



PLAY

10 años
Festival PLAY

Videoarte - Cine experimental

Maia Navas (compiladora)

STAFF

Festival **PLAY**

Videoarte y

cine experimental

Imágenes y videos

Artistas y realizadores

participantes

en las 10

ediciones de PLAY

Curadora del Festival PLAY

Maia Navas

Asesoramiento integral

Franco Rivero

Asistencia técnica

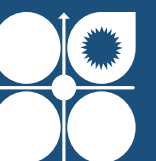
Romina Luz Garay

Traducción

María Bakun

ENSAYAR LO

IM
PO
SI
BLE





Indice

Presentación
Historia(s) desde el borde

Cómplices de audiovisuales raros
Maia Navas

Encuentros e itinerancias
Fernanda Toccalino

Video conversatorio
Universos paralelos, vasos comunicantes
Graciela Taquini y Maia Navas

Dilemas, dudas y afirmaciones
Los trayectos de una mirada plural
Carlos Lezcano

El margen que desborda. Una experiencia en Festival PLAY
Videoarte y cine experimental
Mariela Cantú



Biografía de autores



Primer plano: el artificio de la imagen

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

El saber jovial. Hacia una poética de las contradicciones
Gustavo Galuppo

Cuando la técnica nos quiere decir algo
Angie Bonino

Tecnologías audiovisuales contemporáneas y arqueología de los medios
Jussi Parikka y Abelardo Gil Fournier

El montaje desquiciado
Alejandro Gallo Bermúdez



Fantasmagorías de piedra. Habitar y arquitecturas distópicas

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

Bitácora de un festival
Milton Secchi



Paisaje imposible

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

Manifiesto emo tropical
Julia Rossetti

Ritmos y marcas del sentipensar experimental
Adrián Cangí, Clarisa Navas, Franco Rivero, Cleopatra Barrios y Joaquín Pedretti



Relatos detrás: teorías y ensoñaciones del más acá

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

Un escrito de luz
Jeremy Fernando

Prácticas audiovisuales dentro del Teatro y las Artes performáticas
Paula Coton



Deseo y filiación

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

La memoria de las imágenes. Narcisa Hirsch y Albertina Carri
Adrián Cangí

Poéticas y devenires del yo
Graciela Taquini y Fabiana Gallegos



El sonido nunca está solo

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

Nadie me canta canciones de cuna, o Yo sueño con films silenciosos
Jeremy Fernando

El cine desde universos sonoros latinoamericanos
Félix Blume



Raíces hacia el cielo

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

Sabotear las imágenes
Sofía Lena Monardo



Devociones contra la intemperie

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

El gaucho, el indio y la cruz. Sacralidad profana y gestos de profanación en la pantalla
Cleopatra Barrios



Disidencias en movimiento: afinidades secretas

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

La libertad como base de acción
Veronique Sapin

Cuerpos disidentes en el videoarte y cine experimental
Natacha Voliakovsky, Carlos Ledesma, Pilar Rebull Cubells, Mabel Valdiviezo, María Elena Romero, Darío Pajor y Lautaro Fernández



Espacio de Proyección permanente. Procesos de investigación en videoarte y cine experimental

Videoarte como investigación
Alejandra Reyero

El audiovisual en el arte de los nuevos medios, modos de circulación y distribución
Angie Bonino

Estrategias de circulación y comercialización de videoarte y cine experimental en el campo de las artes visuales
Florencia Giordana Braun (Galería RolfArt)
Agustina Taruschio (waldengallery)

Presentación

Historia(s) desde el borde

Ensayar lo imposible es un libro abierto, en línea, hipertextual, que nuclea un recorrido de obras, escritos, charlas y encuentros en el espacio construido desde el festival PLAY –videoarte y cine experimental– que, iniciado en 2012, con 10 ediciones hasta la actualidad, se consolidó como una iniciativa pionera que surge desde el Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional del Nordeste, en la ciudad de Corrientes, Argentina.

A partir de la lectura del acervo de obras de estos 10 años, planteamos una serie de ejes temáticos para pensar la reciente historia de audiovisuales experimentales y el acceso descentrado a la circulación de este tipo de obras en la región del NEA. Se trata de figuras poéticas que sugieren recorridos, a modo de errancias digitales, por materiales heterogéneos con el deseo de provocar invenciones en los márgenes.

De este modo, el libro está diagramado como un *collage* en clave coral, según afinidades temáticas, afectivas y gestuales, en torno a la imagen en movimiento y las sonoridades que conforman el archivo del festival, proyectando encuentros de artistas, espectadores, curadorxs, filósofxs y amigxs que forman parte de la comunidad regional, nacional e internacional que comparte y construye PLAY.

Historia(s) desde el borde

**Cómplices de
audiovisuales raros**
Maia Navas



Encuentros e itinerancias
Fernanda Toccalino



**Video conversatorio
Universos paralelos, vasos
comunicantes**
Graciela Taquini
Maia Navas



**Dilemas, dudas y
afirmaciones
Los trayectos de una
mirada plural**
Carlos Lezcano



**El margen que desborda.
Una experiencia en
Festival PLAY Videoarte y
cine experimental**
Mariela Cantú



Cómplices de audiovisuales raros

Maia Navas

PLAY –videoarte y cine experimental– es un festival que exhibe obras regionales, nacionales e internacionales, que buscan expandir las fronteras de los usos legitimados de la imagen, el sonido y la palabra.

