



Imagen de la proyección de *Cuatros* (Albertina Carri, 2016)

# Actualidad y desplazamientos del cine expandido contemporáneo argentino

Pablo Boido  
Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, Argentina  
pablo.boido@gmail.com

**TÍTULO:** Actualidad y desplazamientos del cine expandido contemporáneo argentino

**Resumen:** El presente texto propone abordar un conjunto de artefactos fílmicos realizados y exhibidos en la Argentina entre 2010 y 2020. Se hará foco en una serie de trabajos de cineastas locales que conforman un campo que ha cobrado una mayor resonancia y vitalidad: el cine expandido. Estas obras han sido expuestas en diversos sitios como museos, galerías y espacios abiertos de la ciudad. Cada una de estas piezas posee una poética singular; sin embargo, desarrollan prácticas comunes en el uso del dispositivo cinematográfico y el trabajo sobre materiales de archivo. En un contexto cultural signado por los profundos cambios que trajo la convergencia digital, el paradigma de la imagen en movimiento que sostiene al cine se enfrenta, una vez más, a la profecía que aclama su fin. No obstante, se destacan estas propuestas artísticas que contradicen dicha sentencia, tomando diversos espacios expositivos donde se aglutinan nuevos espectadores. Procuraremos dar cuenta de los procedimientos formales de estas obras, abordándolas desde el trinomio: dispositivo, archivo y memorias.

**Palabras claves:** Cine expandido, archivo, memorias, dispositivo, instalación.

**TITLE:** Actuality and transfers of expanded contemporary Argentinian cinema

**Abstract:** The aim of this text is to consider a group of film artifacts made and exhibited in Argentina between 2010 and 2020. The focus will be on a series of local filmmakers' works that formed and area which has gained major resonance and vitality: expanded cinema. These works have been exhibited in different venues, such as museums, galleries and open spaces in town. Although each work has a singular poetics, they develop common practices in the use of the cinematic device and the operation on archive footage. In a cultural context where digital convergence is prominent, the paradigm of the moving image that holds cinema faces, once again, the prophecy that acclaims its end. However, artistic proposals contradicting that sentence stand

out, as long as they take up diverse exhibition spaces where new public is agglutinated. We will attempt to give an account of the formal procedures of these works from the approach given by the trinomial: device, archive and memories.

**Keywords:** Expanded cinema, archive, memory, installation, device.

## 1. Breve descripción de un fenómeno

El presente trabajo se propone una primera aproximación y recorrido sobre un fenómeno reciente en la Argentina: el cine expandido. Para esto haremos foco en una serie de producciones que en los últimos años han generado un campo con mayor resonancia y vitalidad. Trabajaremos a partir de un conjunto de piezas fílmicas realizadas y exhibidas en el país entre 2010 y 2020. Los creadores de las mismas se destacan por haber reactualizado las prácticas de este tipo de cine volcando sus producciones hacia espacios de exhibición no convencionales, generando diversos artefactos fílmicos instalados en museos, galerías y hasta espacios abiertos en la ciudad y alrededores. A su vez, en este conglomerado de obras<sup>1</sup> se pueden observar diversos usos del archivo fílmico en un claro interés por formular nuevas narrativas sobre el pasado reciente.

En un contexto cultural signado por los profundos cambios que trajo la convergencia digital, el paradigma de la imagen en movimiento que sostiene al cine se enfrenta (una vez más) a la profecía que aclama su fin. Sin embargo, se destacan estas propuestas artísticas que contradicen la sentencia, tomando el museo como un espacio privilegiado para presentar sus obras, entre otros lugares donde se aglutinan espectadores con estos artefactos expositivos. Estas producciones experimentan nuevos recorridos por fuera de la industria audiovisual y los canales tradicionales asignados al cine. El objetivo de este análisis es amplio, dada la cantidad de elementos que confluyen en este fenómeno. Intentaremos dar cuenta de los diversos aspectos que consideramos relevantes; estos van desde la experimentación con el soporte cinematográfico hasta la incorporación de nuevas tecnologías, como también un diálogo y disputa en torno a las memorias a través del remontaje de material de archivo(s). Dentro de este complejo entramado se ubican estas iniciativas en un tiempo signado por la transformación radical del régimen visual.

