

Unidad I: Huella

CLASE 1

Filmografía obligatoria

- *Cyriac (2014) Malfunction [Corto metraje] free lance animator*
<https://www.youtube.com/watch?v=tnWP2Emps1M&t=13s>
- *Melies, G. (1903) EL viaje a la luna [Película] Star film*
https://www.youtube.com/results?search_query=el+viaje+a+la+luna+melies
- *Porter, E. (1903) The great train robbery[corto metraje] The Thomas Edison Co.*
https://www.youtube.com/results?search_query=the+great+train+robbery
- *Gallo, M. (1909) La revolución de mayo [corto metraje] Mario Gallo Films*
https://www.youtube.com/results?search_query=la+revoluci%C3%B3n+de+mayo+d+e+1810+gallo
- *Quiroga, H; Benoit, G (1919) Juan sin ropa [Película] Quiroga-Benoit Films*
<https://www.youtube.com/watch?v=UwHRlclqxFU>

Bibliografía obligatoria

- *Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general. En: Philippe Dubois (2000). Cine, video, Godard. Libros del Rojas. Buenos Aires.*
- Roland Barthes, Retórica de la imagen.
- Sanchez Noriega, La invención del cine y la obra de los pioneros
- Clase 1, los órdenes de las imágenes.

CLASE 2

Filmografía obligatoria:

- *Gunche y Martínez De la Pera (1920), La mosca y sus peligros. (mediometraje)*

Gunche y Martínez De la Pera. Argentina

<https://www.youtube.com/watch?v=jR1XBa8q48o>

- *Chaplin, Ch. (1917) The easy street [Película] Mutual Film Company*

<https://www.youtube.com/watch?v=jPeIKPfNp4o>

- *Griffith, D.. W. (1919) Lirios rotos [Película] D. W. Griffith Productions*

<https://www.youtube.com/watch?v=rGLTPgWyztg>

Bibliografía obligatoria

- *Lopez, A. Cine temprano y modernidad en América Latina.*
- *Sánchez Noriega. El estatuto artístico del cine.*

CLASE 3

Filmografía obligatoria

- *Weine, R. (1920) El gabinete del Dr. Caligari UFA. Alemania*

<https://www.youtube.com/watch?v=feyzmMHURps>

- *Eisenstein, S. (1925) Acorazado Potemkin, Mosfilm, Goskino. URSS*

<https://www.youtube.com/watch?v=u13TMI9pnZA>

- *Buñuel, L. (1929) Un perro andaluz. Buñuel. Francia.*

https://www.youtube.com/watch?v=HouM_cPyYhg

Bibliografía obligatoria

- *Soto Uribe. La Vanguardia cinematográfica.*

- Casullo, Nicolás (2015) **Estética y Rupturas: Expresionismo, Futurismo, Dadaísmo** en Itinerarios de la Modernidad. Buenos Aires: Eudeba (pp 95-123)

CLASE 1:

-*Philippe Dubois. Ordenamiento de las imágenes. Cinco órdenes.*

Primer orden: Renacimiento. primeros artilugios mecánicos para representar la realidad. Ordenadores de la mirada y aprehensión de lo real. Camera Obscura, da Vinci. Grillas cuadrículadas, Durero.

Segundo orden: Fotografía. Una inscripción química, a partir de reacciones fotosensibles, una representación casi automática, sin la intervención de la mano del sujeto. Avanzar desde lo tecnológico y la sensibilidad de los materiales para que las imágenes sean capturadas con mayor velocidad. Lo humanista en este caso, consiste en la conducción de la máquina.

Tercer orden: cinematógrafo. Necesidad del artefacto proyector y determinadas circunstancias para la visualización. Formador de imaginarios. Dimensión estética. Se piensa en el sujeto que va a ver la película. Una experiencia conjunta junto con un público que la comparte y se retroalimenta.

¿Cómo funciona el lenguaje cinematográfico?

Ej, Koulechov yuxtapone imágenes distintas con la cara del mismo actor. genera en el espectador de qué manera el actor cambiaba a partir de la imagen que le sigue. Hitchcock hace lo mismo con la cara de un hombre, una imagen de una mujer con un bebe y de el hombre sonriendo. luego cambia la imagen del medio por la de una mujer en bikini, genera un sentido contrario.

-Recursos formales:

plano general, conjunto, entero, americano, primer plano, primerísimo primer plano, detalle, altura de cámara (picado, contra picado, normal).

travelling, paneos, crane (grua), dolly, steady cam

arte, vestuario, maquillaje, fotografía, iluminación, sonido.

Cuarto orden: la imagen televisiva-video. La maquinaria televisiva genera una transmisión a distancia, en directo. El espectador se transforma en un sujeto indiferenciado. Sólo hay comunicación y no comunión entre el sujeto y lo que observa.

Quinto orden: imagen informática. Imagen de síntesis, numérica, virtual. La imagen informática es lo real mismo. El objeto generado por un programa, no existe fuera de él. El creador es un conceptor-programador; el receptor, un ejecutante del programa. Dubois plantea que las imágenes de síntesis no existen por fuera del ordenador.

Barthes: para los lingüistas, la imagen es un sistema rudimentario, no articulado, para

transmitir un mensaje, poniendo en duda la naturaleza lingüística de aquélla. La imagen es una re-presentación, que se torna inteligible acompañada de un mensaje lingüístico.

Tres mensajes:

- Mensaje lingüístico
- Mensaje icónico denotado
- Mensaje icónico connotado.

El profesor y cineasta argentino Víctor Iturralde planteaba en sus clases, **el cine, desde sus comienzos, se basó en tres aspectos**, que continúan estando vigentes en la actualidad.

Técnico: Relacionado con imágenes de tercer orden de Dubois. Lumiere

Artístico: Méliès

Industrial: Pathé. comienza su carrera hacia el poderío económico participando de ferias ambulantes con un espectáculo bastante novedoso que era el fonógrafo. Una máquina que registraba y reproducía el sonido a través de auriculares. Cada oyente pagaba por escuchar. En esta aventura trabaja con Ferdinand Zeca, quien será su principal aliado en todos sus proyectos. Logra comprar un cinematógrafo, y allí su vida cambió definitivamente. En lugar de deambular con un reproductor de sonidos, lo hace con un proyector de imágenes en movimiento. tiene la picardía de ampliar el tipo de relatos que filma. No se queda con una sola estrategia. Incluso en sus estudios aparece la primera mujer realizadora de films, Alice Guy-Blaché. Pathé logra tener su propia fábrica de aparatos para registrar imágenes en movimiento, Pathé Freres, evita la coloración artesanal y la cambia por el virado (teñir cada fragmento de cinta con un color que sea referente, por ejemplo, del momento del día: naranja para el día, azul para la noche, y una gran variedad de matices que apoyan las emociones de los diferentes fragmentos de films. Y también abre el mercado a nichos insospechados: llega al interior de los hogares con un proyector de menor tamaño, con cintas de 9 mm de paso, llamado Pathé Baby. Su trabajo tampoco queda allí, con una mentalidad empresarial, y la habilidad para delegar en otros las tareas, comienza a producir películas cómicas, poco refinadas, por cierto, hasta que aparece en escena un tal Max Linder, que cambió el humor cinematográfico para siempre.

Máquinas de imágenes : una cuestión de línea general

-toda imagen, hasta la más arcaica, requiere una tecnología, por lo menos de producción, a veces de recepción, puesto que presupone un acto de fabricación de artefactos que necesita tanto de útiles, reglas, condiciones de eficacia, cuanto de un saber. La tecnología es simple y literalmente una habilidad.

-Jean-Pierre Vernant dice que no existe tekhné, en el sentido clásico (especialmente entre los griegos), sino en una concepción fundamentalmente instrumentalista de las actividades de producción humana → sentido aristotélico de la palabra arte que no habla de las “bellas artes” sino todo procedimiento de fabricación que responde a reglas determinadas y conduce a la producción de objetos, bellos o utilitarios, materiales o intelectuales. → tekhné como un arte del hacer humano

-Entonces los “productos tecnológicos” pueden ser algo tan primitivo como las manos negativas de las grutas del Pech Merle.

-Cuatro “últimas tecnologías” que han introducido una dimensión “maquinística” → fotografía, cinematografía, video y la imagen informática → cada una fue novedad en su momento.

-El discurso de la novedad: caracterizado por la aparición de un nuevo sistema de representación → la “intención revolucionaria” que reposa en una retórica y en una ideología → retórica de lo nuevo, presente y autoproclamada. Produce un efecto de enganche (una lógica “publicitaria”) y un efecto de profecía (una visión del porvenir, luego de esto nada será igual) → Ideología de la ruptura, tabla rasa y consecuentemente rechazo de la historia. El progreso continuo. Siempre adelante.

La novedad como efecto de discurso

- Discurso de la novedad siempre caracterizó la aparición de un nuevo sistema de representación → **intención revolucionaria**
- **Discurso de la innovación** reposa en una retórica y en una ideología
 - **Retórica** produce un doble efecto reiterado → un efecto de **enganche** (discurso tiene lógica publicitaria) y un efecto de **profecía** (se enuncia una visión del porvenir, un cambio importante)
 - **Ideología** del progreso continuo → **visión teleológica** (siempre todo más avanzado)
- Cada nueva tecnología produce imágenes que tienden a funcionar estéticamente en oposición a lo que los discursos intencionalistas pretenden
- **Tres problemáticas** centrales de la estética de la representación → ejes construidos a partir de una dialéctica conceptual entre **dos polos antagonistas**:
 - Eje maquinismo/humanismo
 - Eje semejanza/desemejanza
 - Eje materialidad/inmaterialidad

MAQUINISMO/ HUMANISMO:

-La inscripción, que es la que hace propiamente la imagen continúa ejerciéndose únicamente por la intervención gestual del pintor o del dibujante. Sin dejar de estar pre-ordenada por una máquina de visión, la imagen sigue siendo una imagen hecha por la mano del hombre y consecuentemente (vvida como) individual y subjetiva → la inscripción del Sujeto en la imagen

-Imagen es una relación entre el Sujeto y lo Real → Máquinas son intermediarias entre el humano y el mundo en el sistema de construcción simbólica que es el principio mismo de la representación → **la evolución de las “máquinas de imágenes” modificará la relación con lo Real.**

-Con **la fotografía** la máquina ya no se contenta simplemente con pre-ver, sino que también inscribe la imagen. Interviene en el corazón mismo del proceso de constitución de la imagen. **El gesto humanista es desde ahora de conducción de máquina, ya no es un gesto directamente figurativo** → La imagen se hace sola, el hombre se encuentra más o menos excluido.

-Bazin: “nada se interpone entre objeto inicial y su representación, excepto otro objeto (...) sin intervención creadora del hombre (...) La personalidad del fotógrafo no entra en juego salvo en la elección, la orientación, la pedagogía del fenómeno y sea cual fuere la presencia de esa personalidad en el resultado final de la obra, nunca figurará con igual título que la de un pintor. *Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; solamente en la fotografía, gozamos de su ausencia.*”

-Fase de visualización: estaba la máquina de pre-visión, la de inscripción y ahora la de recepción del objeto visual (toda esta cadena de producción de la imagen se transforma en maquinística sin suprimir las anteriores sino agregándose a ellas) → No se pueden ver las imágenes (imagen-movimiento) en el cine sino es por intermedio de las máquinas, por la proyección.