Hace 10 años hicimos posible un espacio sin precedentes en la región, exhibiendo la incipiente producción de artistas y realizadores locales junto a curadurías y selecciones de obras nacionales e internacionales. Junto a Fernanda Toccalino, intuimos que el Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional del Nordeste era el lugar indicado para una exhibición audiovisual experimental, por su carácter público y accesible a la comunidad, ya que propiciaba la construcción de un festival que promovería la creación de obras y ampliaría los horizontes conocidos. Fue así que comenzamos a imaginar la instauración de lo que aún no existía. Nos situamos en un contexto difícil, que hizo particularmente laboriosa la tarea de sostenernos gestionando recursos, tecnologías y redes locales en alianzas con mujeres de diferentes geografías, entre ellas, Angie Bonino, Mariela Cantú, Graciela Taquini, Veronique Sapin y Paola Suárez.

PLAY se convirtió así en un singular espacio de resistencia con imágenes improbables y encuentros que abrieron mundos para inventar otras realidades diferentes a aquellas que provienen del canon de la industria audiovisual del espectáculo. Nos volvimos cómplices de audiovisuales raros que no cabían en categorías conocidas –eran una anomalía para nuestras matrices perceptivas–; de ensayos sobre modos de habitar el litoral; de intervenciones sobre las tradiciones culturales que suponen asumir riesgos, desacralizar ritos y convenciones reinventándolos desde el humor en 2D; de visiones erráticas de tecnologías de control; de píxeles de paisajes cotidianos; de tramas de cuerpos con tonalidades de nuestras voces en primera persona; de discursos sobre género y feminismos en clave local que insinúan interrogantes entre lo singular y lo común.

Asistimos al encuentro entre realizadores del NEA y el mundo pensando en torno a los archivos audiovisuales y al lugar de nuestras imágenes en los archivos del mundo, experimentando desde la materia audiovisual en sitios en donde el discurso parece no hacer pie. Nuestras porosidades nos han involucrado con artistas que utilizan el lenguaje de la música, el sonido, la poesía y el arte interactivo; lo que amplió nuestros saberes y potenciales de transformación.

Compartimos itinerancias en diversos festivales, museos y galerías argentinos, latinoamericanos, europeos y de Oriente. Fomentamos la formación a través de talleres, seminarios y charlas con foco en nuevas tecnologías y experimentaciones en diversos lenguajes. Establecimos diálogos con referentes regionales, nacionales e internacionales en el campo artístico e intelectual para pensar la imagen en movimiento.

Una década después, nos miramos de modo diferente en nuestras imágenes y sonidos, compartimos conocimientos insurgentes y sensaciones en una fiesta de miradas hacia el porvenir. Nuestro hacer se fue posicionando en la intención de crear públicos y animar la producción en la región generando intercambios con obras contemporáneas que circulan por el planeta.

PLAY celebra la invención de imágenes frágiles, periféricas, vacilantes, que procuran tensiones radicales con lo establecido. Nuestro festival es y será múltiples pantallas dispuestas a mostrar audiovisuales experimentales, ensayos, videos de artistas-realizadores cercanos y del mundo. Todo aquello que expanda las ideas sobre qué es o puede ser una obra audiovisual. Mestizajes inclasificables que en sus modos de hacer o en su pertenencia a diferentes genealogías dentro del campo del cine y de las artes visuales intenten acariciar intervalos de luz para volverlos intraducibles. Practicar lo imposible es un gesto que instauramos en el movimiento de imágenes que estamos siendo.

Encuentros e itinerancias

Fernanda Toccalino

PLAY –videoarte y cine experimental– reunió en el Centro Cultural Universitario las piezas audiovisuales que, por su particular uso de las imágenes, sonidos y narrativas, no encontraban pertinencia en otros espacios. Artistas y público celebraron la creación de este festival, donde el desarrollo de las tecnologías se asoció al arte.

Desde su primera edición, una serie de eventos acompañó las proyecciones de los espacios expositivos, promoviendo acciones académicas en línea con los objetivos propuestos por la universidad, como institución generadora de conocimiento, investigación y experimentación.

Estudiosos de diferentes lugares compartieron en charlas y seminarios sus saberes y miradas, generando herramientas para profundizar en las lecturas de las piezas exhibidas y permitiendo experimentar, en talleres-laboratorios de indagación, acciones determinantes para que se fortalecieran las producciones, como así también para que más gente se involucrara, disfrutara y participara más activa y críticamente edición tras edición.

PLAY fue cobrando visibilidad y reconocimiento, convirtiéndose en una referencia ineludible. Fue invitado a participar de festivales en otras provincias de la Argentina y la representó fuera del país en tres continentes, estrechando vínculos en cada encuentro y en cada itinerancia.

Pienso en los inicios, diez años atrás, cuando Maia Navas me presentó el proyecto de reunir obras de videoarte en el CCU y con su entusiasmo y capacidad me convenció de llevarlo a cabo, no imaginé que se convertiría en una parte esencial de la escena cultural de la región. Estuvo basado en el respeto hacia los artistas, las ganas de aprender y en dar cobijo a todos quienes tienen avidez por reunirse y compartir un tiempo y espacio como el que PLAY propone.

Después del tiempo transcurrido y de las sucesivas ediciones realizadas, celebro cada instancia de apertura, cada vínculo propiciado, cada permiso otorgado a lo desconocido con el que nos nutrimos y agradezco la inmensa y generosa participación de cada uno de los que formaron parte de este maravilloso festival.