12

---

1 El corpus de obras analizado está compuesto por: 327 *cuadernos* (Andrés Di Tella, 2018), *Algunas formas de lo posible* (Antonio Zucherino, 2018), *Cuaterros* (Albertina Carri, 2016), *Cine puro* (Albertina Carri, 2015), *Cine Luciérnaga* (Nicolás Testoni, Christian Delgado, Toia Bonino, 2018), *El intersticio en el espejo* (Catalina Sosa, 2016), *Éramos esperados Súper 8* (Andrés Denegri, 2012), *Éramos esperados, plomo y palo* (Andrés Denegri, 2013) *Éramos esperados, hierro y tierra* (Andrés Denegri, 2013) *Flâneur de Orión* (Toia Bonino, 2018), *Informe del aire* (Julian D'Angiolillo, 2018), *Investigación del cuaterismo* (Albertina Carri, 2015), *La habitación infinita* (Nicolás Testoni, 2010), *La última película* (Federico León, 2018), *Lugar fósil* (Florencia Levy, 2018), *Mecanismos del olvido* (Andrés Denegri, 2017), *Memoria en llamas* (Andrés Denegri, 2017), *Orión* (Toia Bonino, 2017), *Restos* (Albertina Carri, 2010).

## 2. Inicio del recorrido

En los últimos años el cine expandido volvió a ocupar un lugar destacado dentro del campo artístico contemporáneo. Tanto en la escena global como en los países como la Argentina se desarrollan este tipo de producciones que lograron instalarse en diversos espacios de exhibición. La categoría de cine expandido tiene ya un largo recorrido: fue empleada por primera vez en la década del 60 y con el paso del tiempo hasta la actualidad ha sufrido diversas interpretaciones. Por distintas razones, esta noción ha vuelto a ser productiva tanto en el campo teórico como también en el curatorial y el de la práctica artística. Como bien mencionan Massara, Sabeckis y Vallazza, la propuesta de un cine que expanda sus límites y se integre a otras artes no es nuevo:

El cineasta experimental norteamericano Stan Van Der Beek fue quien acuñó el término en 1966, para denominar aquellas producciones donde se multiplicaban las pantallas de proyección y se transformaba el lugar de exposición, fusionando el cine con otras artes, deconstruyendo el lenguaje cinematográfico.<sup>2</sup>

Posteriormente fue el crítico norteamericano Gene Youngblood quien popularizó el término a partir de la edición de su libro *Expanded cinema* (1970). En este texto el autor sitúa aún más lejos las primeras experiencias de este tipo, brindando datos de obras realizadas en la década de los 50 dentro del incipiente movimiento *underground* del cine norteamericano. El término aparece en sus escritos para definir el fenómeno de transformación que sufría el cine en un contexto de fuerte expansión tecnológica. Son reflexiones signadas por la urgencia de dar testimonio en un ámbito prolífero que está dando lugar a nuevas formas de artes mediales. Este libro fue traducido y publicado en el 2012 en la Argentina, dando cuenta del renovado interés por esta temática. La edición local cuenta con el prólogo de Emilio Bernini en donde contextualiza:

Youngblood se ocupa tanto del cine como de la tecnología y de los progresos científicos que ella implica y, en este punto, aquello que el autor nombra "cine expandido" se refiere más a esa expansión de la tecnología (incluido el cine) y, consecuentemente, al modo en que ello puede influir sobre la percepción y la conciencia, que al cine propiamente dicho.<sup>3</sup>

A lo largo de los capítulos que componen el libro se puede leer más de una vez la proclama por una expansión de la conciencia con un claro tono de manifiesto. Esto

---

2 Massara Gisela, Sabeckis Camila y Vallazza Eleonora, *Tendencias en el cine expandido contemporáneo*. (Buenos Aires: Cuaderno 66 Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, 2018): 158.

3 Youngblood Gene, *Cine expandido*. (Buenos Aires: Udundref, 2012): 22.

es central para comprender la época en la cual es concebido, como también dónde está anclada su escritura y el movimiento al cual adscribe el crítico. Youngblood releva las diferentes producciones del cine experimental de aquel momento, poniendo acento en las que considera que crean una nueva percepción. Hay un rastreo y valoración positiva por los nuevos procedimientos experimentales que se imponían desde la instalación, la proyección de varias pantallas, la incorporación de superficies que no sean planas, siempre guiadas por una profunda curiosidad por atravesar los espacios expositivos dedicados al cine. Por otro lado, no descuida en su reflexión el análisis de una nueva e inmensa red de medios que está naciendo, de la cual este tipo de obras son parte. Estas son responsables de ampliar el horizonte tecnológico y de construir otro tipo de comunicación en la sociedad moderna.

