsable como él de las marcas que atribuimos al autor.

El azar es protagonista también en la serie *Aéreas* de Esteban Pastorino. Aquí, el artista obtiene imágenes desde el aire adosando la cámara a un barrilete que se eleva a las alturas. Las tomas se realizan a la distancia, por lo cual la mística del encuadre o del instante decisivo ha quedado claramente relegada. En su lugar, el artista selecciona las imágenes que ha capturado el dispositivo, prolongando la etapa de la producción a la del análisis y elección de los registros.

7. Para ampliar el panorama sobre la historia de la fotografía en Argentina, puede consultarse: Facio, Sara. *La Fotografía en la Argentina. Desde 1840 a Nuestros Días*. Buenos Aires: La Azotea, 1995.

8. El texto completo puede consultarse en [www.revistasombra.com.ar/sombra27/joaquinrodriguez/joaquinrodriguez.htm](http://www.revistasombra.com.ar/sombra27/joaquinrodriguez/joaquinrodriguez.htm)



Esteban Pastorino. *Aeroclub Verónica*. 2003.



Ignacio Iasparra. *De la Serie Paisajes*. 2002.

Las fotografías son, en definitiva, el resultado de una toma directa; sin embargo, se ha desplazado de ésta el sentido de instantaneidad que habitualmente identificamos con tal procedimiento. Ese desplazamiento corresponde, en realidad, a un corrimiento del propio trabajo fotográfico hacia el instante de la selección. Sabemos que todo fotógrafo selecciona sus imágenes, pero el fotógrafo tradicional lo hace después de haberlas construido. Pastorino se encuentra con las imágenes tomadas por el dispositivo, y es en la selección de las copias donde configura su mirada, donde confirma o no el encuadre, la nitidez, la luminosidad, el ángulo o las demás variables del registro. De esta forma, es en la selección, y no en la toma, donde se realiza el acto fotográfico.

En el extremo opuesto, Ignacio Iasparra concentra toda la fuerza de sus imágenes en el momento de la toma. Un ajustado control de los tiempos de exposición le permite trocar la tenue luz nocturna en una luminosidad espectral, entre poética y ominosa. La inmovilidad de los cuerpos retratados –una condición básica para el éxito de los registros– adquiere valor semántico, dotando a edificios, personas y paisajes de una solidez y contundencia poco común, como si la luz y el tiempo se materializaran sobre sus superficies y volúmenes.

En los últimos años, Iasparra se desplazó desde los ámbitos rurales de su pueblo natal hacia el entorno urbano, explorando con el mismo procedimiento la ciudad de Buenos Aires. Si el aire fantasmagórico de sus imágenes rurales resonaba, de alguna manera, en el imaginario que todavía posiciona al campo como el escenario de una existencia bucólica, aplicado a la urbe se manifiesta como un método de extrañamiento. Así, las arquitecturas cotidianas cobran una vida renovada; su acontecer banal adquiere la presencia de un monumento.

Pablo Garber es un explorador de la ciudad y sus rincones. En el espacio público o en el privado, en medio de la multitud o en la soledad de los sitios olvidados, en la vida de sus habitantes o en la imperturbable calma de sus objetos, el artista recoge fragmentos urbanos con una particularidad casi ineludible: ser anónimos y plenamente reconocibles al mismo tiempo. Cada una de sus imágenes, en impecable blanco y negro, conjuga lo singular y lo genérico. Cada una de sus imágenes, es un trozo entrañable de Buenos Aires.

Sin embargo, la tarea de Garber no termina en la acumulación de fragmentos. En una operación entre compositiva y lúdica, acopla las imágenes en pares, proyectando el sentido de cada unidad en una lectura conjunta. Con una vocación casi musical, el artista construye ritmos, resonancias, contrapuntos, con los que orquesta una mirada plural de una ciudad polimorfa.

Las fotografías de Paula Burd son segmentos de una geografía emocional. Su universo es el de los viajes ajenos. Inspirada en las travesías de unos tíos viajeros, Burd practica una contemplación asombrada de la cotidianidad, exaltando la poesía de lo fortuito y lo banal. Las imágenes movidas, las exposiciones descuidadas, los fuera de foco, ponen el acento en la presencia detrás de cámara. Relativizando el privilegio de la mirada, su trabajo apunta a la manifestación de un cuerpo, a la vida que se niega detrás de cada toma “objetiva”. Su obra se ubica en las antípodas de la objetividad. Por eso, sus imágenes no sólo delatan la arbitrariedad de la elección del motivo, sino también, aquella con que se ha realizado el registro.

Martín Rosenthal reelabora los registros de sus viajes a través de la fotografía. Alejado igualmente de la estampa turística, proyecta el tránsito geográfico en un tránsito conceptual al desplazarse desde el video hacia el medio fotográfico. Efectivamente, sus Polaroids son un recorte de una filmación previa en video, que rescata detalles a veces intrascendentes, pero siempre parciales. La textura de la imagen electrónica interfiere la visibilidad o la claridad de las situaciones y los personajes, imprimiéndoles un tono entre onírico y surrealista.