Encuentros e itinerancias

2012	<i>Instalaciones interactivas</i> (evento de apertura) Emanuel Acosta		<i>De la estética del narciso al mundo selfie</i> (taller) · Andrés Denegri
	<i>María Onís y su conjunto Almohada</i> - María Onís		<i>Bienal de la imagen en movimiento</i> (programa itinerante) Andrés Denegri
	<i>Taller de composición sonora y musical</i> Fran Villalba + Clarisa Navas		<i>Videodanza</i> (FADyCC-Unne) (Espacio Plasma) · Cátedra Videodanza (FADyCC -Unne)
2013	<i>Sexo, cine, música</i> (ciclo de cine en vivo) Alejandra Muñoz + Arturo Fabiani + Gustavo Yuda		<i>El silencio es un cuerpo que cae</i> (proyección) · Agustina Comedi
	<i>Hazañas y peripecias del videoarte</i> (conferencia) Rodrigo Alonso		2018 <i>Taller de música para no músicos</i> · Hernán Hayet
	<i>Taller Enenper</i> (performance y audiovisual) Pauli Coton + Agustín Genoud		<i>Imágenes que tiemblan. Ejercicios de memoria en torno a un archivo vulnerable</i> (charla) · Agustina Comedi
2014	<i>Encuentro de poesía y video</i> Evelín Bochle + Tony Salazar + Maia Eirin + Estefanía Ceballos + María Rosa Ducic + Fabián Yausaz + María Fernanda Sánchez Barros + María Elena Romero + Alicia Rossi Botta + Elizabeth Ross + Jeniffer Meeus + Maia Navas + Francesca Llopis		<i>Concierto audiovisual</i> - Hernán Hayet + Juan Ignacio Slobayen + estudiantes de FADyCC -Unne
	<i>Presentación de la performance audiovisual del Taller Enerper</i> Talleristas participantes		<i>Taller de audiovisual experimental</i> · Lucas Olivares
	<i>Seminario-taller de prácticas audiovisuales insubordinadas</i> Mariela Cantú		<i>Performance audiovisual</i> · Hernán Hayet + talleristas
2015	<i>Poéticas de archivo: apuntes en torno a las prácticas audiovisuales contemporáneas y sus archivos en Argentina</i> Mariela Cantú · Arca Video Argentino		<i>Taller de escritura crítica sobre cine expandido</i> · Luis Ormaechea
	<i>Poéticas de archivo</i> (historias del videoarte argentino contadas por Arca Video) Arca Video Argentino		<i>Una arqueología del video-laboratorio intensivo de video experimental</i> · Dario Exequiel
	<i>Taller de videocreación con Premiere y After Effects</i> Verónica Seniquel		2019 <i>Querida Lady</i> -videoinstalación (charla) · Victoria Marechal
2016	<i>#Hoy estoy sin rumbo</i> · Consorcio Corrientes e invitadxs		<i>Proyectores precarios</i> (taller) · Carolina Andretti
	<i>Programas de videocollage a cargo de Femlink Art</i> (proyección) Colectivo Femlink Art		<i>La Multisensorial-para Tocar con los Ojos-Ver con los Oídos</i> (taller) · Hernán Hayet
	<i>Paradojas de lo visible</i> (conferencia) · Adrián Cangí		<i>Laboratorio de proyectos audiovisuales experimentales</i> Hernán Khourian
2017	<i>Programas de videocollage a cargo de Femlink Art</i> (proyección) Colectivo Femlink Art		<i>Conversatorio de producciones audiovisuales experimentales de estudiantes FADyCC-Unne y de la Escuela Universitaria de Artes (Euda), Universidad Nacional de Quilmes</i> María Valdez + Julia Augé + Josefina Lens + Sofía Madrassi + Maira Ayala + Laura Shaefer + Lucia Berra + Carolina Galván + Cecilia Tkacik + Julian Biotti
	<i>Generación artificial</i> (largometraje-proyección) · Federico Pintos		2020 <i>Ritmos y marcas del sentipensar experimental</i> (conversatorio) Adrián Cangí + Clarisa Navas + Franco Rivero + Cleopatra Barrios + Joaquín Pedretti
	<i>Transmedia de frontera</i> (charla) · Federico Pintos		<i>El montaje desquiciado</i> · Alejandro Gallo Bermúdez
	<i>Usos del archivo: memoria, arqueología y deconstrucción</i> (seminario) · Gustavo Galuppo		<i>Prácticas audiovisuales dentro del teatro y las artes performáticas</i> Paula Coton
	<i>Rosadea Proyecciones + Música</i> - Ana Mina y LoL + Cucu Trash y LátiGx		