Posteriormente, la categoría 'expandido' se hizo habitual a la hora de pensar diversos fenómenos del arte de esa época, y comenzó una deriva propia por fuera de estos primeros escritos. En este caso la tomaremos por considerarla productiva para pensar los artefactos cinematográficos que habitan las galerías y museos actuales. Lo hacemos reconociendo que estamos ante un fenómeno que se caracteriza por su imprecisión y es complejo fijar sus límites por su carácter híbrido, donde se entrecruzan diversas concepciones. El autor argentino Jorge La Ferla ha dedicado gran parte de sus trabajos de investigación a analizar los cambios dentro del campo audiovisual actual. Una de las mayores modificaciones que se puede constatar es el traspaso de una tecnología analógica a la digital:

14

El cine se ha convertido en su totalidad en un proceso informático que lo ha desvinculado de la materialidad que le dio sustento ontológico. Este estado de crisis implica una pérdida irreparable, pero al mismo tiempo plantea desafíos en base a los nuevos parámetros que se establecen entre la tecnología y el imaginario.<sup>4</sup>

Este es tan solo uno más de los ejes desde el cual abordar las discusiones sobre el paradigma de la imagen. Según el autor, hoy se presenta la siguiente paradoja: quien asiste a la sala de cine mayormente se encuentra con una proyección digital, y son estas obras de 'cine de instalación' que nos ofrecen la vieja promesa de enfrentarnos al celuloide. En esa misma línea Ruiz de Samaniego (2016) suma la nomenclatura 'cine de exposición' para definir este tipo de prácticas audiovisuales que se dan al margen de las pantallas tradicionales en el medio de un cambio radical sobre las formas de consumo cinematográfico. Ya mencionamos que, en Latinoamérica y en Argentina, se desarrollan estas experiencias en consonancia con la escena global. Estamos asistiendo a un modo singular y novedoso de proceder donde, según el teórico francés Philippe Dubois, el arte contemporáneo internacional está invadido por lo que llama 'efecto de cine'. Un proceso que se inicia durante la década de los 90 en los principales espacios expositi-

---

4 Jorge La Ferla, "Estudios cinematográficos expandido", En *Arte, cinema e audiovisual*. Comp. Nara Cristina Santos (Santa María, PPGART, 2018), 8.

vos de los países centrales y que no cesa de crecer en forma multiforme. De este vasto fenómeno nos interesa hacer un recorte en función de dos características: el tránsito entre soportes y, por otro lado, el uso del material de archivo.

### 3. De la sala al museo y al revés

El primer aspecto que nos interesa analizar de este fenómeno es el desplazamiento entre los formatos de producción y exhibición. Es decir, cómo una misma pieza de instalación puede convertirse luego en un largometraje, o viceversa. Para poder observarlo planteamos el análisis de un corpus de obras que van desde el cine de ficción independiente o el documental, las artes visuales o el videoarte, hacia formatos de cine expandido. Nos interesa particularmente este ir y venir para pensar un campo híbrido, anfíbio,<sup>5</sup> donde el objeto no es acabado sino que, por el contrario, se nos presenta como un filme que expone sus propias transformaciones. Aquí se ubican los recientes trabajos de Andrés Denegri, Albertina Carri, Toia Bonino, Nicolás Testoni y otros cineastas jóvenes con menor trayectoria, pero significativa. En estas prácticas artísticas, el artefacto cinematográfico desafía la articulación clásica que plantea la imagen fotográfica, la proyección y el espectador fijo. A su vez, y en consonancia con la crisis de los espacios expositivos tradicionales y la de las salas de cine, se han forjado un lugar privilegiado en ámbitos que antes les eran vedados. El resultado es un proceso novedoso en el desarrollo de las piezas audiovisuales y su exhibición. Una de las artistas que ha desarrollado un importante volumen de piezas de este tipo es Albertina Carri. En septiembre de 2015 inauguró su muestra *Operación Fracaso y el sonido recobrado* (2015) en el Museo del Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires, su primera muestra en un espacio de esas características. Tal vez, hasta el momento, la exposición de mayor magnitud en donde se haya transformando todo el sitio en una gran instalación fílmica. Allí, en sintonía con sus trabajos anteriores, la artista despliega una serie de artefactos que se construyen a partir de archivos encontrados o *found footage*, intervenciones a diversos dispositivos de proyección junto a materiales como: cintas sonoras, celuloideos desechados, cartas, recortes de periódicos y otros elementos. Con el objetivo explícito de romper los límites entre el público y la obra, se dispusieron diversos recorridos abiertos entre las salas del museo. Esos trayectos configuran otro modo de recepción de las obras y suponen nuevos desafíos para el espectador: ¿Cómo se organiza este visitante al museo frente a estas nuevas pantallas? ¿Qué queda del formato estructurante del cine tradicional? En principio, vemos que las propuestas instalativas han ido desarrollando un vínculo inestable con el espectador. Si la sala de cine durante el siglo XX conjuga ocio y disciplina para un observar inmóvil, aquí aparece un modo disgregado. En ese sentido, la artista y teórica Hito Steyerl afirma:

15

---

5 Cfr. Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: Literatura y desencanto* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009).

El cine mismo estalla en una multiplicidad: en dispositivos espaciales multipantalla dispersos que no pueden ser contenidos en un solo punto de vista. El cuadro completo deja de estar disponible. Siempre se pierde algo: partes de la proyección, el sonido no funciona, la propia pantalla o algún punto de vista desde el que esta pueda ser mirada se pierden.<sup>6</sup>

El conjunto de piezas exhibidas por Carri plantea una poética que se basa en la manipulación de los materiales cinematográficos sin respetar los parámetros tradicionales del discurso fílmico. Este tipo de operación es común también en los otros artistas ya mencionados. Un procedimiento que se encuentra en constante reformulación y da cuenta de los modos de producción. En sus piezas hay un uso *sui generis* de los dispositivos audiovisuales, para precisamente reflexionar sobre el modo en que los relatos construyen sentido, sobre el soporte a nivel material como también en la producción y circulación de las imágenes. En este sentido, Carri continúa una línea de investigación sobre el dispositivo que ya había iniciado el artista Andrés Denegri. Aquí —a diferencia de su colega— la cineasta inicia un proceso que se vuelca también en un filme documental como es el caso de *Cuaterros* (2016). Este, primero fue parte de la muestra y luego convertido en un largometraje para ser proyectado en una sala. En esa línea de tránsitos incluimos el trabajo de Toia Bonino con su documental *Orione* (2018). Que, inversamente al caso anterior, luego de ser exhibido se convierte en una serie de festivales y salas regulares en una instalación donde el material se reordena y se expande.

16

Otra línea relevante de experimentación que mencionamos es la abierta por Andrés Denegri, que sostiene un diálogo entre los aparatos previos a la invención del cinematógrafo y las experiencias actuales de exhibición fílmica.<sup>7</sup> En sus obras se propone transformar viejos aparatos fílmicos de 16 mm o súper 8 en objetos instalados en la sala de la galería o museo. También aquí se desplaza el aparato de base cinematográfico hacia un nuevo territorio. Quien abre otra línea de trabajo es Nicolás Testoni. Su obra, *La habitación infinita* (2010), propone una singular salida del espacio de exhibición tradicional para los filmes; en este caso, el artista lleva sus películas fuera de la ciudad. Mediante la proyección a cielo abierto en el campo, tomando como superficie algunos animales o los escombros de alguna construcción. Estas acciones son registradas para convertirse nuevamente en una pieza audiovisual a ser exhibida. También ha desarrollado, junto a Christian Delgado y Toia Bonino, una obra abierta titulada *Cine lumbre*, en la que proyectan dentro de una vieja sala de cine, pero sin pantalla; la superficie donde se verán las imágenes son las manos de los espectadores. Estos deben entrar solos en plena oscuridad y allí el artista está presente guiando y manipulando los cuerpos que se sumergen en una experiencia única. En otro conjunto podemos sumar las propuestas de Florencia

6 Steyerl Hito, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014): 77.

7 Cfr. Elsaesser, Thomas. *Cinema como arqueología das mídias* (São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018).