-la maquinaria cinematográfica es en su conjunto productora de imaginario, que su fuerza no reside solamente en la tecnología sino antes y sobre todo en lo simbólico: es una maquinación (una máquina de pensamiento) tanto como una maquinaria, una experiencia psíquica tanto como un fenómeno físico-perceptivo, productora no solamente de imágenes sino generadora de afectos y dotada de un fantástico poder sobre el imaginario del espectador → reintroduce de ese modo el Sujeto en la imagen, pero esta vez del lado del espectador y de su inversión imaginaria

-humanismo y maquinismo, que en realidad siempre están co-presentes y siempre son autónomos. Es la dialéctica entre esos dos polos, siempre elásticos, lo que hace la verdadera parte de invención de los dispositivos en los que la estética y la tecnología pueden unirse

-Tv y video cuarta etapa maquinística → la propia maquinaria televisiva es la transmisión. A distancia, directo y demultiplicada → la imagen televisiva no se posee, no es proyectada, es transmitida → ya no está el “esto fue” de la foto, el espectador de la sala oscura en el cine ahora es una cifra, un rating → **asistimos a la desaparición de todo Sujeto y de todo Objeto**: ya no hay relación intensa, queda solamente lo extensivo; ya no hay Comunión, sólo queda la Comunicación.

-Imagen informática → ya no se agrega a las otras etapas → lo “Real” (referencial originario) es maquinístico porque es generado por la computadora → una máquina no de reproducción sino de concepción → la realidad es “virtual” → Ya no sólo no hay “Real”, y consecuentemente “representación”, sino que se puede considerar que ya no hay más imágenes. La imagen de síntesis (como se la llama), en cierta manera, no existe: la síntesis no es otra cosa que un

conjunto de posibles (el programa) cuya actualización visual es un simple accidente, sin objeto real.

SEMEJANZA/DIFERENCIA:

-La cuestión del realismo en la imagen → como si cada invención técnica tuviera por finalidad aumentar la impresión de realismo de la representación

-Pintura tiene un realismo subjetivo, la mano del artista deja su marca de subjetividad → la fotografía es vista como “más verdadera”, un realismo objetivo. un efecto de realidad de la imagen

-Bazin: La fotografía se enriquece con una transferencia de realidad de la cosa a su reproducción. El más fiel dibujo puede darnos informaciones sobre el modelo pero nunca poseerá, más allá de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que arrastra nuestra convicción → efecto de realismo. conceptos en términos de semejanza

-Barthes: Una foto no se distingue jamás de su referente. La fotografía es literalmente una emanación del referente, la cosa necesariamente real que ha sido colocada frente al objetivo, sin la cual no habría fotografía → efecto de realidad. conceptos en términos de existencia y esencia.

-el realismo cinematográfico agrega al realismo de la señal fotoquímica, el de la reproducción del movimiento, que constituye un realismo temporal.

-con la tv no solo se ve el movimiento sino en “tiempo real.” Simultaneidad.

-la imagen informática genera su propio real, la relación de semejanza ya no tiene sentido puesto que no hay relación ni referente. O, mejor dicho, no es la imagen la que mima al mundo sino lo “real” lo que se parece a la imagen. → en realidad la relación mimética funciona estrictamente a la manera de dos espejos paralelos enfrentados que se reproducen al infinito sin que sepamos dónde está el punto de partida → la mayor parte de las imágenes de síntesis, que podrían inventar figuras visuales totalmente inéditas, jamás vistas, hacen lo contrario y se esfuerzan por reproducir imágenes que ya existen, objetos conocidos por todos. Juegan a la semejanza falsa o forzada, menos por mostrar “que pueden hacerlo todo” que porque no saben qué (otra cosa) hacer

-La cuestión de la semejanza no es técnica sino estética.

-Toda representación implica siempre, de una u otra manera, una “dosificación” entre semejanza y diferencia. → “doble hélice” de Bellour dice que cuanto más se extiende el poder de analogía de un sistema de imágenes más se manifiestan tendencias o efectos de des-analogización (de desfiguración) de la representación. Como si a la mayor posibilidad de un sistema de imitar lo real en la más fiel de sus apariencias, correspondiera una mayor multiplicación de pequeñas formas que minaran ese poder de mimetismo, que trataran de deconstruirlo

-la invención esencial es siempre estética, nunca técnica.

MATERIAL/INMATERIALIDAD:

-Desmaterialización progresiva de la imagen a lo largo de los sistemas. Menos “objeto”, más “virtual.” → cuanto más se acrecienta el grado de analogía (poder mimético), más materialidad pierde la imagen. → Pintura es el máximo de materialidad concreta, a menudo asociada al carácter de objeto único del cuadro → Foto, objeto múltiple o reproducible, posee menos

relieve y cuerpo. Aplastamiento de la imagen. → Cine doblemente inmaterial, imagen reflejada y proyectada. Reflejo impalpable. El movimiento representado no existe efectivamente, la imagen-movimiento es una suerte de ficción que sólo existe para nuestro ojos y cerebro. → TV-vídeo no hay una imagen-fuente original, no es como el cine y los fotogramas, no hay una realidad objetual de una imagen material que resultaría visible. Una imagen electrónica nunca es realmente una imagen, sino un proceso. el cine disponía todavía, en su base, del elemento fotograma (la unidad de base del cine sigue siendo una imagen), el video, a su turno, no tiene otra cosa que ofrecer como unidad mínima visible que el punto de barrido de la trama, es decir algo que no puede ser una imagen, y que inclusive no existe en sí mismo como objeto → Imagen informática es puramente virtual, producto de un cálculo

-Realidad virtual: triunfo de la simulación donde la impresión de realidad es reemplazada por la impresión de presencia, donde el usuario experimenta la simulación como algo real, donde no solamente la imagen ya no tiene cuerpo, sino donde lo real mismo, totalmente, parece haberse volatilizado, disuelto, descorporizado en una abstracción sensorial total.

Retórica de la imagen

-Imagen → imitari

- los lingüísticos consideran ajena al lenguaje toda comunicación por analogía, desde el "lenguaje" de las abejas hasta el "lenguaje" por gestos, puesto que esas comunicaciones no poseen una doble articulación, es decir, que no se basan como los fonemas, en una combinación de unidades digitales → ven la imagen como un sistema rudimentario

-para unos, la imagen es un sistema muy rudimentario con respecto a la lengua y, para otros, la significación no puede agotar la riqueza inefable de la imagen.

-La imagen posee una riqueza de significaciones a veces inagotable.

-¿De qué modo la imagen adquiere sentido? ¿Dónde termina el sentido? y si termina, ¿qué hay más allá?

-Estudia la imagen publicitaria → porque la significación de la imagen es sin duda intencional

-Imagen literal es denotada y la imagen simbólica connotada.

MENSAJE LINGÜÍSTICO → presente en todas las imágenes: como título, como leyenda, como artículo de prensa, como diálogo de película → somos todavía una civilización de la escritura, porque la escritura y la palabra son siempre términos completos de la estructura informacional → Funciones del mensaje lingüístico respecto del mensaje icónico: de anclaje y de relevo.

-toda imagen es polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una "cadena flotante" de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar los otros

-la palabra responde de manera, más o menos directa, más o menos parcial, a la pregunta: ¿qué es? → el mensaje lingüístico guía no ya la identificación, sino la interpretación

-en publicidad el anclaje puede ser ideológico, y ésta es incluso, sin duda, su función principal: el texto guía al lector entre los significados de la imagen, le hace evitar algunos y recibir otros

→ El anclaje es la función más frecuente del mensaje lingüístico; aparece por lo general en la fotografía de prensa y en publicidad → Anclar la cadena flotante de significaciones. Función

denominativa: recorta las múltiples lecturas, permitiendo acomodar la mirada y la comprensión del mensaje icónico.

→ Relevo se encuentra en diálogos cinematográficos, dibujos humorísticos, historietas. Se relaciona con el nivel de la historia, aporta información complementaria a la imagen. Hace avanzar la acción. No reitera la imagen, no repite información o cercena las posibilidades de lectura sino que permite avanzar la mirada hacia otra cosa.

IMAGEN DENOTADA → Todo lo que podemos nombrar → Si hacemos a un lado el mensaje lingüístico, queda la imagen pura (aún cuando las etiquetas forman parte de ella, a título anecdótico). No se encuentra nunca (al menos en publicidad) una imagen literal en estado puro. Aún cuando fuera posible configurar una imagen enteramente “ingenua”, esta se uniría de inmediato al signo de la ingenuidad y se completaría con un tercer mensaje, simbólico → naturaliza el mensaje simbólico, vuelve inocente el artificio semántico → cuanto más la técnica desarrolla la difusión de las informaciones (y principalmente de las imágenes), tanto mayor es el número de medios que brinda para enmascarar el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado

-Fotografía y dibujo → el dibujo no reproduce todo, sino a menudo, muy pocas cosas, sin dejar por ello de ser un mensaje fuerte. La fotografía, por el contrario, puede elegir su tema, su marco y su ángulo, pero no puede intervenir en el interior del objeto → denotación del dibujo es menos pura que la de la fotografía pues no hay nunca dibujo sin estilo.

-La fotografía instala no ya una conciencia del estar-allí de la cosa (que cualquier copia podría provocar), sino una conciencia del haber estado allí. Se trata de una nueva categoría del espacio-tiempo: el aquí y el antes

IMAGEN CONNOTADA → Privado de todo saber, continuo “leyendo” la imagen, “comprendiendo” que reúne en un espacio común una cantidad de objetos identificables (nombrables) y no tan solo formas y colores. Los significados de este tercer mensaje están constituido por los objetos fotografiados, pues es evidente que como en la presentación analógica, la relación entre la cosa significada y la imagen significante ya no es “arbitraria” → el signo de este mensaje no proviene de un depósito institucional, no está codificado, un mensaje sin código → no necesitamos otro saber que el relacionado con nuestra percepción → el espectador de la imagen recibe al mismo tiempo el mensaje perceptivo y el mensaje cultural

RETÓRICA DE LA IMAGEN → Los signos del mensaje connotado son discontinuos, aún cuando el significante parece extenderse a toda la imagen, no deja de ser un signo separado de los otros: la “composición” posee un significado estético. exigen un saber generalmente cultural y remiten a significados globales → Lo que constituye la originalidad del sistema, es que el número de lecturas de una misma lexia (de una misma imagen) varía según los individuos → depende de los diferentes saberes contenidos en la imagen (saber práctico, nacional, cultural, estético), y estos saberes pueden clasificarse, constituir una tipología

-La imagen, en su connotación, estaría entonces constituida por una arquitectura de signos provenientes de léxicos (de idiolectos), ubicados en distintos niveles de profundidad

-El campo común de los significados de connotación, es el de la ideología, que no podría ser sino única para una sociedad y una historia dadas, cualesquiera sean los significantes de connotación a los cuales recurra (connotadores)

-Retórica: conjunto de connotadores, parte significativa de la ideología → la retórica de la imagen (es decir la clasificación de sus connotadores) es específica en la medida en que está

sometida a las exigencias físicas de la visión (diferentes de las exigencias fonatorias, por ejemplo), pero general en la medida en que las “figuras” no son más que relaciones formales de elementos

La invención del cine y la obra de los pioneros

Cine posible gracias a la unión de cuatro factores:

- a) fotografía o impresión de imágenes
- b) el movimiento o animación de la imagen (persistencia retiniana y al mecanismo de sucesión de imágenes)
- c) proyección en pantalla
- d) sonido

-Persistencia retiniana: fenómeno fisiológico, por el que una imagen permanece una fracción de segundo en la retina incluso cuando sigue la oscuridad y que explica porque el ojo no aprecia el parpadeo. Permite que la visión de una sucesión rápida de imágenes fijas sea percibida como una secuencia.

-Fenómeno phi: explica lo mismo por la percepción psicológica y no fisiológica. Descubierta por Max Wertheimer, uno de los padres de la psicología de Gestalt. Este efecto se aplica mediante el experimento de proyección alternativa de dos puntos luminosos en una pantalla: cuando la proyección es lenta se ven dos puntos, pero si es rápida se aprecia como si fuera el mismo punto que va de un sitio a otro. Aplicado al cine en 1916 por Hugo Münsterberg, explica que en una sucesión de imágenes la percepción humana reconstruye el movimiento obviando los momentos al negro que corresponde al cierre del obturador.