Encuentros e itinerancias

2021	<i>El cine desde universos sonoros latinoamericanos</i> (charla internacional) · Félix Blume
	<i>Estrategias de circulación y comercialización de videoarte y cine experimental en el campo de las artes visuales</i> Galería Rolf Art + waldengallery + Carlos Lezcano
	<i>Modos de producción audiovisual sociales y antisociales: el cine como modo de vida</i> · Jose Luis Sepúlveda + Carolina Adriaola
	<i>Tecnologías audiovisuales contemporáneas y estéticas ecológicas</i> · Jussi Parikka + Abelardo Gil Fournier
	<i>El audiovisual en el arte de los nuevos medios, modos de circulación y distribución</i> · Angie Bonino
	<i>Universo Y Porã</i> (presentación de la obra Y Porã + activación en tiempo real) · Julia Rossetti + Julián Di Pietro
	<i>Cuerpos disidentes en el videoarte y cine experimental</i> - Natacha Voliakovsky + Carlos Ledesma + Pilar Rebull Cubells + Mabel Valdiviezo + María Elena Romero. Mediadores: Darío Pajor + Lautaro Fernández.
	<i>Poéticas y devenires del yo</i> (diálogo sobre la autorrepresentación en el audiovisual experimental) · Graciela Taquini + Fabiana Gallegos (Proyecto Legado)
	<i>MIDI ATR-Taller de viñetas sonoras</i> (charla) · Julia Rossetti + Julián Di Pietro
	<i>Centro profundo</i> (show visual-audio performático) · Francis Martina + Belén Rohde
	<i>Rastro, paisaje y archivo</i> - (seminario) · Milton Secchi
	<i>Luces en el desierto</i> (proyección en Espacio Lagunar) · Lagunar-Espacio de investigación en cine y arte
2022	<i>Hijx</i> (performance audiovisual) · Joaquín Pedretti + Guazuncho
	<i>Clínica de obra a cargo de Proyecto Legado</i> - Proyecto Legado · Graciela Taquini
2022	<i>Espacio de proyección permanente. Procesos de investigación en videoarte y cine experimental. La invención de lo invisible: procesos de creación de una pieza de videoarte con imágenes térmicas</i> · Maira Ayala

Itinerancias	
	Festival de Cine Rural (Bella Vista, Corrientes)
	Festival de Cine de Formosa
2017	Festival de Cine Lapacho (Chaco)
	Festival Oberá en Cortos (Misiones)
	FASE 9 Centro Cultural Recoleta
2018	The Book Society (Corea del Sur)
	Barim Residence (Corea del Sur)
	Proyección en Casa de las Culturas (Bella Vista, Corrientes)
	Festival Oberá en Cortos (Misiones)
	Festivales en el marco del II Congreso Internacional de Arte (FADyCC-Unne) junto a Andrés Denegri (BIM) y Silvina Szperling (VideoDanzaBA).
2019	Malba-Proyección del programa itinerante: Invenciones (contra) el arte.
2020	Feria de arte contemporáneo Art Madrid + Proyector

Habiendo realizado 10 ediciones consecutivas, creemos que el festival se merece un libro que recupere y colabore en la divulgación de los aportes de artistas, realizadores, escritores y curadores que han participado de PLAY. Creemos que es una forma de ampliar el conocimiento y la reflexión en torno a producciones experimentales que comenzaron a construir una historia inédita en la región del NEA.

Video conversatorio Universos paralelos, vasos comunicantes

Graciela Taquini

Maia Navas

Con motivo de esta publicación, hemos reunido una serie de correspondencias virtuales y diálogos en encuentros presenciales, desde 2018, a las que titulamos «Video conversatorio». Las charlas y acciones conjuntas nos han llevado a intercambiar experiencias sobre formas diversas de creación y habilitación de espacios en la Argentina para la circulación de video y cine experimental, independientemente de los contextos y de las épocas. Esta conversación tiene como protagonistas a dos mujeres argentinas de generaciones opuestas: Maia Navas, joven artista, docente y curadora de Corrientes, creadora de PLAY, y la porteña Graciela Taquini, una veterana pionera del videoarte argentino, artista, crítica y curadora.

Graciela Taquini. Me pedís un panorama previo. Enfoquémosnos en los setenta. Durante esos años de plomo, no puede dejarse de subrayar la existencia de focos de resistencia en determinados bastiones culturales durante la dictadura. En el campo audiovisual se distinguen dos instituciones en Buenos Aires, el Fondo Nacional de las Artes –con un rol fundamental en la producción y conservación de cortos y documentales basados en políticas culturales concretas que comenzaron en los sesenta– y el Instituto Goethe, dependiente de la Embajada de Alemania, que cobijó en su auditorio el movimiento de cine experimental en 16 mm y Super 8. Lo hizo de una manera silenciosa pero efectiva; más tarde sería revisitado por futuras generaciones. En los setenta florecieron los espacios de cine-debate. Allí, gestores cinéfilos proyectaban material de embajadas o del fondo y funcionaban como espacios atomizados de resistencia.

» No se deben olvidar los ciclos emblemáticos de la sala Leopoldo Lugones y cines fuera del circuito comercial que hicieron conocer a grandes directores y cinematografías alternativas. Luego del cierre del Instituto Di Tella (sede de las vanguardias de los sesenta), Jorge Glusberg había fundado el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) que fue un templo del arte conceptual y político. Los experimentos audiovisuales que hicieron los artistas son un misterio y de los ciclos de video que programó internacionalmente Glusberg no ha quedado rastro alguno. Como único testimonio existe el primer videoarte argentino realizado por Margarita Paksa registrando una performance.

» La llegada de la democracia fue una explosión cultural que tiñó todas las áreas. Fue fundamental la llegada de equipos. Los primeros aparecieron en la Escuela de Cine de Avellaneda que dirigía Rodolfo Hermida. El Instituto Nacional de Cinematografía no registró la llegada del video. Hubo una polémica acerca del video y el Super 8 que parecería no tener fin. Ciertas instituciones se comprometieron con los nuevos lenguajes, como el Centro Cultural San Martín, donde yo hice el primer ciclo en 1984, «Nuevas Realizaciones en Video», en un momento en que no había cómo encontrar material ni referentes. Lo más experimental eran los canales de videoclips.