Levy, Julián D'Angililio y de Federico León, sus piezas se componen a través de una cartografía urbana utilizando diversos dispositivos filmicos.

En otra propuesta divergente, Denegri concibe su instalación fílmica para la sala, pero puede mutar a una *performance* audiovisual efímera donde el celuloide se autodestruye literalmente; Bonino desarma y remonta su filme documental *Orione* en las salas del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que lo acoge como nuevo espacio de exhibición; D'Angiolillo expone múltiples pantallas para un hábitat de imágenes espectrales en una sala en penumbras. Estas piezas reflexionan sobre el modo en que se exhibe el filme en el museo, a la vez que sus obras son concebidas para circular en dicho espacio. Por su carácter híbrido, estas propuestas mantienen un tono disruptivo en lo formal, pero que no implica necesariamente que adopten una perspectiva de crítica a las instituciones artísticas. No hay una impugnación a los espacios tradicionales de circulación para el arte, pero sí existen corrimientos, bordes que se habitan en un tránsito que afirma nuevamente sus modos anfibios. Cada artista propone diversas tácticas frente al momento de fuertes transformaciones del campo cinematográfico. Retomando nuevamente a Zunzunegui (2010), en línea con este planteamiento afirma que este tipo de cine desarrolla una alianza con los espacios museísticos, debido a la crisis que sufren los modos tradicionales de exposición. Allí, en medio de estas mutaciones, las obras de cine expandido han cobrado una presencia privilegiada.

#### 4. Inventario sobre el archivo y la construcción de nuevas narrativas sobre el pasado reciente

17

Para desarrollar la otra característica mencionada en el inicio, el uso del archivo, tomaremos la noción de 'inventario' propuesta por Rancière, quien se ha ocupado de analizar la relación entre estética y política en la actualidad. Al sumergirse en la descripción de algunas propuestas artísticas contemporáneas, propone la categoría del inventario, una actividad realizada por los artistas que relevan materiales heterogéneos con el objetivo de:

repoblar el mundo de las cosas, rescatar su potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables. El ensamblaje de los materiales heterogéneos se convierte en un positivo resumen, bajo una doble forma. En primer lugar, es el inventario de las huellas de la historia: objetos, fotografías o simplemente listas de nombres que dan testimonio de una historia y de un inundo comunes.<sup>8</sup>

A partir de este concepto podemos analizar la construcción de las piezas, compuestas por elementos disímiles. Estas presentan las huellas de la historia a partir

---

<sup>8</sup> Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'art Contemporani de Barcelona, 2005): 44.



de la inclusión de objetos, fotografías, listas de nombres, cartas que dan testimonio y buscan construir un universo compartido de referencia. Todos estos elementos son inventariados por una acción archivística. En el caso de Carri, esta acción crea una poética singular en la que el uso del archivo permite reflexionar sobre la memoria en un tono autobiográfico, mostrando también su inscripción dentro de un cuerpo social e histórico. Este tipo de procedimientos reactualizan una larga tradición en la historia del cine sobre el uso de materiales de archivo, que ahora se conjugan con nuevos formatos como instalaciones y artefactos fílmicos. Finalmente, a partir del uso de materiales de archivo de distinto tipo se producen nuevas narrativas sobre el pasado reciente. La publicación *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*, compilada por Alejandra Rodríguez y Cecilia Elizondo, constituye un importante antecedente en el estudio de esta temática, del cual tomaremos los aportes teóricos de Gonzalo Aguilar:

Contra una concepción estructural de la memoria o cristalizada (el "todo armadito" al que hacía referencia *Los rubios*), una consideración física de la memoria y de la vida: ¿cómo es vivir en una casa de celuloide, ese material tan frágil que es la pesadilla de los archivistas? ¿Es nuestra memoria tan precaria como el celuloide y, como este material, está también destinada en un futuro a hacerse añicos? [...] Operación Fracaso no nos entrega una metáfora de la memoria sino su materialización. No se trata entonces de construir una memoria completa sino de tomar los trozos, los escombros, y en el presente reflexionar y actuar desde lo que nos separa y, en ese reconocimiento, nos une, nos conecta con el pasado.<sup>9</sup>