#Juguetes ópticos que buscan ilusión de movimiento mediante un sistema de proyección pública y colectiva, y un mecanismo de animación de imágenes fijas:

-Linterna mágica (Kircher), sistema de proyección de imágenes transparentes a través de una lente.

Instalaciones como el panorama y el diorama se basan en la ilusión óptica de realidad conseguida mediante grandes murales y distintos sistemas de iluminación.

-Panorama (Baker) funcionó en el periodo de 1788-1863 y consistía en una pintura mural de enormes dimensiones que rodeaba a los espectadores giraba a su alrededor y cuya iluminación variaba para mostrar distintas horas del día o de la noche.

-Diorama de Daguerre en 1822, es un espectáculo óptico que consiste en un conjunto de pinturas transparente gigantescas que se iluminan estratégicamente con luces de intensidad variable. El público se situaba en un palco móvil que giraba dando lugar a perspectivas cambiantes.

#Juguetes ópticos que, basados en la persistencia de la visión, crean la ilusión de movimiento:

-Taumatropio (Ayrton, 1826), consiste en una placa circular en cada una de cuyas caras hay imágenes diferentes y, al girar, se produce una superposición en la retina.

-Fenakistoscopia (Plateu, 1833), es un disco con hendiduras donde se colocaban las imágenes sucesivas de un movimiento; se hacía girar el disco ante un espejo y la imagen reflejada se veía movimiento a través de las hendiduras.

-Zootropo o tambor mágico (Hoener, 1834), consistía en un cilindro con hendiduras a través de las cuales se veía la cara interna y opuesta donde se sucedían imágenes que reconstruían un movimiento. Lo perfeccionó Maxwell en 1869 al incorporar lentes a las ranuras que actuaban de visor.

-Praxinoscopio (Reynaud, 1877), deriva del zootropo y mejora el evitar la pérdida de luz; consiste en dos tambores concéntricos, uno con espejos y el otro con imágenes. No había ranura de visor, pero la ilusión del movimiento se conseguía al reflejarse las imágenes sucesivamente en el espejo, con un momento en que no había nada reflejado.

#Fotografía

-Zoopraxiscopio (Muybridge, 1878) demuestra que en el galope de un caballo, hay un momento en el que las patas no tocan el suelo. Dispuso 24 cámaras cuyos disparadores eran accionados por hilos que el caballo impulsaba en su carrera. Montó sus fotos en un fenakistoscopia acoplado a una linterna mágica para proyecciones públicas.

-Marey, 1888, sustituyó la placa de vidrio por película de papel, logrando exposiciones más largas y rápidas y mediante la cronofotografía y el fusil fotográfico llegó a las 100 instantáneas por segundo.

KINETÓGRAFO (Dickson, 1891) → surge con la finalidad de desarrollar la ilustración visual al fonógrafo. Una cámara con un dispositivo de movimiento discontinuo, con ruedas dentadas que se acoplan a las perforaciones de cada fotograma y arrastran la película de celuloide de 35 mm.

KINETOSCOPIO (Edison, 1894) → sistema de visionado individual de imágenes a 40-46 fotogramas por segundo. Consistía en una caja de madera que contenía una serie de bobinas por las que corría una película de 14 m en movimiento constante; pasaba entre una lámpara eléctrica y una lente de aumento. Un obturador de disco rotatorio iluminaba brevemente cada fotograma y congelaba el movimiento de forma regular. Sin embargo no conseguía del todo el movimiento intermitente y, debido a ello, las películas se rompían. Esto es resuelto por Latham en 1895 con su eidoloscopia, previsto de una presilla que logra el movimiento intermitente, fotograma a fotograma, y evita que las películas se rompan debido al tirón necesario para que pasen ante la ventanilla. Edison y vitascopia perfecciona el sistema de arrastre.

Kinetófono → precedente del cine sonoro que combina el kinetoscopia y el fonógrafo.

CINEMATÓGRAFO → es una cámara y un sistema de proyección en pantalla de una película de 35 mm a una velocidad aproximada de 16 fotogramas por segundo. Cada fotograma tenía dos perforaciones redondas, el arrastre era manual, de manivela, mediante uñas que se acompañaban a las perforaciones; el chasis podía tener 17 m de película (unos 50 segundos).

LUMIERE → no inventan nada, hacen una combinación de invenciones anteriores: no inventan la película (Eastman), ni la perforación (Reynaud, Edison), ni la proyección (linterna mágica), ni el movimiento intermitente, ni la síntesis del movimiento (Edison), ni la proyección pública cobrando entrada (Latham, Skladanowsky).

→ patentan el cinematógrafo en 1895

→ lo que consiguen inventar es el mecanismo de arrastre del celuloide y aplicarlo a los sistemas de proyección basados en la linterna mágica.

Su cine se identifica por → vocación documental (captar el flujo de la vida cotidiana, sin actores profesionales) → efecto real → experimentación (variedad de vistas y temas muy diferentes) → atención al movimiento (en escena y de la cámara; desde góndolas, ascensor o tren) → cámara testigo → control de la duración (tener en cuenta la duración de cincuenta segundos de la película por lo que se buscan sucesos narrativos en ese tiempo)

ESCUELA DE BRIGHTON → James Williamson, George Albert Smith, Esmé Collings y Alfred Darling que ruedan en exteriores con un estilo realista y a quienes interesa la temática social. → Williamson: Stop Thief! y Fire (plantea la continuidad de la acción, persecución y rescate en sucesivas escenas). Emplea trucos en películas cómicas que están al servicio de una idea narrativa.

→ Smith: astrónomo que había experimentado la reproducción de movimientos astronómicos mediante la linterna mágica. Sobreimpresiones de función fantástica. Mediante la inserción de planos cortos en las escenas y planos con punto de vista subjetivo a través de lupas o telescopios, introduce el principio del montaje con justificación narrativa. También experimenta con el color y patenta el procedimiento de grabación directa de la bicromía llamado kinemacolor.

Hepworth → se vale de los primeros planos y efectos de lupa para provocar sorpresa y risa. Emplea secuencias repetidas con el fin de enfatizar la acción y se vale de imágenes insertadas para mostrar la doble versión de un hecho. Inventa el viváfono, sistema de sincronización de imagen y sonido.

MÉLIÈS → Ilusionista, ve en el cine un medio para enriquecer sus trucos y conseguir nuevos recursos para sus espectáculos. Construyó un estudio para llevar al cine su repertorio teatral. Allí rodó la primera gran película, de quince minutos. 503 películas entre 1896 y 1914! El estudio poseía filtros y pantallas para evitar que la luz solar proyecta sombras sobre el escenario. Experimento con distintos trucos para su concepción fantástica de cine: sustitución de una persona por otra, maquetas, sobre impresiones, etc. Hizo uso de una combinación de cuadros teatrales y números de magia y gags cómicos. Empleó el coloreado a mano con anilina diluida en agua y alcohol. No se adapta al ritmo de producción del creciente mercado y, acosado por la competencia y las copias y legales de su películas, su empresa quiebra. Sus películas no son innovadoras desde el lenguaje cinematográfico porque no mueve la cámara, mantiene la escala de plano general que coincide con el escenario teatral, no modifica punto de vista, el montaje se limita a unir las escenas teatrales y ahí, solapamientos de tiempos. En la dirección de actores diferencia de interpretación teatral cinematográfica.

#EEUU

PORTER → trabaja como proyccionista y consigue mejoras en los equipos. Contratado por Edison como técnico. Comienza su carrera en 1901 como realizador de documentales dramáticos donde plasma sucesos periodísticos de carácter sensacionalista; son películas de dos planos unidos por fundido encadenado. Comienza la realización de películas de ficción gracias a su amor por Méliès. Life of an american fireman refleja la actuación de los bomberos y es un documental dramatizado donde destaca el proceso narrativo que articula un planteamiento-nudo-desenlace y donde aparece clara una causalidad a través de las motivaciones. Su obra más significativa es Asalto y robo de un tren considerada como el primer título de cine narrativo propiamente dicho.

BLACKTON → caricaturista y artista gráfico en periódicos. Se introduce en el negocio de la exhibición con Albert Smith y fundan Vitagraph. Hizo películas de animación de objetos y temas mágicos. También abordan comedias y documentales. Luego de una pelea ardua por las patentes con Edison, se decantan por películas de mayor espectacularidad y desarrollo narrativo.

INCE → Pionero en la organización empresarial del sistema de producción, con especialización del trabajo, desglose del guión para la producción y un fuerte control de los costes económicos. Ese modelo influirá poderosamente en el Hollywood que surge en esos años. Aspira a películas de más calidad basadas en obras literarias.

CLASE 2:

-Comienzos del cine, primeras tres décadas.

-El cine como acontecimiento y arte plebeyo.

-Construyendo subjetividades, ideas de ser, historia, etc.

-Cambio en las normas de producción de las imágenes. Cine trae el tercer orden de imagen, la subjetividad que tiene que ver con lo que le pasa al espectador.

-Un fenómeno de relación entre imágenes.

La clase obrera, sin la industrialización de la cultura, no habría tenido acceso a la cultura.

-Ampliación del mundo

-Benjamin: aura. arte de lo sagrado. ese aquí y ahora. autenticidad de estar ante el hecho en sí. eso no lo tiene la imagen técnica, el museo si.

-El movimiento es otra fascinación para el sujeto moderno.

-Régimen escópico y noción de movimiento

-Muybridge, descomponer el movimiento

-el cine como imagen en movimiento pero también ilusoria. Lo que se logra es una ilusión del movimiento.

-escópico: tradición hegemónica de la mirada (ejemplo del tío que te saca la foto). varía según la época.

Colonialismo:

-el comienzo de la modernidad enta entre las luces y las sombras: las luces de lo europeo y las sombras de la esclavitud, racismo, etc.

-Imágenes desde el punto de vista de la elite, la burguesía

Cine se da como un fenómeno de importación, distinto a como acontece en Europa. Se hace narrativo como una forma de legitimación ante el público burgués.

El arte plebeyo como acontecimiento

- **Cinematógrafo** y **cámara** fueron uno de los principales acontecimientos de **Modernidad**, marcaron un antes y un después en la historia del arte → significación cultural de los lenguajes y modos de pensamiento

- Cinematógrafo y cámara no solo son capaces de construir nuevos universos imaginarios y ampliar como nunca antes el mundo conocido y el universo de lo real y lo posible, sino también son capaces de **construir nuevas subjetividades y posibilidades del “ser”**
- **Eric Hobsbawm** señala que la **conquista del mundo por parte del “arte plebeyo”** del cual el cine en su principal representante, “constituye el acontecimiento más importante en la cultura del siglo XX”
- La foto y el cine nos permitirán hacer viajes ilusorios al pasado y al futuro, nos contarán de relaciones amorosas posibles e imposibles, en países lejanos, en moradas humildes o en lujosos aposentos

Régimen escópico

- Para **Bazin** la imagen cinematográfica es la concreción de una voluntad histórica continua y ancestral de concebir una **imagen en movimiento**
- Cualquier “historia universal” implica tácitamente un olvido de algunos pueblos y cuerpos → el siglo que vio nacer a la fotografía y al cine precisamente es el siglo de la **concepción universalista evolutiva y eurocéntrica** de la historia y de casi todo el conocimiento → este marco ideológico justifica el **régimen colonial** que sustenta materialmente al siglo XIX y que determina dentro de él a sus nuevos “modos de ver”: la fotografía y el cine
- Una imagen siempre es consecuencia de un determinado modo de ver hegemónico, dependiendo de la época y el lugar → **régimen escópico** (Martin Jay)
- Para **Deleuze** el cine en su primera etapa sería la concreción de una nueva imagen del mundo: la imagen-movimiento → diferencia entre idea tradicional de representación del movimiento como pose a **corte**
- **Comolli** plantea el problema del **conflicto arte-ciencia** y se pregunta si los inventores son artesanos o científicos → si tecnología es ciencia entonces se le atribuyen los prejuicios de la cientificidad de la época positivista (ilusión de neutralidad, universalidad, objetividad y progreso)
- La tecnología entonces se debate entre la demanda ideológica que marca su “deber ser” en cada época y la demanda económica que busca hacer de ellas una fuente de ingresos
- **Efecto cámara** (Comolli):
 - **Cámara obscura** sistematizó el entendimiento del espacio dentro de un **régimen centro-perspectivo** y autónomo de la representación
 - Visión de la cámara obscura se normaliza en la pintura y luego en la fotografía y cinematografía
 - Funda **modo de representación primitivo** (Noel Burch)
 - Se basa en cuatro principios:
 - 1) El establecimiento de un **espacio apaisado y centrípeto**