» Otro espacio abierto fue el Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires. Aún no existían ni el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), ni el Malba, ni la Universidad del Cine, ni Untref, que surgieron al final de la década. Todo era muy intuitivo, sin Internet. Un mundo analógico.

» Pero la originalidad de esos movimientos fue su carácter *underground*. La experimentación, la búsqueda de nuevos formatos en todos los rubros, el diseño, la moda, el teatro experimental, el rock, la performance. La furia creativa circulaba en espacios como Cemento, el Parakultural, los boliches, la cultura gay en expansión y una nueva generación audiovisual de videastas que se iba ubicando hasta encontrar su templo en el año 88, cuando se crea el ICI, donde la cola para ver videos daba vuelta por Florida hasta Paraguay. Todo con una fuerza y una espontaneidad hasta irse institucionalizando y lentamente impregnándose de la cultura digital, con la formación formal en el campo audiovisual creciendo cada vez más. Ese fue el campo fértil del video. En ese caldo de cultivo estábamos con los pioneros. El apoyo a la creación se produjo por el interés de las embajadas de Francia, España y Alemania, que asistieron a creaciones independientes y a los ámbitos no comerciales de intercambio.

» ¿Y vos, Maia Navas? Me gustaría que te refirieras al contexto. Me resulta muy insólito que hayas creado este festival PLAY en un espacio alternativo como la provincia de Corrientes, que no tiene una gran tradición en el campo audiovisual como podría ser el caso de Santa Fe o Córdoba.

Maia Navas. Creo que ambas coincidimos en empezar a gestar espacios de video desde la necesidad de encontrar referentes y materiales disponibles. En el año 2010 comencé a trabajar obras en fotografía y video digital, formatos que no eran habituales en esta zona. Hasta 2012, en la región del NEA no conocía que existieran eventos vinculados a la circulación de obras en formatos audiovisuales no convencionales. Sí existía un festival de cine, Oberá en Cortos (Misiones), que se mantiene vigente, pero era preciso construir un espacio para video y obras audiovisuales experimentales, puesto que varios artistas de la zona teníamos una incipiente producción en estos formatos.

» Cuando viajaba, aprovechaba para recorrer festivales, museos, centros culturales y galerías para encontrar referentes y, por supuesto, continuaba la búsqueda por Internet. En ese tiempo fueron muy importantes, para nuestra formación, las becas para clínicas de análisis y seguimiento de obra del Fondo Nacional de las Artes, además de Art Boomerang (Daniel Fischer) y el Proyecto Yungas Arte Contemporáneo (Raúl Flores).

» Esta circunstancia de estar produciendo obra en video y el deseo de crear redes entre artistas de Corrientes y Chaco con artistas de otros lugares dieron lugar a una sinergia entre creación y gestión cultural. En esa época comencé a trabajar en el Centro Cultural de la Universidad Nacional del Nordeste y fue allí donde surgió la idea de organizar la primera edición de PLAY. Como toda iniciativa, tuve que buscar aliadas, y fue Fernanda Toccalino, directora del Centro Cultural, quien apoyó plenamente la iniciativa, además de la generosidad de artistas y curadores nacionales e internacionales como Angie Bonino, quien me contactó con videastas de otros países.

» Recuerdo que en las primeras ediciones de PLAY exhibimos obras de video monocal e interactivo. Luego, nos fuimos expandiendo hacia obras de video instalación y cine experimental, con tipos de formatos y duraciones variables.

GT. Te conocí a través de unas fotos de edificios educativos asolados de alumnos de delantales blancos y enormes palomas, que producían un efecto terrorífico; una iconografía inquietante de contraste de escalas, dando una vuelta de tuerca al concepto idealizado del educando como blancas palomitas. Esas imágenes producían una visión incómoda, que ponía en jaque el rol de la escuela. Elegí programarlas en FASE 2010, un encuentro de arte, ciencia y tecnología que realicé durante siete años, en esa ocasión en el Centro Cultural Recoleta, en una curaduría que tenía como título «Utopías, distopías y atopías».

MN. Esa muestra fue una experiencia hermosa e influyente con relación a pensar la dimensión interdisciplinaria en el arte. Es necesario recordar que también en esos años se creaba en la ciudad de Resistencia la primera licenciatura en artes, hecho que impulsó el desarrollo de obras en disciplinas de medios alternativos. Creo que había cierto clima de época; un campo de problemas del cual surgían interrogantes y, de pronto, se pudieron crear respuestas en circunstancias y contextos singulares como el hecho de hacer PLAY en Corrientes. Por supuesto que, además de esas sincronías, fue crucial el encuentro con entidades que tuvieran los medios para acompañar y destinar fondos a estas iniciativas. En este caso, la Universidad Nacional del Nordeste.

GT. ¡Qué importante resulta el papel de la universidad pública en tu proyecto! Esto no ocurrió en los 80 y se fue afianzando en los 90, con la creación de carreras de grado que formaban en video y nuevos –o no tan nuevos– medios.