La adopción de la fotografía por parte de los artistas plásticos se ha orientado frecuentemente hacia la investigación sobre las formas de construcción de las imágenes y los fundamentos de la representación. Influenciados por el neoconceptualismo de los ochenta, algunos creadores han indagado los modos en que circulan y significan las imágenes en el ámbito de los medios de comunicación masiva, atendiendo en particular a los clichés y estereotipos generados en este contexto.

Para otros, la fotografía posee ante todo un sentido utilitario. Lo que define su acercamiento al medio es, principalmente, un *saber-usar*. De algunos artistas parece casi impropio decir que hacen fotografías. Su trabajo se describe mejor



con el nombre de *práctica fotográfica*. En estas producciones existe una recuperación del sentido *procesual* del arte que los artistas habían descubierto en las décadas del sesenta y setenta, en gran medida, de la mano de la fotografía.

La obra de Marcelo de la Fuente se focaliza en los lugares comunes de la fotografía erótica. Trabajando con amigas o modelos y en cuartos de motel, construye situaciones arquetípicas destinadas al pasatiempo de la mirada masculina. A pesar de su apariencia espontánea, las poses son el resultado de una construcción precisa, basada en la herencia de un género de larga data en la historia de la fotografía, aunque ausente en las crónicas oficiales. Este recurso a una práctica marginal desde el punto de vista artístico, pero central en cuanto a su producción y circulación social, articula dos ámbitos habitualmente separados donde se negocian visibilidades y legitimidad.

La construcción de las tomas merece un comentario más detallado. Las posiciones de la cámara, su ángulo, y particularmente los dispositivos que develan la figura femenina ubican al espectador en la posición del voyeur. El artista consigue este efecto recurriendo a los reflejos en espejos, a la ubicación de la cámara en lugares desde donde existe un claro control sobre la situación –por ejemplo, imágenes cenitales que abarcan la totalidad de la habitación– y principalmente, haciendo que la modelo simule no advertir la presencia de la cámara, ocupándola en actividades imprecisas pero que la exhiben ajena a la producción del registro. Algunos detalles disparan la fantasía: la cama desarreglada, el baño usado, el cigarrillo. Elementos que se configuran en la mente del espectador como el *dèja vu* del erotismo.

Las fotografías de Moira Antonello son igualmente el resultado de una performance. Pero aquí, la exaltación de un detalle corporal arrancado de su contexto, transforma en ambiguo el gesto que retrata. Si en las obras de De la Fuente existe una codificación precisa que induce la interpretación erótica, en las de Antonello la ausencia de una codificación similar desestima toda interpretación concreta. Así, los gestos se debaten entre el erotismo y la vulgaridad, entre el reconocimiento y lo grotesco.

Inadvertidamente, la artista nos posiciona frente a una paradoja. El gesto, tan marcado por el encuadre, termina por anularse en su propia exaltación. Incluso, si no fuera por algunas referencias mínimas, se hace difícil no sólo identificar los rostros, sino también su género u otros datos físicos mínimos. El tamaño de las imágenes juega un papel importante tanto en su impacto en el espectador como en su relación casi física con él. También en la actualización de la paradoja, ya que a mayor tamaño es cada vez más dificultoso el reconocimiento de los rostros y sus expresiones.

La serie *Intervalos Intermitentes* de Res busca restituir, en alguna medida, la temporalidad ausente en el registro fotográfico. Los dípticos que la componen presentan el “antes” y el “después” de una acción o acontecimiento, generalmente acompañados por un texto que enmarca, informativa o conceptualmente, las imágenes presentadas.

Entre uno y otro registro media un tiempo que la fotografía es incapaz de registrar, pero que el artista y el protagonista de las tomas han transitado por igual. A veces esa distancia es evidente; en otras ocasiones, son los textos los que permiten reconstruirla. El reconocimiento del hiato temporal permite desarrollar una narrativa, construir una historia que restituye, en parte, la conexión vital entre ambos registros.

A diferencia de gran parte de la fotografía periodística, que incluye una narrativa implícita o construye sus imágenes a la manera de un relato visual, Res elabora escenas que *actúan* la objetividad fotográfica: fondos neutros, frontalidad, expresiones mínimas. De esta forma, junto a las historias de sus personajes, Res pone de manifiesto el dispositivo que las hace posible, señalando sus limitaciones, poniendo en crisis a la representación en su relación fundamental con la vida y su devenir.

## **Gloria, Pasión, Muerte y Resurrección del Cine Argentino**

Como toda novedad europea, y en un momento en que la sociedad argentina se está acomodando a los patrones de aquella región, el cine llega al país muy poco tiempo después de hacer su aparición en Francia. La primera proyección pública es de 1896 y al año siguiente se filman las primeras cintas argentinas.

El éxito de esas apariciones iniciales induce la multiplicación de la producción y el desarrollo de una industria cinematográfica. Tras algunos vaivenes económicos, el cine se consolida con la introducción de la película sonora, y en asociación con el tango, conquista el mercado local y latinoamericano.