- 2) Una visión desde un punto de vista objetivo y universal (plano general)
 - 3) Autonomía con respecto al mundo y a sus bordes
 - 4) Abstracción de la profundidad real en tres dimensiones se logra a través de la regularización matemática de la perspectiva bidimensional y renacentista
- Esta **disposición hegemónica de la mirada** interviene también en la construcción del observador y en las relaciones estéticas, ideológicas y políticas entre **Objeto/Espectáculo y Sujeto/Espectador**
 - Para Burch primeros films caracterizados por bidimensionalidad de la imagen cinematográfica (platitude visual) → iluminación plana, cámara fija, disposición frontal y horizontal de escena frente a cámara, inexistencia de escorzos y diagonales en escena, uso de telón pintado (“Viaje a la luna” o “Revolución de Mayo”)
 - **Burch** distingue ocho formas paradigmáticas de representación del **Modo de Representación Primitivo**:
 - Autarquía del plano
 - Posición frontal y horizontal de cámara
 - Composición del cuadro en plano general de conjunto
 - Cuadro fílmico centrífugo
 - Eventual comentarista en la proyección
 - Exterioridad primitiva
 - Ausencia de la persona clásica
 - No-clausura del relato → relatos son fragmentos de acción continua

Imperialismo colonial

- Es la organización internacional del capitalismo moderno
- **“Era del imperio”** (1875–1914) (Hobsbawm) → periodo histórico que se sustenta en la organización colonial del mundo y en la hegemonía de Europa → también corresponde a Segunda Revolución Industrial y Belle époque
- Los valores del **positivismo**, de la ciencia, el progreso y la novedad se confundirán con la propagación del **capitalismo** y la **expansión imperialista**
- Violencia colonialista fue naturalizada mediante el cine

Cine y colonialidad

- El **cinematógrafo** será uno de los principales elementos en el proceso de **“occidentalización” del planeta** llevado a cabo por el imperialismo que se percibe a sí mismo como cúspide del tiempo y la civilización → países dominados importan estas directrices culturales e ideológicas hegemónicas
- En LAT se percibe que lo moderno es lo que es importado desde una metrópoli blanca

- **Occidentalización como “modernización”** es solo un capítulo más de un horizonte ideológico-cultural mucho más vasto: **colonialidad** (Quijano) → incluye era colonial y neocolonialismo
- En la **colonialidad del saber** subsiste la concepción evolucionista, el carácter eurocéntrico y universal del conocimiento hegemónico

Exotismo y *black face*

- Aparato cinematográfico se asume como instrumento de **exotización del otro** → conformación de una misma **otredad étnica y territorial**
- En las grabaciones de los **Lumiere** fuera de Europa opera la distancia objetiva y técnica que separa la mirada racional colonialista del sujeto colonizado y que justifica moral y “racionalmente” el dominio colonial → **diferencia colonial** (Mignolo)
- Se exponía en Europa lo “exótico” → mediante el cine y la fotografía pero también **zoológicos humanos** y distinción entre Museo de Bellas Artes (para lo europeo) y Museo Etnológico (para lo no europeo)
- Se establece **supremacía blanca en toda escena cultural**
- Fenómeno del *black face* → representar a las personas de raza negra a través de gente blanca pintada de negro → **negación del derecho a imagen del otro** → una persona negra no puede representarse a sí mismo sin el disfraz del estereotipo
- “El nacimiento de una nación” de Griffith es para Burch la transición entre Modo de Representación Primitivo (MRP) y Modo de Representación Institucional (MRI), ya sustentado en el estatuto artístico de la imagen en movimiento y en el carácter narrativo → película muy racista con discurso blanco supremacista y segregador
- Se escenifica a quien esté dentro del espacio profílmico → primer paso en construcción del **estereotipo** para Didi-Huberman → relación directa y unívoca entre imagen y palabra → se deshumaniza a sujeto de la representación
- Otro capítulo de la construcción de lo exótico es lo que señala Hobsbawm en torno a la **integración de lo exótico a la vida cotidiana** a través de **novelas, revistas, folletines y espectáculos teatrales**
- Hobsbawm dice que “esas **muestras de mundos extraños** no eran de carácter documental, fuera cual fuera su intención, Eran **ideológicas**, por lo general reforzando el sentido de **superioridad de lo civilizado sobre lo primitivo**”
- Cine como espacio ideal para puesta en escena de “mundos extraños” → testimonio de mirada colonial que subyace como sobra de lo moderno

Cine temprano y modernidad en América Latina.

-Primeros años del cine silente latinoamericano, entre 1896-1920

-Según Paulo Antonio Paranaguá: “El cine apareció en América Latina como otra importación extranjera” → la aparición y difusión del cine en América Latina siguió los patrones de la dependencia neocolonial típica de la posición regional en el sistema capitalista global durante el cambio de siglo → “los países más prolíficos en la producción de películas... también eran ‘casualmente’ los más imperialistas” (Ella Shohat y Robert Stam)

-La modernidad latinoamericana está caracterizada por la heterogeneidad cultural, por la multiplicidad de racionalidades y por los impulsos de la vida pública y privada (José Joaquín Brunner). → experiencia global e intertextual que respondió a la vez a los impulsos y a los modelos foráneos, en la que cada nación y cada región crearon y crean sus propios modos de juego con y en la modernidad → Aunque intensamente comprometidos con la cultura europea, primero, y norteamericana luego, los sectores intelectuales a los que Rama llamó letrados fueron, sin embargo, capaces de definir las modernidades locales.

- Otro signo de la modernidad latinoamericana es lo premoderno coexistiendo e interactuando con lo moderno. → una ambigua simbiosis de experiencias y prácticas tradicionales e innovaciones modernizantes, como las tecnologías de la visualidad, de las que el cine es epítome → como consecuencia de esa coexistencia las narrativas teleológicas de la evolución se vieron atascadas en callejones sin salida y esfuerzos fallidos, y no hicieron justicia a los tortuosos caminos de la modernidad latinoamericana.

- la historia del cine en América Latina está muy profundamente marcada por las diferencias en la posición global, las formas de la infraestructura social, la estabilidad económica y la infraestructura técnica.

-Buenos Aires era el centro de la actividad industrial nacional (a través de sus puertos partía la lana, la carne y el cuero que llegaba en la red ferroviaria patrocinada por los británicos, uniendo la ciudad a los centros de producción de las provincias; albergaba 600.000 de los cuatro millones de habitantes de la nación); desde 1890, tenía una eficiente red de tranvías eléctricos, una infraestructura eléctrica confiable que servía a los intereses comerciales, y dos compañías telefónicas (con más de diez mil abonados para 1900). Además, su población era cosmopolita; las olas de inmigrantes europeos alentadas por el gobierno, desde 1895, habían cambiado la fisonomía de la ciudad → el primer film argentino, que consistía en vistas de Buenos Aires, puede haber sido producido tan tempranamente como en 1896

- La difusión del cine en el interior de los países latinoamericanos siguió un modelo determinado por el nivel de desarrollo de las vías férreas y otras infraestructuras modernas, entre otras cosas

-El cine experimentado por los latinoamericanos fue, y aún es, predominantemente foráneo. Este es un factor de inmensa significación en el complejo desarrollo de las formas indígenas, siempre atrapadas en una dialéctica híbrida de invención e imitación, así como en el desarrollo de la forma de experiencia (público masivo) necesaria para sostener el medio.

ATRACCIONES PERIFÉRICAS:

-Los primeros films que arribaron a América Latina junto con la nueva tecnología eran parte de lo que Tom Gunning y otros académicos han caracterizado como el “cine de atracciones” → basado en una estética del asombro; apelaba a la curiosidad de los espectadores sobre la

nueva tecnología y la satisfacía con breves momentos de imágenes en movimiento → cine de sensaciones y sorpresas, asaltando a los espectadores con vistas estimulantes.

-Más allá de los intentos de producir un cine local, los films importados tendían a dominar el mercado y eran los más populares → ¿atraídos a qué? → el atractivo de los otros, el shock de la diferencia. Las vistas importadas podrían producir la experiencia de una globalidad “accesible” entre los ciudadanos urbanos de América Latina → “En sus primeros tiempos... el cine fue una apertura al mundo” → por un lado, los espectadores compartían y participaban en la experiencia de la modernidad tal como se estaba desarrollando en otras partes; por el otro, el sujeto nacional estaba atrapado en la posición de espectador pero no participante de esa modernidad que aún no había llegado acá.

-En su forma y contenido, el cine latinoamericano demostraba el deseo de identificar “atracciones” localmente para explotar la incipiente modernidad de cada sitio. Por ej: el tren de los Lumiere, los cineastas locales buscaron en la desarrollada y/o en desarrollo ferrocarril nacional y otros sistemas de transporte un símbolo equivalente y la duplicación del asombro producido por el film francés. → El viaje en tren, en particular, alteró profundamente el sensorio humano y produjo un paradigma perceptual específicamente moderno marcado por lo que Wolfgang Schivelbusch llama “percepción panorámica”, la experiencia de pasajeros a través de la ventana de un tren en movimiento, así como una conciencia temporal cambiada, una orientación a la sincronidad y la simultaneidad → la “vista” del ferrocarril se convirtió en el predecesor lógico y productor de los primeros planos *travellings* → Enrique Díaz Quesada (Cuba) puso su cámara en un tranvía para producir un *travelling* de las festividades en la provincia de Camagüey. Segreto vuelve de Europa luego de comprar el equipamiento a los Lumiere y hace el mismo efecto pero más lento en un barco. → a veces el “efecto tren” era llevado al límite para producir la experiencia fenomenológica del viaje en ferrocarril → para ver el film de 1910 *Viagem à serra do mar* (Viaje de la sierra al mar), los espectadores entran en el simulacro de un vagón de ferrocarril completamente equipado, incluida una máquina en la cima que provee las vibraciones de un ferrocarril en movimiento.

-La movilidad en general era una gran atracción.