» De curadurías alternativas pasé a realizar muestras en lugares consagrados y desarrollando proyectos de instalaciones y nuevos medios. Ya en la siguiente década crecieron las hipermuestras de poco tiempo, pero que concentraban trabajos ya producidos en espacios de posgrado como la cátedra Trilnick o las carreras de grado y posgrado en la de Artes electrónicas que dirige Mariela Yeregui.

MN. ¿Cómo se crearon las primeras curadurías y colecciones de video en Buenos Aires? ¿Cuál era el lugar de las instituciones públicas y privadas en esa construcción?

GT. Durante los 90, Jorge Glusberg, director del Museo Nacional de Bellas Artes, formó una colección de videoarte y cine experimental en la que participé como una de las asesoras. Luego, este acervo desapareció de la faz de la tierra. Durante la gestión de Roberto Amigo como curador general, se trabajó para rescatarla. A su vez, Fabiana Gallegos, en 2019, fue becaria del programa Investiga Cultura del Ministerio de Cultura para trabajar sobre este patrimonio audiovisual. En 2022, Andrés Duprat, como director ejecutivo, y la curadora Mariana Marchesi han retomado esta iniciativa. Actualmente, estoy en tratativas para presentar en el Museo Nacional de Bellas Artes mi proyecto «Legado».

» Una figura fundamental fue la de Laura Buccellatto en el Museo de Arte Moderno y, más tarde, la gestión del Centro Cultural San Martín con Teresa Anchorena, que crea la categoría Nuevos medios respondiendo a un deseo de renovación, de ver cómo esa tendencia se daba en los museos del mundo y en las grandes bienales. También fue importantísimo el impulso que le dio Norberto Griffa desde la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Un apasionado de esta tendencia que apoyó la creación de carreras y del Festival Bial de la Imagen en Movimiento (BIM). Desde la teoría, imposible no destacar la labor de Jorge La Ferla y de Rodrigo Alonso que, constantemente, reflexionaron y publicaron material teórico.

» Actualmente, una de las pensadoras más importantes es Jazmín Adler, que se ha doctorado en temas de nuevos medios. Pero la falta de apoyo oficial, por ejemplo, ha hecho que un festival tan importante como Fase desaparezca. Tampoco desde los proyectos de archivo hay políticas respecto a los

de videoarte. El de la Fundación Telefónica se perdió y no sé qué pasará con el del antiguo ICI, que tiene la colección más importante de videoarte de los 80 y 90 en VHS. Yo misma no sé dónde dejar mi archivo para la posteridad. El Museo de Arte Moderno solo sostiene la actividad de «El cine es otra cosa», que llevan Gabriela Golder y Andrés Denegri. No sé qué se piensa hacer con respecto a la colección audiovisual que Claudio Caldini y yo aportamos al Museo de Arte Moderno con nuestros ciclos a finales de los 90. La Caixa Forum de Barcelona tenía una importante colección de videoarte argentino que actualmente está en un container.

MN. Me acuerdo que los encuentros con Jorge La Ferla, Rodrigo Alonso y vos fueron posibles gracias a los puentes que hizo entre nosotras Angie Bonino, una de las artistas pioneras del video en el Perú. Ella estaba de jurado en la Bienal Ficciones (2011), en Uruguay, donde participé. En ese encuentro me brindó información valiosa y me contactó con referentes importantes del video. Volví a Corrientes y comenzamos con Fernanda Toccalino a planear PLAY. Recuerdo que fue fundamental la posibilidad de contactar a artistas y gestionar los envíos de obras por Internet.

GT. Conocí a Angie en «Interferences», un encuentro en Montbéliard, en diciembre del 2000. Ese encuentro realizado en Francia fue esencial para el intercambio y conocimiento de lo que estaban haciendo artistas latinoamericanos. Fue una piedra fundamental y estrechó vínculos fructíferos que se mantienen hasta el momento. Quienes participaron de esa experiencia devinieron artistas y gestores importantísimos en sus respectivos países. Entre ellos estaban Brian Mackern, Teresa Puppo, Enrique Aguerre, Charly Nijenshon, Gabriela Golder, Mariela Yeregui, Rodrigo Alonso, Jorge La Ferla, Fabián Wagmister, Arcángel Constantino, Néstor Olhagaray, Edgar Endress, entre otros.





Graciela Taquini con Maia Navas en el Museo de Bellas Artes Dr. Juan R. Vidal de la provincia de Corrientes (octubre de 2018). Fotografía: Luis Bogado.

MN. Pienso en la importancia de la construcción de espacios de intercambio entre artistas de diferentes territorios y generaciones. Creo que aquí sería esencial nombrar también al afecto como motor de encuentros, algo que luego repercute en las obras y en las actividades de circulación y gestión cultural.

GT. Vos de alguna manera representás parte de la continuidad de ese proceso inicial. Estás enraizada a nuestro movimiento, pero lo hacés en un contexto transformado por la globalización, las nuevas tecnologías, Internet y la aceleración de las comunicaciones. Pero hay algo que persiste en la condición de marginalidad de esa práctica: sigue siendo un nicho y solo en su condición de video instalación muchas veces accede a museos, bienales y galerías.

» Por eso, me parece importante la existencia de festivales porque alimenta el encuentro y el intercambio. Sin ser masivas, las piezas audiovisuales circulan y se expanden.