En poco tiempo surgen los grandes estudios –Argentina Sono Film y Lumiton– y un sistema de estrellas, siguiendo el modelo norteamericano. La popularidad de las historias de aquellos años, el éxito arrollador del tango en el mundo, y principalmente, la producción en idioma español, contribuyen a la supremacía del cine argentino en América Latina. Con un mercado expandido, los estudios aumentan considerablemente la producción y el presupuesto de las películas, llegando a límites históricos de producción hacia finales de la década del treinta y comienzos de la década siguiente. La década del cuarenta marca un período de crisis profunda para el cine nacional. La búsqueda de nuevos mercados y de mayor prestigio para los estudios, llevó a los empresarios a volcarse a la adaptación de los clásicos de la literatura y el teatro universal, descuidando las historias locales. En un intento por conformar a la burguesía nacional orientada hacia Europa, el cine argentino pierde gran parte de su atractivo popular. A esto se suma la intervención de los Estados Unidos, que frente a la neutralidad argentina durante la II Guerra Mundial, impone un boicot sobre la venta de película virgen a nuestro país y fomenta la producción de sus aliados mexicanos.

La industria sobrevive gracias al proteccionismo del gobierno peronista, pero terminado éste la mayoría de los estudios deben cerrar sus puertas. No obstante, una renovación de la cinematografía nacional vendrá de la mano de realizadores y productores independientes, que aprovechando las intenciones desarrollistas de los gobiernos de la década del sesenta, darán impulso a un nuevo tipo de realizaciones que seguirán fundamentalmente dos vías: un cine intelectual y refinado, basado en el modelo de la *nouvelle vague* francesa, y un cine de tono realista, a veces testimonial e incluso de denuncia política, que se conocerá con el nombre de *tercer cine*. La aparición de este último coincide con el deterioro de las con-



Jorge Caterbetti, Luis Campos. *Anhua, Amanecer*. 2004.



Lía Dansker. *Estudio para una Siesta Paraguaya*. 2003.

diciones sociales y económicas hacia finales de la década del sesenta y con la implantación de nuevas dictaduras militares que se agudizarán en la década siguiente.

El tercer cine propuso una cinematografía insertada en los conflictos sociales y políticos, con un fuerte carácter documental, alerta y combativo. Inspirado por momentos en el neorrealismo italiano, recurrió a actores no profesionales y a situaciones reales, como elementos y marcos para sus historias. Su circulación fue marginal en el país, pero obtuvo un importante reconocimiento en el exterior [9].

La período militar de 1976 - 1983 fue uno de los más cruentos en la historia del país. Al control social y la desaparición forzada de personas se sumó una violenta limitación y violación de los derechos civiles y humanos. La producción cinematográfica fue blanco de la censura por un lado, y de la implantación de políticas tendentes a favorecer un cine de entretenimiento o de torpe nacionalismo, por el otro.

La restitución de la democracia no resolvió el problema de inmediato. Llevó un tiempo dinamizar una industria cinematográfica viciada por el autoritarismo y otro tiempo más para que aparecieran voces realmente nuevas, con una propuesta diferente y atractiva. De hecho, hacia la década del ochenta, el cine argentino gozaba de muy mala fama y era fuertemente resistido por el público. Producir una película era un acto casi heroico, que muy pocos se atrevieron a afrontar. Pero a mediados de la década del noventa, el cine argentino resurge de sus cenizas con un vigor inusitado. Una nueva dosis de realismo, una franca mirada crítica al entorno político y social, construcciones narrativas sin pretensiones y la marca permanente de lo cotidiano logran vencer las resistencias del público generando un movimiento renovador de éxito inmediato. En el auge del gobierno menemista y su política neoliberal, en tiempos donde la situación económica *parecía* inmejorable, un grupo de autores plantean el tema de la marginalidad, la desocupación, la inseguridad política y jurídica, la desazón.

El cine argentino vuelve a nutrirse de su entorno contando las historias de la gente común. Notando el desacuerdo entre los discursos oficiales y la vida de la gente, sale a las calles, como lo hicieran los directores italianos de postguerra, pero en lugar de promover un cine de combate, ideológicamente dirigido, proponen un ámbito de reflexión, destilando los conflictos a partir de las situaciones cotidianas.

La mayor parte de este nuevo cine es un cine de nuevos realizadores. Directores jóvenes, habitualmente relegados de la estructura productiva cinematográfica, pujan por ofrecer su mirada sobre una realidad que compromete a todos y que ha sido celebrada por el público. La pasión incentiva la producción independiente, que cuenta hoy en Argentina con un Festival de Cine propio, además de una sección especial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, la vitrina histórica de la producción comercial.

En el seno de este impulso renovado, existe una corriente que bucea en la realidad política y social de una manera tan profunda, que sus realizaciones oscilan entre la ficción, el documental y el documento. Sus relatos confunden la construcción ficcional con el registro directo de situaciones cuya vida existe más allá de la estructura narrativa. Estas producciones independientes componen la mayor parte de la selección que se incluye en esta exposición.

Su inclusión puede considerarse en contrapunto con la selección fotográfica, poniendo de manifiesto una circunstancia en algún punto paradójica. Frente a la tradicional concepción que considera a la fotografía como el instrumento de registro objetivo de la realidad, las obras en esta exposición resaltan la subjetividad de los artistas en su acercamiento al medio, su presencia ineludible detrás de cada toma. En contrapartida, frente a la concepción del cine como *máquina de soñar*, como herramienta privilegiada de la ficción, se han elegido trabajos donde el registro de acontecimientos reales fisura la autonomía narrativa.