-En América Latina, como en todos lados, el cine temprano capitalizó la panoplia de las tecnologías modernas, incluyendo los desarrollos urbanos, los medios y los nuevos entretenimientos → En *Melhoramentos do Rio de Janeiro* (Mejoras en Río de Janeiro, 1908), por ejemplo, el brasileño Antonio Leal documentó en 1905 la apertura de la arteria urbana Avenida Central (hoy Río Branco), que cambió la fisonomía de la ciudad, y otras mejoras urbanas. Sofisticadas organizaciones de bomberos fueron el centro de atención de films tempranos, tanto en Chile como en Cuba → En el área de la comunicación, el teléfono fue el centro de la proto-narrativa *Noticia telefónica angustiosa* del argentino Eugenio Py (1906), mientras que la popularidad del fonógrafo sugirió una serie de experimentos en los que música y sonidos fueron agregados a films, en particular, los treinta y dos muy populares “films sonorizados” de Py para la Casa Lepage

- productores brasileños crearon lo que es tal vez el “primer” género filmico brasileño: los films falados e cantantes (hablados y cantados). Con actores hablando y cantando tras la pantalla, estos films fueron enormemente exitosos entre 1908 y 1912. Comenzaron como simples canciones ilustradas, pero rápidamente introdujeron complicadas escenificaciones de óperas,

zarzuelas y operetas; eventualmente, los productores desarrollaron sus propios “guiones”, usando canciones conocidas y nuevas

-Cine se convierte en un emblema de la modernidad

LA NOVEDAD DE LA OBJETIVIDAD:

-El impulso del cine estaba relacionado ambivalentemente con la pretendida afinidad de la tecnología con la ciencia, muy alabada en América Latina y alineada con las entonces hegemónicas ideologías positivistas del progreso. La idea de que el conocimiento “científico” racional podía controlar el caos de las fuerzas naturales y de la vida social era la base lógica intelectual para la ideología del “Orden y Progreso”

-Unos pocos films documentaron proyectos “científicos.” → Posadas registra dos de sus cirugías en Bs. As (1900) → El film, Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa, fue realizado por Guillermo y Manuel Trujillo Durán, y mostrado por primera vez en enero de 1897 → El barniz de objetividad científica del cine (su habilidad de mostrar el mundo físico) racionalizó perfectamente sus atractivos más emocionantes.

-También, relacionada con la ideología de la racionalidad científica y el progreso estaba la insistencia de los inventores locales en el mejoramiento y la expansión del medio. El cine fue bienvenido primero y principalmente como signo y herramienta para expresar el ímpetu racionalista de lo moderno. Fue completamente alineado con las aspiraciones civilizatorias de las élites modernizadoras urbanas, y desasociado del “barbarismo” de los “otros” de la nación.

-En México, uniendo el cine con la también nueva y floreciente prensa ilustrada y argumentando que la mentira era contraria al medio, los primeros comentaristas del film Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec (1896), una reconstrucción de un duelo entre dos diputados filmada por cameramen de los Lumière, criticaron el film virulentamente como “el más serio de los engaños, porque las audiencias, tal vez los no informados o los extranjeros... no podrán decir si se trata de un simulacro o una disputa honorífica real” → “los no informados” indica la relación inestable entre el tan pregonado progreso del régimen y aquellos a los que había dejado de lado. Para la población mexicana, el progreso estaba experimentado como entretenimiento, no ciencia. A medida que el cine fue adoptado por las masas, fue repudiado por la élite. → Sin embargo, aunque abandonado por los “científicos” y eventualmente dado a las masas como espectáculo, el cine mexicano permaneció estrechamente unido al mito de la objetividad, a su valor como “verdad”

-La captura de la historia mientras ocurría permitió que el medio atrajera a las audiencias y se desarrollara comercialmente.

-Brasil la novedad de las noticias también adquirió un carácter espectacular a medida que los crímenes sensacionalistas, ya popularizados por la prensa ilustrada, fueron meticulosamente reconstruidos y capturados en las locaciones originales.

-En 1906, tanto Toscano como su principal competidor, Enrique Rosas, se apresuraron a documentar el viaje oficial a Yucatán del presidente Díaz, cuya imagen era aún de gran interés para las audiencias; sus films mostraban una preocupación por la estructura formal que los llevó más allá de la simplicidad del típico film de actualidades. el film de Toscano narra el viaje presidencial de principio a fin, substituyendo una cronología que era absolutamente fiel al espacio profílmico por el desarrollo narrativo. → los hermanos Alva utilizan la estructura cronológica “registro de un viaje”, pero está mediada por dos preocupaciones adicionales: un

esfuerzo visible por registrar ambos lados del evento y una voluntad por manipular la cronología para aumentar el impacto narrativo.

-De hecho, el “valor de verdad” del cine fue aplicado selectivamente: el cine “porfiriano” fue básicamente escapista; no registró los aspectos más controvertidos de la vida nacional, como las sangrientas huelgas de Cananea (1906) y Río Blanco (1907), la violencia y la pobreza de los guetos urbanos, o las injusticias de la vida rural.

LA ATRACCIÓN DE LA NACIONALIDAD:

-la fascinación con las epifenomenales manifestaciones de modernidad y sus emociones perceptuales hizo inflexión con exaltaciones explícitas de la “nacioneidad” relacionadas la mayoría de los casos con hechos actuales. → posición espectadora predicada en la identificación y el auto-reconocimiento que fue solo una forma embrionaria de la “nacioneidad” cinematográfica

-Cine alineado con con los poderosos, primer paso hacia los proyectos nacionalistas. → Por ej: los primeros films rodados en México fueron de Porfirio Díaz, recién reelecto, y su familia y séquito. → La relación entre el cine y las elites termina porque los pioneros de la producción y exhibición se van de la ciudad, luego de las clausuras y regulaciones, para viajar a través del territorio mostrando sus films y sus repertorios, pero también regularmente, produciendo vistas locales para seducir a las diversas audiencias regionales. Estas vistas documentaban las actividades de pequeñas ciudades y pueblos: Más que enfocarse en la vida moderna y la tecnología, este primer cine se fijó en la gente, posicionada en sus paisajes locales y capturada en sus actividades cotidianas → auto-reconocimiento (van en masa a verse a sí mismos) → comienza un proceso de producción de una imagen de nación basada en sus sectores tradicionales y de sus formas de vida (más allá de la ciudad)

-Simbiosis cine-nación coincide con las celebraciones de los centenarios sobre 1910, que fueron registradas y luego exhibidas. → motivaron a los cineastas en una dirección distinta, lejos de los eventos actuales y hacia la reconstrucción de hitos patrióticos, en un esfuerzo por movilizar aún más el nuevo medio en servicio de la nacionalidad.

NARRATIVAS NACIONALES:

-Film transicional → estado medio entre el cine de atracciones y el cine realmente narrativo → Ej: La Revolución (Gallo) No tiene una narrativa autosuficiente ni internamente coherente, el espectador debe tener gran conocimiento del evento histórico que se representa. Estilo presentativo → Otras reconstrucciones históricas de Gallo desarrollaron más el tema y estilo patrióticos (utilizando populares actores de teatro), como se ve, por ejemplo, en La creación del himno (1909)

-Nobleza gaucha (1915): el que más claramente ejemplifica los sentimientos nacionalistas y las contradicciones de este período, y fue, tal vez, el primero en elaborar la dialéctica ciudad-campo, central en los debates de la modernidad latinoamericana. Más que depender del conocimiento histórico previo de la audiencia, su intertexto es cultural (historia del Martín Fierro). Filmada con destreza, con primeros planos bien ubicados, iluminación elegante y diversos movimientos de cámara, incluyendo travellings desde trenes y tranvías, y actuada con naturalismo. Concentrándose en el atractivo del campo y en la modernidad de la ciudad.

-los primeros films latinoamericanos exitosos que podemos identificar como “narrativos” estaban relacionados a temas patrióticos.

-en lugar de narrativas transicionales toscas, los primeros films de ficción en Chile, Bolivia y Colombia, siguieron muy de cerca los parámetros representacionales hegemónicos de la época (el montaje clásico en continuidad, la narración interna autosuficiente y el largo de metraje), aunque retornaron a las preocupaciones nacionalistas típicas de la época anterior en otros países

-una característica curiosa del cine temprano en América Latina que tal vez explique, en parte, su preocupación obsesiva con la “nacioneidad”: a través del continente, la abrumadora mayoría de los primeros cineastas eran inmigrantes de primera generación → el cine era un medio no solo de movilidad, sino también de atractivo para los ambulantes, para los inmigrantes en busca de hacer fortuna en el nuevo mundo a través de los aparatos de la modernidad y a la vez ansiosos por afirmar su nueva filiación nacional

-Ahora una concepción diferente de cine se abrió camino. Las “vistas” habían perdido su atractivo hacía tiempo y el deseo requería films d’art basados en los modelos extranjeros. → El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart (1912) de los hermanos Alva. Dos líneas paralelas de la trama, primeros planos para dar énfasis cómicos o performativos, efectos especiales. Perfeccionan su técnica, solo ahora al servicio del entretenimiento narrativo más que al de la información. → Comenzando en 1916, la cinematografía mexicana se dedicó a las narrativas ficcionales en el estilo del film d’art francés e ignoró la revolución y el documental revolucionario. → Dos tendencias en los esfuerzos para desarrollar una industria mexicana: el nacionalismo y la influencia de los melodramas italianos → transformación de modelos narrativos extranjeros mediante su ubicación en mise-en-scènes explícitamente mexicanas

-Por todo el continente, productores nacionales se enfrentaron a dos cambios significativos en las décadas subsiguientes. → El comienzo de la Primera Guerra Mundial redefinió el mercado cinematográfico internacional; bloqueado en sus mercados y prácticas en Europa, los productores norteamericanos “descubrieron” el potencial del mercado latinoamericano y se movieron agresivamente. → la llegada del sonido. Agresivamente comercializados, los films sonoros de los Estados Unidos pronto tomaron control de los sectores de exhibición y distribución, mientras los productores nacionales luchaban por capital, tecnología y conocimientos.

El estatuto artístico del cine

-No se vislumbra una teorización artística o cultural del hecho cinematográfico.

-El debate sobre su estatuto artístico se divide en:

- 1) legitimación artística y cultural propiciada por la industria
- 2) la respuesta de novelistas y dramaturgos a la aparición de un nuevo modo de expresión
- 3) la búsqueda por parte de artistas plásticos músicos de nuevas formas de expresión mediante el lenguaje de la imagen cinematográfica
- 4) teorizaciones sobre que es o debe ser el cine en relación con las artes tradicionales
- 5) el reto que supone el cine a las vanguardias.

FILM D’ART → Hay sectores intelectuales y artísticos que se interesan por el fenómeno de cine y sus posibilidades técnicas y narrativas; y el propio cine busca la legitimidad y legitimación artística al colaborar con novelistas, dramaturgos y directores teatrales. La propuesta conlleva

un replanteamiento doble: hacia los espectáculos populares que han de competir con el cine, y hacia el teatro, que busca la elevación del teatro dramático a la elite cultural → productora Pathé trata de proporcionar un estatuto artístico al cine y funda la sociedad SCAGL (Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras) y posteriormente Film D'Art. Se contratan escritores y dramaturgos de renombre, actores de teatro y músicos reconocidos para el rodaje de argumentos basados en hechos históricos y en obras clásicas. En 1908 se producen las primeras sentencias contra las adaptaciones que copian argumentos literarios. → está en el origen del desarrollo del largometraje como modelos de cine, intenta llevar a la pantalla la biblioteca ideal del pueblo y los repertorios teatrales y operísticos.

-Alemania se aleja de la representación de obras famosas para indagar en los medios expresivos fílmicos → Autorenfilm propicia la expresión netamente cinematográfica.

-Rusia se rechaza el Fil d'Art y se propone un cine novelesco de ritmo pausado, con mayor tiempo para el actor, híbrido entre cine y literatura.

-Film d'Art no dura mucho por los costes de producción (decorados y vestuarios lujosos), dependencia en actores reconocidos, un cine acartonado de relativo éxito popular.

-aunque la pretensión inicial del masivo trasvase de literatura al cine tiene por objeto el público burgués, también sirve para la divulgación de la alta cultura entre las clases populares, "traduciendo" y haciendo asequibles temáticas, personajes, épocas o estilos. → Divulgación cultural. Los clásicos llegan a la fama por el cine. Editoriales sacan nuevas ediciones con imágenes de la película.

NOVELIZACIÓN DE PELÍCULAS:

-Versiones noveladas de los filmes por episodios, ciné-romans, son publicadas en la prensa semanal, simultánea o posterior al estreno del film a modos de novelas por entregas.