» Acá, en la Argentina, tu festival se ha posicionado junto con la Bienal de la Imagen en Movimiento creada desde la Universidad Nacional de Tres de Febrero por Gabriela Golder, el Festival Internacional de Videoarte (FIVA), organizado por Marcela Andino, Hernán Raggi y Soledad Sánchez, y el festival Festifreak en La Plata.

MN. Comparto lo que decís con relación a la marginalidad del formato. En nuestro contexto se suma la cuestión periférica. Siempre me atrajo pensar esta simpatía entre el video y la periferia. Hay algo aquí que se vuelve potente, porque de alguna forma democratiza el uso de la imagen en movimiento en un panorama de escasez. Creo que en la creación de PLAY fue la primera vez que obré bajo una intención que, años más tarde, fue consciente: «Si no existe, tengo que inventarlo». Hoy, luego de siete ediciones consecutivas y múltiples itinerancias, puedo pensar ese deseo que, a su vez, era el de una comunidad como motor de invención.

» Escribiendo este texto pienso que los encuentros con Angie, Fernanda y vos fueron fuerzas que me impulsaron a crear PLAY. Tres mujeres artistas y gestoras a quienes admiro y de quienes he aprendido profundamente. Cada una con un estilo singular han recorrido terrenos solitarios —me

refiero a lo solitario de lo no recorrido aún— y que propulsaron múltiples creaciones de espacios para el encuentro con otros.

» Además, la invención de estos dispositivos genera la posibilidad de que futuras generaciones puedan pensar nuevas formas de creación. Formas de pensamiento y prácticas que llevan lo posible hasta su límite: lo imposible. Acontecimientos que logran hacer emerger lo impensado.

GT. Contame, ¿qué relación existe entre tu trabajo de docencia y el de gestión?

MN. Pienso que la docencia es algo que se fue entretejiendo en el tiempo. Siempre sentí placer en enseñar aquello que se relaciona con las formas de cómo se inventan las obras, los espacios y el conocimiento. Situándome en un «entre» la obra y los métodos que alguien crea para componerlas. Intento enseñar eso que voy descubriendo al transitar experiencias de creación y visionado de obras. Es ese el gesto, la necesidad de transmitir no un conjunto de conocimientos, sino una forma de estar que sepa hacer preguntas cercanas a ¿cómo está hecho?, ¿por qué surge en este contexto?, ¿cuál es el sentido que como contrasentido plantea?

» Desde PLAY pude ir forjando el espacio para la formación sobre video y cuestiones afines. Invitamos a Rodrigo Alonso, Fran Villalba, Mariela Cantú, Adrián Cangi, Pauli Coton, Agustín Genaud, Gustavo Galuppo, Hernán Hayet, entre otros, con quienes formamos vínculos de enriquecimiento mutuo.

» Al ir escribiendo esto, voy entendiendo cómo los movimientos que forjan mis trayectorias tienen un deseo: impulsar a inventar eso que no encuentro aún y que lleva consigo un halo de misterio y magia; lo que teje redes entre distintas tramas discursivas y articula cuerpos poéticos sobre algo en común.

» Este móvil me llevó a conocer personas de diversas provincias y países, con quienes gestamos eventos para dialogar sobre producciones en el campo del arte contemporáneo, en particular sobre el campo del video. Es así que articulamos con ARCA y Mariela Cantú, propulsora de esta plataforma. También con espacios de formación en la Universidad Complutense de Madrid, con festivales de cine en Argentina y festivales de video en otros países, con galerías y museos en el Perú, Colombia, España y Corea del Sur.

» Actualmente, el reto que me motiva es la expansión del público de PLAY hacia pueblos de Corrientes y Chaco, fuera de las capitales provinciales. Creo que en un momento histórico donde el imperativo del deber ser pasa por la mirada y al viaje al exterior es interesante oponer un sentido simultáneo hacia el interior, generando espacios de intercambio con nuevos espectadores y escenarios para la construcción de lo que falta o no existe. Una forma ética de la imagen en movimiento como forjadora de vínculos. Me gusta pensar en PLAY como un espacio para la poética de los encuentros.

GT. Gracias por subrayar el papel de las mujeres tenaces. Lamento que no se haga más el Festival Latinoamericano de Video Arte (FlaVia), un festival que realizaban Alejandra y Kena Corvalán.

» También estoy de acuerdo con el hecho de que la actividad no es masiva y sí ignorada por los medios, y que esto significa un punto de unión y sinergia incontaminado por el mercado y la competencia, un espacio crítico y político, un lugar para la expresión íntima y personal, una explosión de semillas fértiles, un grano de mostaza que dará sin duda la sombra de un gran árbol de la vida.

Dilemas, dudas y afirmaciones. Los trayectos de una mirada plural

Carlos Lezcano

PLAY realiza este año su séptima edición, esto permite analizar su trayectoria de gestión, su dimensión artística, las formas de producción, la calidad y la densidad de las propuestas. También, cómo fue y es la relación de los espectadores de Corrientes y Resistencia con el evento. Maia Navas, curadora y *alma máter* del encuentro, recuerda que, en 2012, cuando realizaron la primera edición, *Play Semana de Videoarte*, este evento se convirtió en la primera exhibición de videoarte de la región.