A su lado se ubican dos (o tres) experiencias prácticamente contrapuestas. Por una parte, un conjunto de cortometrajes de cine abiertamente militante, que en alguna medida continúa el sendero abierto por los autores del *tercer cine*, tanto en su estética como en sus objetivos. Un cine que acompaña al movimiento obrero en sus luchas y reivindicaciones,

9. Para ampliar este concepto, puede consultarse Getino, Octavio. "Algunas Observaciones Sobre el Concepto del Tercer Cine", en Getino, Octavio. *Notas Sobre Cine Argentino y Latinoamericano*. México: Edimedios, 1984.

y que utiliza el lenguaje audiovisual con el fin de publicitar acciones y promover el debate político. En el extremo opuesto, se incluye un film introspectivo, realizado por artistas ligados al mundo de las artes plásticas, y que bebe –conciente o inconscientemente– en la herencia del cine experimental argentino que tuvo mucha fuerza, aunque en ámbitos marginales, durante la década del setenta. La tercera opción es un film tan experimental que fue incluido en la sección de video arte, no por haber sido realizado en formato electrónico –de hecho, todas las películas seleccionadas en la sección cinematográfica fueron realizadas en este formato– sino principalmente porque su búsqueda es más afín a la llevada adelante por los autores de la video creación. No obstante, su realizador lo llama “cine de la urgencia”, y hasta ha publicado un manifiesto al respecto, que comentaremos a su debido tiempo.

El argumento de *Detrás de la Tormenta* es prácticamente una metáfora de la situación argentina tras la crisis política: en un pueblo abatido por las inundaciones, un grupo de personas se debaten entre abandonar el lugar o resistir en él. La descripción parece ambiciosa, pero la película es de una simplicidad conmovedora. Largos planos estáticos, una impecable calidad de registro, tiempos lentos y unos pocos personajes dan vida a esta historia casi minimalista.

El film es el primer largometraje de Javier Favot, formado en la provincia de Córdoba, donde también fue realizada la película. Su estructura acusa una influencia marcada del cine documental, pero del tipo que se conoce como *documental de autor*, es decir, aquel donde la presencia del realizador no se oculta tras el registro sino que late en cada una de las imágenes. Más que un film de situaciones, *Detrás de la Tormenta* es una película de climas, de ritmos serenos y progresión meditativa, profundo e intimista.

*Estudio para una Siesta Paraguaya* posee la misma cadencia pausada del film anterior, pero su estética es radicalmente distinta. Su construcción narrativa renuncia voluntariamente al preciosismo técnico, optando en cambio por un lenguaje algo tosco para contar el encuentro de una empleada doméstica paraguaya que trabaja en Buenos Aires con una compatriota que llega a la ciudad para probar su suerte laboral. El encuentro se produce en un ambiente sórdido y agobiante, un contexto que persiste durante la mayor parte del film. Los conflictos se desarrollan fundamentalmente en los diálogos, tanto en su contenido como en sus tonos; también, en lo que permiten vislumbrar, aun de manera no explícita, sobre el entorno social y las condiciones de trabajo de los ciudadanos paraguayos transplantados a la Argentina.

El trabajo de la directora, Lía Dansker, ha sido comparado con el del cineasta taiwanés Tsai Ming-liang, por su insistencia en el registro de las escuetas acciones en tiempo real. En alguna medida, la puesta en escena está basada en prolongados silencios, aun cuando la banda sonora está habitada por diálogos.

Albertina Carri confecciona *Los Rubios* a partir de un lenguaje fílmico extremadamente elaborado. Los continuos vaivenes entre construcción narrativa y documento, realidad y ficción, dan cuerpo a un relato que se tambalea sutilmente entre la memoria histórica y la fantasía.

El punto de partida es una investigación sobre el destino de los padres de la directora, desaparecidos en la década del setenta durante la dictadura militar. Pero la búsqueda no puede evitar los embates del presente, la distancia histórica, los olvidos y las negaciones, las incertidumbres y los deseos de la propia realizadora, las dificultades de llevar adelante una película sobre una investigación que a cada paso parece estar condenada al fracaso. El film termina siendo una crónica sobre su propia producción, y al mismo tiempo, una intensa reflexión sobre todo intento de reconstrucción histórica. Los escasos datos sobre la vida de los Carri o las imprecisiones de la memoria fomentan una ficción histórica, pero en definitiva, esa ficción es la única realidad a los ojos del presente. El viaje al pasado se vuelve tan imposible, como la probabilidad de restituir las figuras paternas en los titubeos de un film autobiográfico.

*Grissinopoli* es un documental de realización casi clásica. Aquí, la reconstrucción de un conflicto laboral se produce al mismo tiempo que se desarrollan los acontecimientos relatados. La película narra la historia de una fábrica de grisines recuperada por sus empleados tras ser abandonada por sus dueños, y las dificultades que los trabajadores deben afrontar para sacarla adelante, sin la experiencia de conducir una empresa o manejar los trámites legales necesarios para su expropiación.