18

Siguiendo este análisis sobre Carri podemos afirmar que la cineasta utiliza los documentos y archivos para exponer una memoria colectiva que está signada por contradicciones. Así queda expuesto cómo los archivos son utilizados para reescribir e inscribir un relato sobre la memoria o bien desarrollar un cine-memoria,<sup>10</sup> entendiendo que estos relatos fragmentarios funcionan cuando cuestionan y contestan a una narrativa del pasado legítima, oficial o hegemónica. Como sugiere la teórica Jelin, partimos de una noción plural de las memorias; es decir, que estas están atravesadas en un devenir que implica cambios y elaboraciones en los sentidos que individuos y grupos específicos dan a esos pasados en conflicto. Esta artista considera al archivo fílmico como una parte de un fenómeno histórico, desde el cual se realiza un proceso tanto de reconstrucción de la identidad, como también de reflexión sobre el pasado.

---

9 Aguilar, Gonzalo, "El recorrido infinito de la imagen: el cine expandido en la era de la instalación", en Rodríguez, Alejandra y Elizondo, Cecilia, *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2018): 33.

10 Cfr. Sosa, Catalina. "El cine-memoria y el afecto de archivo. Sobre la obra *El intersticio en el espejo*". *Revista Arkadin*, n.º 5, (2016): 138-147.

## 5. Una poética singular construida sobre el trinomio: dispositivo, archivo y memorias

Hemos señalado algunos de los desplazamientos del dispositivo cinematográfico y quisiera profundizar en los realizados por Andrés Denegri. En sus diversas mutaciones fílmicas, su exposición *Pantallas alteradas* (2018) retomó la práctica de proyección en vivo, común hasta el día de hoy para exhibir los filmes experimentales. En el cierre de esta muestra sus dispositivos son intervenidos y viran hacia un acto performático donde el artista se coloca en escena y se encarga de manipularlos en vivo. Tomando tres proyectores de 16 mm, arma un espacio de proyección expandido donde él altera deliberadamente los carretes de celuloide que entran en el aparato; en este caso, la intervención consiste en quemar el fílmico con el calor de la lámpara del mismo proyector. Durante los treinta minutos de duración dialoga con el músico Ernesto Romeo, que compone en vivo una pieza sonora. Al trabajar con la manipulación en directo vemos cómo cada movimiento del proyectorista, devenido *performer*, afecta a la imagen mecánica. Los proyectores son abiertos y puestos en escena, vemos su mecanismo, cómo pasan los cuadros, cómo esa magia de la imagen en movimiento es realizada, vemos los errores involuntarios también convertirse en parte de la obra. Él y su ayudante —que lo asiste *in situ* para poder detener estos aparatos y reanimarlos— conforman un evento único. Las exposiciones del proceso de estos aparatos desnudan el artificio y rivalizan con la tendencia a la *cajanegrización*<sup>11</sup> que ha perfeccionado el digital sobre los soportes audiovisuales. Este uso *sui generis* de la tecnología también incluye una apropiación particular de las posibilidades digitales, ya que su proceso de creación es ayudado por transferencias digitales y reimpressiones al celuloide a partir de materiales originalmente analógicos que luego serán destruidos y agujereados. Por otro lado, la situación donde vemos al proyectorista y lo proyectado como un evento en sí, nos ubica en un paradigma más cercano al modo de circulación de las imágenes en los inicios de este espectáculo, como las fantasmagorías o el teatro óptico de Reynaud.

Finalmente —y en un nuevo desplazamiento—abordaremos cómo se articulan el archivo y las memorias. Para esto propongo detenernos en su última muestra, *Máquinas sensibles* (2020), exhibida en la galería Rolf, ubicada en la ciudad de Buenos Aires. En la misma presenta obras nuevas junto a anteriores que son reformuladas especialmente para dicho espacio. Una de las que fue readaptada para la ocasión es *Mecanismos del Olvido* (2017). La misma se compone de un proyector de cine de 16 mm ubicado sobre un plinto. Este proyecta, hacia una pared lateral