RICCIOTTI CANUDO → intelectual italiano → considera que existen cinco artes plenas: música, poesía, arquitectura, pintura y escultura. Estas tres últimas, las artes plásticas, son ritmos del espacio mientras la música y la poesía obedecen al ritmo del tiempo. Con el cine nace el sexto arte que elimina la fractura entre las artes del espacio y del tiempo; viene hacer la culminación de un proceso evolutivo al conseguir ser un "arte plástico en movimiento"

LOUIS DELLUC → Uno de los primeros críticos profesionales y animador de cine clubes. Con él se inicia la crítica cinematográfica y una plataforma de defensa del valor artístico del cine, autónomos respecto a cualquiera de las artes. → Las películas han de plasmar una atmósfera, un clima, a partir de las impresiones fragmentarias que recibe el espectador; ello se consigue teniendo como modelo no las artes, si no la realidad. → La belleza no es exclusiva del arte, sino que viene dada por la fotogenia, capaz de aprehender la realidad en su devenir.

-L'Herbier → Las artes se valen de la énfasis y la manipulación de lo real para llegar a resultados de falsedad; el señor no puede ser un arte porque no engaña y trata de transcribir tan fiel y auténticamente como sea posible una cierta verdad fenoménico. Eso no significa que el cine carezca de valor artístico; simplemente marca una nueva época de arte moderno, industrial, de masas, democrático y colectivo, frente al modelo aristocrático del arte tradicional

-Émile Vuillermoz → enseña no es la reproducción directa y pasiva de la realidad, sino al trabajo de un cineasta que recrea la naturaleza para ofrecer emociones, tanto mediante la expresividad de la imagen como, sobretodo, mediante el montaje, que selecciona y combina los fragmentos de la realidad hasta crear una realidad fílmica más verdadera. el cine

MODO DE REPRESENTACIÓN PRIMITIVO (MRP) (Noel Burch) → estética del cine de los orígenes o los pioneros → cine de atracciones, dominan los fines espectaculares frente a los narrativos. → tres rasgos básicos: *autarquía del encuadre* todo lo profilmico está subordinado a un encuadre fijo; la *no continuidad del montaje*, hay sexta posición y no unión de planos; y la *no clausura del relato*, el texto alcanza su plena significación gracias al conocimiento que supone en el espectador o las explicaciones en la proyección.

-mirada a la cámara en primer plano que rompe la continuidad narrativa. → El encuadre recoge un marco y toda la acción tiende al centro lleno, pues no se dejan huecos. → La composición en profundidad se busca a través de las figuras y sus relaciones espaciales y no mediante el movimiento de la cámara o el montaje. → Cuadro dentro del cuadro para narración de sueños o acciones pasadas. → Mirada subjetiva con valor espectacular o voyeurista y no con valor narrativo. → Cada secuencia termina cuando la acción ha concluido. → La búsqueda de acciones simultáneas lleva al montaje reiterativo de la acción → (Burch) ausencia de persona clásica, los personajes se vayan de expresión gestual para mostrar conductas o estados de ánimo pero carecen de los elementos básicos, rostro y la voz, que les otorgarían profundidad psicológica.

- cine de atracciones (Gunning) ya que predominan los fines espectaculares. rasgos básicos:
 - la **autarquía del encuadre**: encuadres fijos que subordinan elementos
 - la **continuidad del montaje**: yuxtaposición de planos
 - la **no clausura del relato**/ falta de autosuficiencia: el espectador debe tener conocimientos previos para entender
 - la **mirada a la cámara** en primer plano: rompe continuidad
 - el encuadre funciona como **tableau**: espacio centrípeto y lleno
 - la composición en profundidad se busca con elementos físicos
 - la puesta en escena es horizontal y frontal
 - el **cuadro dentro del cuadro** para narrar sueños o acciones pretéritas
 - la **mirada subjetiva** tienen valor voyeurista o espectacular
 - cada tableau/secuencia es un episodio (cambio de plano cuando termina la acción)
 - acciones simultáneas lleva al **montaje reiterativo** de la acción (vemos lo mismo de 2 puntos de vistas diferentes x ejemplo)
 - la **ausencia de persona clásica**: personajes vistos desde lejos y solo gesticulan (no tienen voz)

MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (MRI) (Clásica) → rasgos característicos: la continuidad de la diegésis se garantiza mediante mecanismos que evocan el paso del tiempo, transiciones que han imperceptible el cambio de plano y mecanismos para implicar a la subjetividad. → Transparencia narrativa la ficción propuesta es autónoma y su mundo se presenta como preexistente ante el espectador. → La causalidad lineal se logra a través de personajes muy definidos en sus rasgos psicológicos, que tiene motivaciones nítidas y luchan por la resolución del conflicto planteado. → Raccord de miradas, espacio-tiempo claros, plano

presentando lugar, etc → La cláusula del texto es alta: todo conflicto queda resuelto. Texto autosuficiente, cualquier ausencia o fisura queda explicada. → Ej: The Kid, Chaplin.

- estética clásica con predominancia narrativa. Rasgos:
 - la **continuidad** de la diégesis: montaje hace posible la evocación del paso del tiempo, acción (raccords) o subjetividad (plano contraplano, etc)
 - la **transparencia narrativa**: la ficción es autónoma y su mundo se presenta como preexistente.
 - la **causalidad lineal**: personajes definidos psicológicamente que luchan por resolver el conflicto planteado
 - la **clausura del texto** es alta: todo conflicto queda resuelto, texto autosuficiente.
 - **invisibilidad del dispositivo** por borrado de marcas de enunciación
 - géneros, star system, etc

DIRECTOR CINEMATOGRAFICO → En qué medida se puede hablar de un director como autor. → Todo director es autor de una filmografía, cualquiera que sea su participación en el proceso creador o su grado de identificación con los resultados. En el mejor de los casos, a lo largo de esa filmografía se podrán rastrear huellas del director-creador en el uso de recursos expresivos, elección de temas, etc.

-tradicionalmente se tenía por autores cinematográficos a los grandes directores capaces de un control absoluto de la producción y una línea estética y temática fácilmente identificable y sostenida a lo largo de su carrera. → El movimiento crítico cahierista (Cahiers du Cinéma) viene a subrayar que incluso dentro de esos géneros tan establecidos como el policiaco, el director puede ofrecer a lo largo de su filmografía eso que convencionalmente llamamos una “visión del mundo”. → Cámara como su pincel.

-naturalmente, no todas las artes suponen el mismo grado de creación porque los procesos y los materiales no permiten del mismo modo su intervención. → El director de cine necesita el concurso de otros creadores además de múltiples técnicos anónimos. → surge la defensa de los guionistas como auténticos creadores de los films. También el hecho de que el valor de ciertas películas no sería el mismo si la interpretación o la fotografía concretas.

-Bordwell y Thompson → tres significados en la autoría cinematográfica → autor como colaborador en la producción; sería el director en cuanto coordinador del conjunto de procesos que tienen lugar en la creación de un film → Autor como personalidad que deja suceso incluso en las obras más estandarizadas → Autor como grupo de películas identificables por la firma de un director, guionista, productor, etc. → no son excluyentes sino q pueden ser complementarias. Mity → toda película es el resultado de un trabajo colectivo en el que la distribución de tareas impide atribuir la exclusividad de la autoría al lector. → El creador esencial puede ser tanto director, guionista, depende de quién se ponga en el resultado final. → Por otra parte, el creador del tema (historia) en que se basa una película no puede ser el autor del film, ya que el sentido del film no es previo y se da en una forma que lo expresa, sino que existe por la propia expresión. → Autor es, entonces, quien tiene algo que decir y lo dice con imágenes.

Perkins → El guionista no es la principal fuente Saquel-sufre transformaciones evidentes y la puesta en escena es determinante

-no todo cineasta es siempre y necesariamente un autor creador en términos absolutos.→

Cabría hablar de diversos grados de autoría o de participación de director en la obra.

-El director-autor interviene normalmente en el guión y en el proceso de creación del fin, y si hasta puede realizar a lo largo de su carrera encargos y trabajos en los que no se muestra su potencial creativo, se puede valer de textos precedentes para realizar su obra personal y hay diversos grados de autoría y diversos modos de concebir la misma

FILMOTECA → organismo que se ocupa del patrimonio cinematográfico. Se encarga de almacenamiento y conservación de las películas del país, catalogación y restauración de las películas deterioradas, investigación y difusión del patrimonio cinematográfico mediante la exhibición de films, biblioteca especializada, publicación de libros y revistas, etc. → Surgen en los años 30, cuando se tiene conciencia del valor artístico del cine y ciertos intelectuales protestan por la destrucción masiva de películas. → Muchas veces los rollos se reciclaban para recuperar la plata y el utiliza el soporte de nitrato dándole una nueva emulsión o emplearlo para fabricar peines, la casa, etc. → A partir de 1923 el nitrato de celulosa o celuloide comenzó a ser sustituido (por su propiedad inflamable) por el acetato de celulosa que tenía el inconveniente de observar la humedad lo que aceleraba el envejecimiento de la película. El triacetato de celulosa no tenía esta dificultad y acabó por sustituir al celuloide aunque sigue siendo sensible a la luz, el calor y la humedad. El poliéster lo reemplaza pero puede sufrir alteraciones por los campos magnéticos generados por cualquier aparato eléctrico.

-Fotogenia → afinidad entre el cine y la fotografía.

CLASE 3:

Vanguardias bitches.

Concepto: avant garde. primera linea de fuego. quienes están por delante y marcan el camino a los que los siguen.

En la política se aplica en los procesos revolucionarios. encargados de conspirar contra el régimen para acelerar el proceso revolucionario. Los profesionales de la política, no los obreros.

Modernidad: idea de la novedad. el presente siempre está preñado de futuro.

Tarantino no es vanguardia al querer retomar el estilo de los 70 y traerlo a este presente. Eso es posmoderno

Contexto: Principios del siglo XX. “El largo siglo” (1789 revolución francesa-1941) y “El corto siglo XX” según Hobsbawm (1914-1989, cae el muro de Berlín) por su intensidad: muchas guerras, nuevos clivajes, un genocidio . Se ubica en el quiebre de los valores del siglo XIX, chau belle epoque. La vanguardia inaugura el corto siglo XX, nace con la primera guerra mundial y con la revolución.

Expresiones artísticas de lo moderno.

Protagonista del siglo XX: la masa, la clase.

Idea distinta de construcción del espacio y el tiempo. Representación política.

Imaginario vanguardista: imágenes que toma y reproduce. Imagen de la otredad (primitivo de otras culturas generalmente, colonialismo)

Montaje de atracciones (Eisenstein)

Autonomía del arte y crisis de la representación:

La noción naturalista y en profundidad de la representación se rompe cuando aparece la vanguardia. Aparece lo plano, abstracto, fragmentario. (Ej: el nacimiento de venus vs las señoritas de avignon de picasso). No solo se va contra lo naturalista sino contra la noción de belleza, de lo estético. Lo estético se amplía, puede ser con lo grotesco, lo violento, bizarro, etc. Nuevos modos de sensibilidad de la estética. Contra el genio creador, la obra artesanal. Aparecen elementos de la calle.

El arte se planteaba como escape de la cotidianidad, distante del mundo, de la vida. Con la vanguardia se convierte en espejo de la civilización. La crítica. No a la imagen somnifera, que nos calma. Intentan socavar esa autonomía del arte y volverlo a la vida. Repetición, fragmentación, serialidad, masivo, trabajo industrial, maquinismo.

Configuran el imaginario que tiene la vanguardia en su camino.

Pueblo, clase. La masa es el espectador que entra a los medios de comunicación.

Pasiva. Depende de los mass media)

En el siglo XX aparece el imaginario de lo macabro, del horror. La guerra fotografiada.

Dos polos. Polo racional positivo: no hay crítica. no hay denuncia de nada (futurismo). Campo irracional negativo: sujeto que vomita en la obra. denunciar la falsedad del mundo (expresionismo, dadaísmo)

El fenómeno de la vanguardia fue un fenómeno cultural. transversal. estuvo con todas las artes.