El film posee una narrativa lineal donde los acontecimientos parecen contarse por sí mismos. Sin intervenir más que lo necesario –en la edición final del material registrado durante los largos meses de duración del conflicto– Darío Doria renuncia a las explicaciones y comentarios añadidos, cediendo el protagonismo de la historia a los propios trabajadores. La película posee, no obstante, una estructura dramática sólida, captando la esencia de una situación que se ha repetido con frecuencia en los años recientes.

Con un tono más vehemente y embarcados en un cine de confesada militancia, el grupo Ojo Obrero ha realizado en los últimos años un conjunto de cortometrajes orientados específicamente a retratar y promover la lucha obrera. Así lo establecen en su manifiesto: “Como grupo de cine nos proponemos utilizar el arma con la que contamos –la realización audiovisual– para cooperar desde nuestro lugar con el camino que está emprendiendo hoy la clase trabajadora. Las luchas, los cortes de ruta, las ocupaciones, las huelgas, las movilizaciones, las asambleas... ahí vamos a estar. Nuestra intención es generar un material audiovisual que sirva para fomentar el debate y colectivizar las experiencias, planteando la necesidad de una salida política propia de los trabajadores” [10].

Su producción acompaña la crisis institucional que hizo eclosión en diciembre de 2001, aunque la formación del grupo es un poco anterior. De sus trabajos, se han seleccionado tres para la presente exhibición: *Sasetru Obrera*, que relata otro caso de una fábrica tomada por trabajadores; *Asambleas Populares*, que se focaliza en el funcionamiento de las asambleas barriales, formas de gobierno descentralizadas y autogestivas que se desarrollaron con fuerza tras los incidentes de diciembre de 2001; y *Paso a las Luchadoras*, que pone en evidencia el protagonismo femenino en las reivindicaciones y luchas obreras.



Mara Facchin. *Ocho Casas Perfectamente Iguales*. 2003.



Sebastián Díaz Morales. *El Hombre Apocalíptico*. 2002.

*Anhua, Amanecer* es una ficción experimental que se distancia del resto de las películas presentadas. Su estructura narrativa es estrictamente cinematográfica, aunque su tratamiento estético la acerca más al cine underground o a ciertas vertientes del video arte –como por ejemplo, el cine de Maya Deren o de la argentina Narcisca Hirsch, la obra videográfica de Bill Viola– que al cine de ficción tradicional. Sus directores, Jorge Caterbetti y Luis Campos, provienen de los ámbitos de las artes plásticas y del video arte, respectivamente, y es la primera vez que trabajan conjuntamente en la realización de un largometraje.

El film se basa en las imágenes que atraviesan la mente de un corredor durante su rutina de entrenamiento diaria. Esas imágenes son símbolos, situaciones cuyo sentido no es quizás evidente, pero que repercuten con intensidad en el espectador. En tanto emergentes del universo interior del deportista, su naturaleza es onírica y enigmática. La índole de las acciones y sus tiempos delatan la influencia del pensamiento oriental, aunque los autores se han basado también en algunos filósofos franceses contemporáneos. Importantes son igualmente la búsqueda de la belleza y la armonía, que se manifiesta tanto en las imágenes como en la banda sonora, compuesta especialmente para el film.

### **Destino de Cenicienta: El Video Arte en Argentina, de Hermanita Pobre a Reina de la Noche**

Si bien el video arte en Argentina cuenta con importantes antecedentes históricos [11], su consolidación como ámbito autónomo y de reconocimiento institucional no se ha dado sino en tiempos recientes.

Tras una serie de experiencias pioneras llevadas a cabo en el Instituto Di Tella de Buenos Aires –el centro de la vanguardia artística durante la década del sesenta– el video no pudo desarrollarse adecuadamente debido a la ausencia y el costo del equipamiento técnico necesario. Éste llegará masivamente al país en la década del ochenta, en un período que se conoce como el de la “plata dulce”, cuando la política económica fortaleció la moneda nacional promoviendo la importación.

Entre los primeros creadores que se internan en la producción electrónica se encuentran algunos artistas visuales y gran cantidad de realizadores interesados en generar una televisión alternativa y de autor. Las puertas de los canales estaban cerradas para este tipo de producción, por lo que el circuito del video fue uno de los ámbitos preferidos para su exhibición.

Lentamente se configura lo que Graciela Taquini ha denominado “la generación videasta” [12]. Con poca información sobre el movimiento de video creación internacional, los artistas argentinos comienzan a explorar las posibilidades narrativas de la nueva tecnología. Surgen nuevos formatos –video clips, video instalaciones– al tiempo que se articula un circuito de exhibiciones y festivales dedicados por completo a las obras electrónicas.

El video adquiere su mayoría de edad durante la década del noventa. La experimentación se consolida entre los artistas, las muestras se multiplican y el público responde entusiasta. La producción electrónica adquiere así una gran vitalidad. Aparecen autores destacados, con una obra sólida, que se convertirán en referentes para los realizadores más jóvenes, y que comienzan a viajar con sus trabajos a festivales internacionales, obteniendo distinciones y atención.