---

11 El concepto *cajanegrización* o *black boxing* fue introducido por Bruno Latour. Originalmente fue utilizado para explicar la paradoja del funcionamiento de la ciencia presente. Según él, la forma que adquiere el trabajo científico y técnico se vuelve invisible por su propio éxito. Cuando una máquina funciona de manera eficiente, cuando resuelve efectivamente una cuestión, uno solo necesita enfocarse en sus entradas (input) y salidas (output), y no en su complejidad interna. Así es que —paradójicamente— cuanto más éxito tiene la ciencia y la tecnología, más opacas y oscuras se vuelven esas máquinas.

de la galería, la primera filmación realizada por Eugenio Py, *La bandera argentina* (1897), un plano único del estandarte nacional flameando que fue considerado por mucho tiempo como el primer cortometraje en la historia del cine argentino. Aquí es reproducido en bucle, pero con la siguiente particularidad: el aparato está intervenido y posee un *timer* que lo detiene completamente cada una cantidad de minutos. Cuando el dispositivo se frena, el fotograma que queda fijo comienza a desintegrarse por el calor mismo de la lámpara. El espectador asiste al deterioro y destrucción *in situ* de este material, hasta que se inicia el movimiento nuevamente sin llegar a afectar toda la cinta, lo que permite seguir aún en ese estado de falla. Abajo del plinto, y cayendo de la parte posterior del proyector, vemos cómo se van acumulando los restos del filme con los fotogramas afectados. El resultado es un conjunto de imágenes emulsionadas que se han transformado, dando lugar a nuevas formas abstractas. La máquina autómatas ha cumplido su operación: señalar y perforar el documento histórico. También, la inclusión del archivo erige un estamento del artista sobre su propia concepción de la historia del cine. Algo similar sucede con su obra *Éramos esperados, Súper 8* (2012), donde utiliza el cortometraje *La Sortie des usines Lumière* (1895) de Louis Lumière. En estos gestos hay una distancia de los relatos teleológicos o progresivos y un interés por adentrarse en nuevas lecturas sobre el pasado. Justamente en esta trama entre archivo y memorias es que podemos pensar nuevamente los aportes de Elizabeth Jelin sobre las tensiones en los modos de elaboración de discursos históricos:

20

El pasado ya pasó es algo de-terminado, no puede ser cambiado. El futuro, por el contrario, es abierto incierto, indeterminado. Lo que puede cambiar es el *sentido* de ese pasado, sujeto a reinterpretaciones ancladas en la intencionalidad y en las expectativas hacia ese futuro. Ese sentido del pasado es un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios [...].<sup>12</sup>

Según la autora este asunto encuentra a actores que luchan por el poder, que legitiman su posición en vínculos privilegiados con el pasado, afirmando su continuidad o ruptura. Esta preocupación también se repite en *Memorias en llamas* (2017), donde encontramos enlazada la idea de represión y autoritarismo —presente en más de una obra— anclada a la memoria oficial de las décadas más oscuras de la Argentina. Y en *Éramos esperados, Hierro y Tierra* (2013) se refrenda nuevamente una crítica sobre ciertos relatos fundantes del estado moderno argentino. Aquí combina fotografías extraídas del Archivo General de la Nación sobre La semana trágica como el Grito de Alcorta, las cuales fueron filmadas para darle movimiento, ya que los eventos que documentan en su momento solo tuvieron registro fotográfico. La elección de estos hechos de principios del siglo XX es explícitamente una relectura de la his-

---

<sup>12</sup> Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*. (Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 1998): 25.

toria moderna nacional en clave de conflicto. Una (re)vuelta sobre las protestas del movimiento obrero urbano y los trabajadores del campo que luego fueron borrados por muchas décadas en la historiografía oficial. El nombre del título de la obra que se convirtió en una serie más extensa, hace referencia directa a la II Tesis sobre la historia de Walter Benjamin:

El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención. ¿Acaso no nos ha rozado un hálito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora? ¿Acaso las mujeres que cortejamos no tienen hermanas que jamás pudieron conocer? Si es así, entonces existe un secreto acuerdo entre las generaciones pasada y la nuestra. Entonces hemos sido esperados en la tierra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una débil fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho [...].<sup>13</sup>

La cita al famoso texto, tal vez, para el artista consista en honrar la premisa benjaminiana de iluminar lo oscuro o ese amargo ser desconocido, un gesto que no es mera restitución del pasado sino también transformación activa del presente o como sugiere Löwy, «Nos aguardaban en la tierra para salvar del olvido a los vencidos, pero también para continuar y, de ser posible, consumir su combate emancipatorio».<sup>14</sup>