En un mismo momento y en todos los lenguajes artísticos. Y los mismos artistas participan en esa transversalidad

En los 60 surgen las neovanguardias con el pop art,

Estética y rupturas: expresionismo, futurismo, dadaísmo.

-Época de la vanguardia concluye en 1939 con la Segunda Guerra Mundial y no será reactivada hasta la década del '60.

-La vanguardia se plantea como profunda crítica y al mismo tiempo como una utopía de cambio en un determinado momento de lo moderno, signado básicamente por el episodio de la Primera Guerra Mundial.

-Surge el pensador con dos visiones: la de la catástrofe cultural, espiritual, y con ella la muerte o al menos la agonía de esta narración de la razón burguesa ilustrada que había prometido la vida plena en la autonomía del individuo asumiendo su definitiva libertad. Por otro lado, el fin de la guerra coincide con la gran revolución social en Rusia. Surge un pensamiento de que "éste" es el momento preciso para cambiar la historia, reformular el mundo, terminar con lo que no había dado resultado. El bolchevique surge como un "nuevo hombre" victorioso, el artífice de la revolución, el adelantado de un mundo renovado, un prototipo del imprescindible actor social que exige la época.

-El arte no solo discute sus cuestiones específicas sino con el contexto. Se entrelaza con planteos políticos expresos en relación a las clases sociales en lucha, los hombres proletarios llamados a transformar la sociedad, la injusticia económica, lo irracional de un sistema que padeció una guerra devastadora y persiste en anunciar una segunda contienda bélica.

-Términos de avanzada, de vanguardia, de modelo anticipado al propio tiempo histórico.

-Como elemento determinante es el rechazo a la tradición estética, no solo en lo artístico sino también a la tradición como mundo de valores, de conductas, costumbres, ideales, metas. El artista plantea superar, eliminar, para empezar algo nuevo. Adecuarlos a la modernización que viene sufriendo la historia en su conjunto.

-En Europa, entre 1900 y 1925, hay un cuadro de guerra y revoluciones que da término a un siglo de la "belle époque" del buen burgués.

-Un nuevo actor, la masa.

-Se plantea que no hay un gusto artístico universal y eterno, cada época, cada tiempo, tiene sus gustos, modos y formas de expresarse. "A cada tiempo su arte, al arte su libertad."

-Un poco contexto: mundo de la gran metrópoli, el de las grandes masas, el de las multitudes, el de la máquina, el de las mutaciones en el campo de la comunicación, el de la aceleración técnica, el de la velocidad, las nuevas formas productivas seriadas, el monumentalismo fabril y los nuevos conocimientos científicos aplicados de lleno a la industria.

-Planteo que más allá de la realidad legitimada que uno vive, hay otras realidades, inéditas, sin antecedentes, sin críticas, que el artista se siente llamado a tratar de descubrir y manifestar. Se va a dar de distintas maneras esa búsqueda de esa otra realidad que redefine la subjetividad, la sensibilidad del hombre moderno. *¿Qué era ahora el hombre, la experiencia de lo humano? ¿Cómo representar un mundo que aparecía de pronto como irrepresentable de acuerdo a clásicos cánones modernos del arte?*

-Se venía del realismo del siglo XIX, copia del arte a la imagen que tenemos de lo real. La vanguardia dice que esa "realidad" es una realidad más y que presentar realísticamente las cosas es caer definitivamente en las apariencias, en la mentira, en lo ilusorio de la vida y de las relaciones humanas.

-Exclusivamente el lenguaje construye la realidad. No refiere a un mundo previamente existente que el lenguaje va a buscar, no es una mimesis precaria, un mero intermediario. No hay un mundo de verdad y un lenguaje que lo trae a lienzo, a página en blanco como el pescador al pescado. La realidad es constitución del lenguaje. Esa es la crítica de las vanguardias, del Expresionismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Abstraccionismo, a la apariencia, a la falsedad del Realismo que trabaja en función de demostrar que con el lenguaje artístico va hacia una realidad insospechada de otras cosas.

El lenguaje constituye la realidad, y de acuerdo a cómo trabajemos nosotros el lenguaje, así tendremos la realidad. Y que no hay una realidad de verdad y otra realidad de mentira.

-Rechazan la idea de traducir una realidad supuestamente ya constituida en términos realistas.

-Establecen distintos criterios de belleza. *¿Qué es la belleza? Para la vanguardia no hay belleza permanente, es fugaz, circunstancial, perseguida inútilmente. Marcada por las convenciones, por valores históricos dominantes y las modas sociales.* La belleza moderna es la discusión del artista con su obra, la crisis de ese artista con su obra, preguntarse de ahora en más qué es el arte, si persiste.

-La obra moderna no había roto en definitiva con ciertos preceptos clásicos, un ilusorio rehacer mimético de la realidad, rehacer lo bello de la unidad orgánica aunque presentase lo feo, el espanto, lo informe. La obra remite siempre a un consagrado referente de realidad que armonizase la obra y lo otro. No hay una belleza como modo estético de representación,

porque precisamente lo que pone infinitamente en discusión el arte es la representación del mundo.

-Lo que discute el arte es el lenguaje con el que construimos lo real. Por ej, Cuando el poeta describe el árbol, está caminando hacia un saber del árbol, de la verdad del árbol. Cuando el botánico describe puntillosamente el árbol está también haciendo literatura, nos introduce en la escritura, es escritura botánica asentada en investigaciones de su disciplina.

Aquel debate entre el yo de la razón ilustrada científica y el yo poético literario, para que en el fondo último de nuestra idea de lo real, como decían algunos románticos, nos encontremos finalmente con el océano poético, apenas, sólo y nada menos que con la palabra fundadora de todo.

-Se plantean contra la autonomía del arte moderno que planteó en sus inicios (siglo XVIII-XIX) una esfera particular para sí mismo. Esto liberó al arte de sujeciones a otras esferas (política, filosofía, etc.) y lo enfrentó a sus propios dilemas de estética y ética desde la libertad creadora.

-El arte en ese tiempo estaba dedicado a plantear un ideal de cultura burguesa. Actualmente se piensa el arte como un ideal. Nadie le va a exigir nada al arte. Nadie le va a exigir medida. El mundo burgués sitúa al arte planteando sus cosas específicas en una suerte de intervalo, de lo real suspendido, para que se sienta que también puede acceder a un mundo de cuestiones "éticas-estéticas".

-La vanguardia es oposición, crítica, es malestar con el entramado de la cultura, con los espacios establecidos y otorgados, es cuestionamiento a ese lugar autónomo del arte. No es espacio exclusivamente expresivo, receptivo, gusto, sensibilidad, relativismo. Es disposición a discutir el mundo y sus discursividades, es propuesta intransferible de la obra, es problemática de enunciación creadora, no de simple recepción. Es discusión sobre la verdad. Proclama su deseo de llevar el arte a la vida, de fundir el mundo vital con el arte, de borrar fronteras, de escapar desmesuradamente de su esfera racionalmente otorgada por las formas del dominio burgués. → Habermas critica esto.

-Para ellas, el arte burgués dedicado a plantear lo bello, neutraliza la miserabilidad del mundo.

-En la actualidad, nuestro mundo ordenado a través de estéticas de masas publicitarias y televisivas, en realidad es legítima herencia del sueño de las vanguardias tratando de estetizar el mundo. De estetizar la técnica, la política, la filosofía, la mirada sobre la totalidad de lo real. Algunas, a pesar de la denuncia, cayeron en el entusiasmo de "lo nuevo", de la innovación. Y sus actuales herederos en el campo del arte, fascinados por la actual vida informatizada, massmediatizada, globalizada, festejantes de lo virtual, de la pantalla. → Habermas you bitch, you were right

-Ya fueron cuando fueron sus cuadros colgados en la oficina de Kennedy → En los despachos del poder que ordena y guía la bárbara guerra de exterminio contra el pueblo vietnamita en ese entonces, el poder más fuerte de la tierra, los otros vanguardistas están colgados literal y metafóricamente de las paredes.

-Intentaban no consagrarse como institución-arte. → el artista de vanguardia trató de no ser absorbido por la lógica de la industria cultural y renegar contra la institucionalización histórica del arte. Tratando de generar una voz que realmente no aparezca cosificada, llevada a mercancía especial "distinta", privilegiada.

-Se rebela contra la institución arte, difícil porque exige disolver la categoría obra de arte. Obra de arte era un objeto negativamente mitificado. Distinto solo por ser una obra de arte,

ininteligible quizás pero distinto. → ¿Cómo romper con los lugares del arte, los ritos del arte, los soportes de la obra de arte, los materiales que definen lo que corresponde a una obra de arte, los recorridos de una obra de arte, el destino de una obra de arte? → usan elementos de la vida cotidiana como soporte.

-Primeras grandes experiencias → collage, montaje, recorte de periódico, productos de consumo, un inodoro, puestos por un artista en tanto expresión de arte. → cómo hacer para que una creación artística escape de su propio mundo artístico. Porque cuando voy a una exposición y veo un inodoro pienso que no es un inodoro sino una obra de arte. → romper con la institucionalización del objeto de arte, la vanguardia no lo logró. → aun las locuras y desmesuras que hicieron fueron situadas en el campo de la institucionalización del arte. Nunca se exilió del campo del arte.

-En los '60 ya no era el arte el que discutía la autonomía sino los estudiantes universitarios que decían "nuestro saber no es una cosa aparte", nuestro mundo de especialidades debe mezclarse con la calle, la vida. → los planteos que hicieron los vanguardistas después se van a desplegar a lo largo del siglo ya no sólo como tema estético, sino como ideologías y pensamiento para otras formas de teoría y acción política.

-"Vamos a discutir cómo se representa lo real, quién tiene la verdad en el planteamiento de la representación de lo real, qué es lo ilusorio, lo aparente y la verdad". → la hegemonía de la verdad en esa época la tenía el cientificismo positivista. Aquél que sabía hacer un puente estaba mucho más cerca de la verdad que aquél que se quedaba mirando el puente.

-Todas las variables vanguardistas tienen como punto en común superar el divorcio entre arte y sociedad.

-Expresionismo con e de emo → movimiento literario, plástico y cinematográfico. Antecedente en París pero con su momento más importante en Alemania. Arte de oposición. Oposición a lo que era el país en ese momento, mezcla de tradición, autoritarismo y fe en la ciencia y el progreso, ocultador de miserias. Se enfrenta a las ideas realistas, viejas ideas impresionistas → plantea que lo real no es lo vemos en el exterior sino aquello que surge en nuestra interioridad cuando vemos, percibimos, intuimos o producimos algo. → búsqueda profunda, casi mística, de la esencialidad de lo real → Bahr: "nunca ha habido una época tan desorientada por la desesperación, por el horror y la muerte. Nunca el hombre ha sido tan pequeño. El arte grita en las tinieblas, pide socorro, invoca el espíritu" → Gritar la desesperación es un elemento vital → descripción angustiada del artista frente a su época y su lugar → busca traducir el instinto del hombre, aquello censurado íntimamente como persecución de la realidad más auténtica. Mostrar lo censurado, lo clausurado → mucha influencia de lo psicoanalítico, Freud y Jung. → No muestra lo bello del mundo sino la miseria.

Edschmid → "no debemos captar su verdad en lo que aparece como una realidad, exterior. Debemos construir nosotros la realidad, encontrarle el sentido del objeto, no conformarnos con el hecho supuesto, imaginado u observado. *El mundo ya existe, no tendría sentido hacer una réplica de él. La tarea principal del artista consiste en indagar sus movimientos más profundos y su significado fundamental, y en volverlo a crear*"

El esfuerzo del artista es ver las cosas exageradamente sufrientes y poder expresar el sentimiento utópico de que queda todavía una realidad por descubrir, por pensar, por sentir, vivir. Detrás de la injusticia hay algo que puede ser rescatado. El porqué del hombre, de lo humano.