A la aparición de muestras competitivas que otorgan premios en dinero para el fomento de la producción, se suman los subsidios a la creación artística y las becas para realizar residencias en el exterior que ofrecen el Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas. Los jóvenes realizadores encuentran multiplicadas sus vías de producción y las posibilidades de circulación de sus obras. Comienzan a viajar profusamente, acumulan becas y trabajos que aumentan

11. Sobre los antecedentes históricos del video arte en Argentina pueden consultarse: Alonso, Rodrigo. “Las Primeras Experiencias de Video Arte en Argentina”, en *Avances 1* (2), Córdoba, 1998-99; Taquini, Graciela. “Una Memoria del Video en la Argentina”, en *Buenos Aires Video*, Buenos Aires: Ediciones ICI, 1993, o Alonso, Rodrigo. “Arte y Tecnología en la Argentina. Los Primeros Años”, en el Portal Digi-Arts del sitio web de la UNESCO, [www.unesco.org](http://www.unesco.org)

12. Véase: Alonso, Rodrigo; Taquini, Graciela. *Buenos Aires Video X. Diez Años de Video en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones ICI, 1999.



su prestigio, y adquieren reconocimiento en el medio. Por otra parte, el Museo Nacional de Bellas Artes comienza su colección de video arte argentino, y varias instituciones se preocupan por incrementar sus mediatecas con tal material. Los artistas más prestigiosos exponen en galerías e incluso llegan a vender sus obras a coleccionistas, aunque este privilegio suele estar reservado a los creadores de video instalaciones. Ámbitos oficiales como el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno, inauguran espacios permanentes de exhibición de video arte.

Algunos cambios en los sistemas de producción impactan en los trabajos de estos años. El uso cada vez más frecuente de la computadora como herramienta de tratamiento de las imágenes y de edición, incrementa las posibilidades creativas e independiza a los realizadores experimentales del uso de islas de edición diseñadas para labores más tradicionales (publicidad, televisión, documental), donde la exploración experimental consume largas horas y gruesas cantidades de dinero. Con una computadora en casa, muchos autores invertirán más tiempo en su labor, obteniendo los resultados esperados a un costo mucho menor. Las obras prolongan su duración adquiriendo el formato de largometrajes.

La digitalización del video incentiva un tratamiento mucho más intenso de la imagen y el sonido, el trabajo simultáneo con diferentes capas audiovisuales y la apropiación de materiales de las más diversas fuentes –registros de video, películas, televisión, música, fotografías, publicidad, efectos sonoros, textos, iconos y señalizaciones diversas, la historia del arte, y un largo etcétera. No obstante, muchos realizadores mantienen su estilo despojado, o incluso destacan las propiedades de la producción analógica, a veces con un dejo de nostalgia. A mediados de los noventa hay un resurgimiento del interés por el cine Super-8, y algunos artistas lo utilizarán como material de base para sus videos.

Otra particularidad del período que se abre a mediados de los noventa es que muchos autores provienen de las escuelas de cine y video que se multiplican en Buenos Aires por esa época. En varias de ellas enseñan video-creadores reconocidos, incentivando el acceso experimental al universo audiovisual. Los noventa es también la década en que los artistas plásticos se vuelcan masivamente a la producción electrónica, en parte tras descubrir las potencialidades de su estética, y en parte, tras observar su éxito en el circuito artístico internacional.

Con un apoyo institucional renovado, el video arte ingresa en el nuevo milenio como una de las grandes manifestaciones artísticas del momento. Legitimado por críticos e historiadores del arte, su presencia en el circuito artístico local es permanente. No obstante, ante la escasez de medios para la producción en los últimos años, muchos artistas han emigrado integrándose con facilidad en el circuito internacional. La mayoría de ellos, sin embargo, continúan produciendo sus obras en sus eventuales viajes a la Argentina.

Sebastián Díaz Morales y Gabriela Golder son los artistas que mayor reconocimiento internacional han obtenido en los últimos años. El primero reside actualmente en Holanda, pero realiza gran parte de su obra en Argentina y en los lugares a los que accede mediante diferentes becas. Los trabajos incluidos en esta exposición fueron registrados en México y Jakarta, Indonesia, ciudades en las que el autor ha participado de talleres y residencias para artistas.

A pesar de su separación voluntaria del ambiente del cine en el que obtuvo su formación, Díaz Morales construye sus piezas sobre una sólida estructura narrativa, heredera del lenguaje cinematográfico. Sus historias suelen ser ficciones introspectivas, de resonancias literarias, en las que el relato va dando paso lentamente a una cosmovisión. Los registros de sus viajes son la materia prima para la elaboración de un universo personal, sereno y reflexivo, donde el devenir audiovisual adquiere la forma de un fluir de la conciencia.

La obra de Gabriela Golder manifiesta habitualmente un marcado interés social. *Vacas*, una de sus obras más premiadas, fue realizada mediante la manipulación temporal y cromática de un fragmento televisivo que exhibe uno de los acontecimientos más impactantes de la Argentina de la crisis. Con inteligencia, Golder relativiza la brutalidad del hecho, exaltando su calidad de símbolo. Al trocar la violencia de los actos en lentitud contemplativa, opone la reflexión a la espontaneidad del suceso y la velocidad con que los medios lo consumen y descartan.