## 6. Algunas conclusiones provisionarias

21

En este breve recorrido quisimos presentar cómo las actuales realizaciones de cine expandido tienen un carácter reflexivo sobre el dispositivo audiovisual, y participan de un proceso dentro del campo artístico y cinematográfico en donde se están redefiniendo las condiciones materiales de producción, distribución y exhibición. Durante los últimos años se han realizado numerosas investigaciones que tienden a pensar esta complejidad en las nuevas formas cinematográficas, fundamentalmente de aquellas experiencias que dieron inicio en los 60 y 70, pero también las que se ubican en el quiebre en la convergencia al digital en inicios del 2000. Sin embargo, observamos que aún quedan por indagar y analizar aquellos trabajos que suponen un quiebre al no poder ser ubicados dentro del binomio cine de sala/cine expandido. Este es el caso de los artistas contemporáneos que abordamos, interesados en fundar una poética basada en procedimientos formales que incluyen el trabajo sobre el archivo y las memorias individuales como también colectivas. Instaurando un universo de representación propio que no solo amplía las nociones del audiovisual, sino que forman parte de las disputas por las memorias.

---

13 Benjamin, Walter, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (Santiago de Chile: Lom ediciones, 1996): 39-40.

14 Löwy, Michael, *Walter Benjamin: Aviso de incendio* (Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2002): 61.

En conclusión, ante la pregunta inicial de este momento de transformación radical podríamos —temporalmente— respondernos que: «La pregunta ya no es “¿qué es el cine?”, sino “¿dónde está el cine?, y él está fuera de la sala, diluido en las múltiples pantallas».<sup>15</sup> Esperamos que estos primeros esbozos aporten a (re) descubrirlas.

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo. "El recorrido infinito de la imagen: el cine expandido en la era de la instalación". En *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* Comp. Rodríguez, Alejandra. Elizondo, Cecilia, 21-35. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2018.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*. Traducido por Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Lom ediciones, 1996.
- Bernini, Emilio. "Estallar el testimonio. Albertina Carri: el cine, la instalación, la performance y el porno". *Kilómetro III*, n.º 14-15. (2019): 81-93.
- Bruno, Latour. *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- 22** Elsaesser, Thomas. *Cinema como arqueología das mídias*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- Da Silva Catela, Ludmila. "Pasados en conflictos. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas". En *Problemas de Historia Reciente del Cono Sur*. Compilación de Bohoslavsky, Ernesto; Franco, Marina; Iglesias, Mariana y Lvovich, Daniel, 99-124. Buenos Aires: Prometeo / UNGS, 2011.
- Dubois, Philippe. "Un efecto en el arte contemporáneo". *Clave* 019-97, n.º 4 (2011): 13-29.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 1998.
- La Ferla, Jorge. *Cine de exposición: instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.
- . *Cine expandido o el cine después del cine*. Montajes, n.º 4 (2016): 25-40.
- . "Estudios cinematográficos expandido". En *Arte, cinema e audiovisual* Comp. Nara Cristina Santos, 7-26. Santa Maria, PPGART, 2018. <https://www.ufsm.br/editoras/ppgart/wp-content/uploads/sites/740/2019/01/ebook-arte-cinema-e-audiovisual-2018.pdf>
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2002.
- Massara Gisela, Sabeckis Camila y Vallazza Eleonora. "Tendencias en el cine expandido contemporáneo". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n.º 66 (2018): 157-172.

---

15 Elsaesser, *Cinema como arqueología das mídias*, 12.

- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'art Contemporani de Barcelona, 2005.
- Ruiz de Samaniego, Alberto. "¿Cine de exposición o exposición de cine?". *Secuencias*, n.º 32 (2010): 114-121.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.
- Sosa, Catalina. "El cine-memoria y el afecto de archivo. Sobre la obra El intersticio en el espejo". *Revista Arkadín*, n.º 5, (2016): 138-147.
- Youngblood, Gene. *Cine expandido*. Buenos Aires: Uduntref, 2012.
- Zunzunegui Díez, Santos. "Alianza y condena. El cine y el museo". *Secuencias*, n.º 32 (2010): 75-88.