La realidad es una apariencia que debemos desentrañar y expresar desde nuestra subjetividad angustiada para poder encontrar su verdadera esencia.

Dos grupos expresionistas: El Puente → Va a plantearse la vida en la ciudad, los seres en la ciudad, la miseria, el absurdo de la ciudad, todas las variables anti-vida que aparecen en la ciudad, la violencia propia de la ciudad en cada uno de sus anónimos habitantes. → Figuras particulares: la soledad del hombre en la ciudad. Criatura fantasmal, espectro. Lugares: donde se nuclea lo que para el buen burgués es la escoria en la ciudad. Tabernas, prostíbulos, bajofondos obreros, donde es “mejor no ir.” → frente a lo bello como promesa del arte, aparece lo feo, insoportable, desagradable, oscuro, irónico, brutal.

Jinete Azul → pasaje de lo material a lo espiritual, menos violenta. Trabaja en un pasaje estético hacia lo espiritual del hombre como camino que se va perdiendo irremediamente.

Un pasaje del mal al bien. En esa espiritualidad está la esencia de lo real. → Kadinsky: sus obras son un primer gran momento del arte abstracto con líneas, colores, trazos sueltos que no tienen sentido.

Plantea borrar todas las supuestas representaciones fieles del mundo.

el arte de vanguardia tratando de reencontrar el viejo espíritu del hombre más allá de la posesión de lo económico y de lo material.

-Futurismo con f de fascismo → uno de los primeros movimientos de vanguardia. Italia (1909).

Líder: Filippo Tomaso Marinetti. → movimiento estético violento, agresivo en sus proclamas →

Contra los academicismos tradicionales de las antiguas y retóricas universidades, contra una moral cristiana (Vaticano) → la ciudad, la técnica, la fábrica. Todo aquello que para el expresionista es muestrario de duda frente al mundo, el futurista lo va a reivindicar → presencia estética del manifiesto → La proclama política estética, ideológico-artística, da cuenta de una tarea y un posicionamiento colectivo → politizar el acto creador → hay una modernidad arcaica que debe morir, refugiada en las academias, museos, escuelas, iglesias, en lo retrógrado de las costumbres y valores de vida tradicionales. → la escena nueva: movimiento, mercado urbano capitalista, vida de la metrópoli, velocidad comunicacional, vértigo de las novedades.

Remitiendo al maquinismo, a la ultratécnica, a la industria de avanzada → la belleza del avión, del auto en vez del claro de luna, castillo en ruinas, etc. La bofetada contra el beso romántico → plantean rupturas en el plano de los lenguajes artísticos, necesidad de innovación de estilos, modos y cosmovisiones → los que más llaman a romper con la lengua literaria instituida, consagrada, respetada. Tienen infinidad de manifiestos: "por una palabra en libertad" -como afirman-, "sin reglas gramaticales para los poemas, sin reglas sintácticas". Ellos llaman a abolir los verbos, los adjetivos, los sustantivos y los puntos gramaticales, a escribir con lo que pueda restar de esa abolición. → ama y reverencia la guerra, los cañones disparados, las heroicas trincheras donde se forja un nuevo sujeto moderno, donde se temple un nuevo espíritu de aventura cósmica → utopía capitalista exacerbada

Apoyaba el fascismo en Italia → ¿Arte, vanguardia, extrema derecha, represión obrera?

¿También son términos que cuajan juntos? → lo ven como poner fin a un viejo mundo y dejando entrar a uno nuevo → creen en Mussolini y su opción revolucionaria

La guerra, única higiene del mundo, es lo mejor que le puede suceder a un alma atribulada, a un proceso de decadencia espiritual, a un mundo que no tiene norte, ni sentido, ni ideal. Ellos reivindican la guerra, la maquinaria bélica, la bomba, la muerte como purificadora. → La necesaria destrucción para construir el mundo → del macho frente a lo femenino, son

absolutamente misóginos (un límite te pido) → estetización bestial de la política, de la guerra, de la muerte, del heroísmo, de las últimas instancias, de la necesidad de denotar al enemigo → la literatura ha glorificado hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño, la introspección intimista -acá están criticando a los expresionistas-, nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo,

-Dadaísmo con d de absurdo → el arte estaba agotado, gesto hueco burgués. Había que ponerle simbólicamente una bomba y hacerlo estallar junto con el resto del mundo y valores burgueses. → límite del arte moderno, mirarse a sí mismo. → El discurso de Dadá llama a dejar atrás el arte y saltar hacia la vida, a romper con escuelas, estilos, legados y con las propias vanguardias, porque las vanguardias siguen creyendo en el arte, y tal vez en este sentido sean la peor amenaza → ejercen el terrorismo literario a través de montaje y collage → Lo que representan los dadaístas en sus actuaciones, lo que luego, en los '60, mucho de esto heredaría el happening, provocaba y violentaba a los burgueses consumidores de arte. Para el Dadaísmo el evento, la cita colectiva, la preparación entre calculada e imprevisible de un acontecimiento, era el objetivo a consumir → mucho del hacer de vanguardia requería del artista el poner el cuerpo → lo grupal como elemento esencial que les otorga vida → Disolvente, desarticulado, vacío denunciador de sentido → critican al expresionismo como “gesto de las personas cansadas que quieren salir de sí mismas para olvidar la guerra y la miseria, no se atreven a enfrentarse la crueldad de la época” → Querían terminar con el arte, con la época, a la que celebraban de una manera nihilista, como abrazándola para despedirla, y con ella a un viejo hombre ya deshecho. No creían mucho en sus propias obras, las degradaban

Ironía del arte que para hablar de la muerte del arte necesita del arte, de la expresión artística. Tres figuras prototípicas: el artista, el intelectual y el militante. Muchas veces reunidas en la misma persona

La vanguardia cinematográfica, Soto Uribe

-Vanguardias → un fenómeno generalizado principalmente en la cultura europea de principios del siglo XX que dice relación con la proliferación de nuevas corrientes, posturas y desarrollos artísticos que transformaron la mayoría de las disciplinas artísticas a la fecha: artes visuales, literatura, música, teatro, cine, etc. En el caso de las artes plásticas se inicia con fuerza en la década de 1910 y en el cine en la del 1920 principalmente en francia, alemania y rusia. → expresan la autonomía cultural del arte y su configuración como un espacio de respuesta frente al mundo

-Entendimiento del arte como una actividad alojada en un lugar de autonomía con respecto al resto de las producciones humanas → Kant: entiende que el juicio estético escapa a cualquier rol o función social que determine sus fines. Esto engendra la percepción y el entendimiento cultural del arte como una actividad distinta al resto de la producción humana. Arte como territorio de lo sensible y distantes a las necesidades del mundo real → primer paso en la llamada autonomía del arte

-El cine → gran campo de experimentación para ellas ya que su propia materialidad técnica lleva por sí sola el sello de “lo moderno” → comienza a hacerse narrativo para poder entrarle a la burguesía → esa voluntad de institucionalización iba en contra de lo que los vanguardistas

buscaban → creían que el cine ya estaba legitimado por su carácter moderno (nuevo) y propicio para la experimentación

-la colonialidad, permitirá que los artistas europeos a su vez, se apropien de distintas imágenes de lo otro, imaginarios provenientes de las periferias coloniales. Los movimientos de vanguardia se llenan de máscaras, atuendos y figuras icónicas provenientes de América, África y Oceanía, que por su sola presencia en el centro de la institucionalidad europea, transgreden desde el vamos el orden y el espacio representacional de la tradición que ellos mismos intentaban derribar → arte negro o arte primitivo → elementos plásticos y compositivos: la lógica del shock y del efecto, el talento expresivo, la búsqueda del geometrismo y la abstracción, la vocación por la concreción sintética y demás formalidades

-Vanguardias cinematográficas → alrededor de las artes plásticas y literarias principalmente → artistas que trabajan con la pintura, la fotografía o el cine de manera casi indistinta, pasando por artistas plásticos que definían la puesta en escena de películas, o de películas inspiradas visualmente en obras de pintores pero que también tocaba a la trama de diálogos y al circuito artístico en general

a) **Expresionismo alemán (Metrópolis)** → Por definición el expresionismo es una manifestación artística que no pretende partir del mundo exterior para estudiarlo, conocerlo o representarlo, por esto se constituye como antónimo de impresionismo, que se define por el registro o la percepción –impresión- de lo externo en el ámbito subjetivo → pretende expresar el mundo interior del sujeto sensible → marcado por la presencia de grandes estudios en donde se controlan los distintos aspectos de la puesta en escena → fecha fundacional con la creación de la Universum Film Aktiengesellschaft, la conocida UFA (1917) → esta espectacularidad estaba dirigida a un público “universal”, es decir se enmarca en los parámetros de la Industria cultural, entendida como la producción de mercancía en busca de masividad y consumo bajo los parámetros de la estandarización cultural → el expresionismo le da un carácter más original y nacional, obedientes a los imaginarios alemanes con una influencia del romanticismo con esa visión trágica de la vida. → colores artificiales que remarcan la deformación del mundo y que en el cine encontraran en la luz o las distorsiones arquitectónicas y compositivas (encuadres y angulaciones) de la escenografía la deformación que exprese ese malestar → uso expresivo de la luz será la marca del cine alemán en su conjunto → Termina cuando aparece el fascismo y tienen que emigrar, especialmente a América

b) **Cine soviético (Acorazado Potiomkin)** → Nace en 1919 cuando se nacionaliza el viejo zarista mediante un decreto del líder de la revolución bolchevique, Lenin → cultura revolucionaria → generación que se imponían como tarea nada más ni nada menos que el fin de una prehistoria marcada por la lucha de clases y la opresión del ser humano por el propio ser humano y el comienzo de un historia redentora que comenzara a escribir el destino de una sociedad sin clases y que tenía en la clase obrera a su sujeto protagónico → vanguardia como producción de gente joven → renuncia al protagonista individual, aparece el héroe colectivo → especial atención a los alcances semánticos del uso del montaje, emplea semánticamente los distintos elementos de la fragmentación cinematográfica, desde la misma constitución del encuadre, con una fuerte carga expresiva y estética hasta la potencia semántica de la organización fragmentaria de la escena mediante el montaje. Muchos planos detalle intercalados arbitrariamente, uso de objetos con fines simbólicos y no solo como utilería →

espectador activo, reflexivo y sensible estimulado por imágenes que se yuxtaponen de modo explícito que no construyen una ilusión diegética

c) Escena francesa → El siglo XX irrumpió cejando una clara división de aguas con respecto al tiempo anterior, quizás sea la primera vez que se manifiesta un patrón que se hará común hasta el día de hoy: la conciencia de un mundo antiguo y uno nuevo en el plazo de una misma generación. La respuesta de estos jóvenes será la libertad y la experimentación –ya que no había tradiciones que los contuvieran → Viking Eggelin, pintor sueco comenzará a experimentar plásticamente con imágenes cinematográficas los llamados contrapuntos plásticos y en 1921 – con apoyo de la UFA realiza Sinfonía diagonal. Y así le sucederán Richter con Rythme 21, Ruttmann con Opus I y una serie de otras películas de corta o mediana duración que si bien en muchos casos tenían un fin narrativo se pueden enmarcar en torno a la preminiscencia de las figuras abstractas que también. Todo aquel corpus es también conocido como cine abstracto. Pero más allá de la taxonomías, casi siempre injustas, la experimentación en estas películas no está condicionado por la funcionalidad comunicativa, sino que está abierta a la relación entre imágenes y sus potencialidades semánticas y expresivas → Surrealismo: Perro andaluz. “por encima del realismo.” la autonomía de la imaginación, la representación de la psiquis humana, etc. Unidos por la idea de reivindicar la autonomía de la imaginación y la creencia en la capacidad expresiva del inconsciente. → va a ser absorbido por la burguesía, hace de esas obras “ironicas” en obras que valen millones