Para *Disección de una Mujer Ahogada*, Gustavo Galuppo parte de material audiovisual de las más variadas procedencias: televisión, *home movies*, registros propios, cine mudo. Con ellos construye un relato complejo y fascinante, donde la extrema manipulación y distorsión visual no obstaculizan el desarrollo narrativo, sino que lo proyectan en múltiples direcciones. La utilización de material antiguo y de procedimientos del cine experimental histórico otorga al film un carácter evocador. El sentido sedimenta en el espectador como las aguas penetran el cuerpo de una mujer enigmática. La historia de otra mujer enigmática está en la base de *Safo* de Gregorio Anchou. La obra es una *remake* de un film clásico de la cinematografía argentina, *Safo, Historia de una Pasión*, realizado por Carlos Hugo Christensen en 1943 e interpretado por Mecha Ortiz, Roberto Escalada y Mirtha Legrand. En éste, un joven aspirante a diplomático destruye su vida y su carrera cuando conoce a Safo, una mujer de mala reputación de la que se enamora, renunciando a una novia de familia acomodada que hubiera favorecido su ascenso social. A pesar de su fuerte tono moralizante en contra de la infidelidad, la película fue un escándalo en el momento de su estreno, y transformó a Mecha Ortiz en la imagen del erotismo y la lujuria.

Anchou articula muchos de estos elementos en su versión, aunque con giros y desviaciones que trastocan sus sentidos. El argumento y los diálogos surgen casi siempre del film original, con frecuencia interpolados sobre las imágenes. Los intérpretes son diferentes en cada escena, aunque Safo es invariablemente un travesti, lo que transforma la opción entre ésta y la novia acomodada en una elección sexual.

El director prescinde –con algunas excepciones– de los actores profesionales y del guión memorizado, en la búsqueda de un cine inmediato que denomina “cine de la urgencia”. Así lo presenta en un manifiesto escrito para la proyección de *Safo* en Madrid [13]: “La práctica (cinematográfica) exige una manipulación conciente de las maneras en que la realidad material se mestiza con los ideales que la conjuran desde el acervo cultural, incluido el Modelo de Representación

13. Anchou, Goyo. “Por un Cine de la Urgencia”, manifiesto inédito, Madrid, 2003.



Inés Szigety. *Palabras em Blanco*. 2004.



Gregorio Ancho. *Safo*. 2003.

mismo que coloniza la percepción de las personas. El lenguaje es una cuestión ideológica (...) No es necesario descartar hitos lingüísticos tales como guión, intertítulos, argumentos, personajes y plano/contraplano –tan útiles en tantos casos– sino de rejerarquizarlos por debajo del registro inmediato de la vida (...) Cuanto más humilde es la factura, mayor es su valor como testigo de la era”, tras lo cual agrega la cita de Fernando Birri, “un cine perfecto es inmoral en un mundo imperfecto”. En consecuencia, *Safo* se aparta de la construcción ficcional tradicional, apropiándose del lenguaje cinematográfico en un sentido político.

Gastón Duprat y Mariano Cohn han hecho lo propio con el lenguaje televisivo. Tras su paso por el circuito del video arte, ingresaron con éxito a la televisión de la mano de propuestas innovadoras que revolucionaron sus formatos, mediante un uso insistente de la ironía, la parodia, la burla, lo grotesco, el desprecio y, fundamentalmente, a través de un análisis profundo y crítico de los estándares televisivos tradicionales.

Las propuestas de Duprat y Cohn otorgan un sitio central al espectador, convocándolo a abandonar su lugar de observador pasivo. En *Televisión Abierta* ofrecieron espacio televisivo para que cualquier persona expresara lo que quisiera desde la comodidad de sus hogares, con sólo solicitar una cámara al canal; en otras ocasiones, propusieron a los televidentes la redacción de los guiones para sus personajes –*El Gordo Liberosky*. La mayor parte de sus producciones poseen una alta dosis de humor y desenfado, que genera un impacto inmediato en el público joven. Aprovechándose de los puntos flacos de la televisión o burlándose de ella, han conseguido renovar el espacio televisual argentino.

En su video *Sin Título*, Juan Manuel Leguizamón parte de un relato cotidiano que repentinamente se torna en un episodio surrealista. De manera imperceptible, el espacio urbano, trastocado por los trabajos de ampliación de la red de transporte subterráneo, se transforma en el escenario de acciones incoherentes que se multiplican hasta conmover la verosimilitud de la situación. Por momentos, el video recuerda al film *Entreacto* de René Clair, pero pensándolo bien, no parece tan alejado de los miles de incidentes absurdos que podemos encontrar en cualquier calle de Buenos Aires. La mirada de Mara Facchin sobre la ciudad es bien diferente. En *Ocho Casas Perfectamente Iguales*, la artista exalta la presencia arquitectónica de un conjunto de viviendas, con una serenidad y una insistencia que las transfigura en monumentos silentes. La cámara deambula lentamente por aristas y fachadas, al son de una pieza musical de aires graves o melancólicos. En su devenir, el video extrae poesía de lo cotidiano, proponiendo una aproximación estética y contemplativa de nuestro entorno inmediato.

*Able and Disable: Ten Exercises* es una pieza de cámara conformada por el registro de una serie de acciones mínimas realizadas con unos pocos elementos: vasos, agua, espejos, hielo. La ausencia de sonido concentra la atención en las maniobras, otorgándoles solemnidad y pregnancia. A esto contribuye también la ralentización de las imágenes, que en su mudo transcurrir generan un efecto hipnótico y por momentos onírico.

Un efecto similar consigue Soledad Dahbar, aunque a través de un método distinto. En su *#2 Hombre Solo que Camina en la Puna* es el sonido y la disolución de la imagen lo que induce tal estado. Una colorización extrema y la intensificación de las texturas de la imagen electrónica son los factores principales que provocan la distorsión, transformando el registro de una caminata en el desierto en una expectación casi física. Pocas tomas sostienen esta excursión prolongada, enfatizando el protagonismo del tiempo como uno de los elementos claves de la pieza.

*Albedo* y *Estrategia para Corromper la Sombra* son dos realizaciones basadas en una coreografía, o lo que comúnmente se ha dado en llamar, video danza. La primera pieza, perteneciente a Jorge Castro, se basa en la coreografía que un conjunto de danza ha realizado de manera independiente a su tratamiento posterior. El artista recompone los movimientos, los manipula conjuntamente con las propiedades de la imagen e interrelaciona todo con la música. Su obra es un nuevo producto artístico, una realización autónoma que guarda una relación distanciada con el registro original.

Pablo Ribot y Debbie Grimberg, en cambio, trabajan a partir de una coreografía concebida específicamente para su registro. La manipulación digital elimina la identidad del bailarín, transformándolo en una silueta que se debate entre un entorno que lo absorbe y una sombra que lo limita. El contrapunto musical da marco a sus acciones repetitivas, enfatizando la insistencia de los gestos y dando cuerpo a una figura que lucha con sus fantasmas.

La propuesta de *EMMEMC + (Ruido de Foco)* es la de transformar la imagen electrónica en un medio táctil y aural. Para esto, Leonello Zambón compone musicalmente los fragmentos audiovisuales que hacen las veces de material primario. Recurriendo a procedimientos compositivos estándar, como repeticiones, contrapuntos o seriación, regula continuidades y rupturas, desdeñando la información visual de las imágenes para dar preeminencia a sus ritmos y relaciones.

*Palabras en Blanco* es el resultado de un trabajo de investigación sobre la sonoridad del lenguaje, y el lugar de las palabras y de los silencios en el acto de hablar. En el momento de la edición, Inés Szigety aísla los vocablos pronunciados por un grupo de personas, recomponiendo luego la enunciación tras la eliminación de pausas y silencios. El resultado se presenta como una cacofonía de voces donde el sentido estalla en la materialidad sonora de la lengua. Atenuados en su capacidad semántica, los textos más banales se transforman en poesía visual.

La banda sonora de *En el Reino del Sueño de la Muerte* de Iván Marino está poblada igualmente por cortocircuitos lingüísticos. Pero éstos no son inducidos, sino que corresponden a los parlamentos de las enfermas mentales que protagonizan la cinta. Marino indaga en el universo de los desórdenes mentales, construyendo un relato intenso y provocador. Con un trabajo de cámara impecable, segmentos en tiempo real y una observación paciente, el artista nos introduce en un mundo poco conocido, dando visibilidad a seres cuyo destino es permanecer ajenos a la sociedad. En última instancia, el video reflexiona sobre los estados de normalidad y de locura, sobre la comunicación, y sobre las diferentes realidades que conviven en el entramado comunitario.

*La Tierra y Estudio para Horizonte en Plano General* reflexionan sobre el pasado y el presente, la historia y su proyección actual, en contextos fundados en las tradiciones, las herencias personales y la naturaleza. El video de Ricardo Pons se centra en la figura de un arqueólogo que rescata un documento donde se cifran fragmentos de la historia social y política de nuestro país. Esos fragmentos son pistas para que tanto el arqueólogo como el espectador armen el rompecabezas de legados e influencias sobre el que se construye la identidad local, tan parcial y fragmentaria como los datos rescatados.

En la pieza de Federico Falco, la búsqueda se orienta hacia la historia personal. Trabajando con fotografías antiguas, registros actuales de sus padres, acciones y el paisaje de su tierra natal, el artista busca reelaborar su herencia familiar y geográfica mediante una ajustada exploración audiovisual. La figura del horizonte actúa como metáfora, tanto visual como conceptual y emocional.

En la extrema diversidad de sus senderos y recursos, la fotografía, el cine y el video arte actual en Argentina se configuran como espacios de enorme vitalidad en el contexto de la creación artística contemporánea. Sin pretensión de exhaustividad, esta exposición reúne un panorama sucinto pero robusto de sus mejores logros. En un país azotado por los vaivenes políticos, la producción artística no deja de ser como un faro en la niebla, un llamado al pensamiento y la reflexión a través de signos e imágenes intermitentes.