En el primer llamado a presentar videos en Corrientes se exhibieron solo tres trabajos de artistas de la región que provenían del campo de las artes visuales: Claudio Vallejos, Celeste Massin y Celeste Jacobo. Massin llegaba con una estética de la vida cotidiana: una bicicleta con timbre que realiza un recorrido, algo que, a primera vista, parecía simple y tal vez lo fuera. Vallejos, con un lenguaje más simbólico. Jacobo proponía planteos lumínicos tomando el uso de las luces flúor en su obra. Las obras mencionadas compartían el espacio con otras de Argentina y de varios países. Este gesto de la muestra puso a nuestros artistas frente a otras tradiciones y actualidades visuales; algo muy importante para ellos y también para la propuesta, porque daba cuenta de un momento inicial de esta expresión artística en nuestro medio y lo ubicaba en relación con lo que sucedía en otros lugares.

El contexto y su importancia

La irrupción de PLAY en la escena local se da en un contexto particular porque coincide con la consolidación de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, y en particular con el surgimiento de la Licenciatura en Artes Combinadas de la Universidad Nacional del Nordeste, una carrera que cruza diversas disciplinas, estableciendo diálogos entre ellas, y que empieza a formar a varias generaciones en contenidos tradicionales, pero también en lenguajes contemporáneos. Algo realmente novedoso. Por otro lado, a partir del 2000, aproximadamente, se abren nuevas y múltiples posibilidades a los artistas locales de participar de becas nacionales para capacitaciones y estudios como las del Fondo Nacional de las Artes. Por lo tanto, artistas, productores locales y regionales tienen, por un lado, la posibilidad de realizar estudios superiores con una mirada más actual de las actividades artísticas

y, por otro, cuentan con becas de estímulo a la producción y análisis que generan otros horizontes estéticos.

PLAY tuvo en sus ediciones seminarios, conferencias y talleres que trataron el tema de la imagen, el sonido, los archivos y la memoria desde el punto de vista teórico y práctico ante públicos mayoritariamente jóvenes que no solo mostraban interés, sino conocimientos. Esta nueva forma de intercambio que se produce entre conferenciantes y público marca un hito local, un punto central, porque nos señala que existen cada vez más –dentro de un universo pequeño, por cierto– personas interesadas y con cierta competencia en estos temas.

El tema de la circulación y de la venta de obras de arte contemporáneo no logra ser discutido en el medio y se torna complejo a la hora de explicar el fenómeno. Al no ingresar al debate público –hasta ahora–, no tiene posibilidades de ser visible y, por lo tanto, permanece en la oscuridad, al igual que el interés de los compradores. Dilema aparentemente sin solución a corto y mediano plazo. El arte contemporáneo no se vende. ¿Porque no se entiende? ¿Porque es caro? ¿Porque no gusta? ¿Porque no hay galerías? ¿Porque los espectadores no van a las muestras? ¿Porque, de algún modo, es inasible? Es decir, ¿cómo guardar un video o una instalación? ¿Se compra eso? ¿Cómo se lo lleva a casa? ¿Para qué?

La política de adquisiciones de museos públicos es despareja en nuestro medio por la discontinuidad de las compras, pero también de las donaciones y si estas se produjeran, generarían problemas en la guarda de estos materiales por falta de lugares apropiados. Existen escasos coleccionistas de arte y, específicamente, de arte contemporáneo. Comprar buenas obras a precios baratos no constituye un mercado amplio en nuestro medio. Algunas muestras tienen catálogos, pero los textos operan, la mayoría de las veces, solo como breves pre-

sentaciones del tema, sin ahondar en cuestiones críticas con fundamentos teóricos. ¿Por qué? Si consideramos que un catálogo consiste en una serie de fotos más un texto teórico, que los catálogos en los últimos años han logrado un nivel de profesionalización asombroso y, en otros lugares, se convierten en libros especializados sobre el tema que presenta la muestra, debemos observar que, por estos lares, no hemos logrado esos niveles de profundidad y estudio.

Tampoco contamos con un periodismo cultural que se acerque a la crítica con herramientas teóricas de lo que se muestra y ve en ámbitos públicos y privados, de artistas conocidos o emergentes que trabajan en soportes tradicionales o con nuevas formas del arte como las instalaciones y eventos performáticos. Con la salvedad de Limbo (2012), que apareció como una galería de arte contemporáneo y que contiene, además, encuentros y fiestas como posibilidad de comunicación.

Más arduo resulta ver videos que no son documentales y películas con planteos tradicionales, sino formas de trabajo con materiales visuales de un modo no convencional, en algunos casos enfatizando las interrupciones, los saltos de tiempo, las formas por encima de las imágenes figurativas. En este estado de cosas, ¿podremos superar el «me gusta» o «no me gusta»? ¿Podremos pasar de notas laudatorias, sin profundizar en los procedimientos o contenidos que realizaron los artistas, a notas más sesudas que ahonden en la obra?

Paso a paso

Con relación a la evolución del proyecto PLAY, se podría plantear que antes de 2012 no se conocen antecedentes de exhibiciones y festivales de videoarte en la región. Si hurgamos en el pasado reciente, encontramos solo algunos artistas que utilizaban la herramienta de video como formato para sus obras. En ese tiempo, a partir de un encuentro con la artista y curadora peruana Angie Bonino –quien por entonces dirigía Videoakt, Bienal de Videoarte en Barcelona–, Navas comienza a pensar en la idea de hacer una exhibición exclusiva de videoarte. Fue así como, con la colaboración de Bonino y, por supuesto, con el apoyo invaluable de Fernanda Tocalino,

lograron hacer la primera exposición de PLAY Semana de Videoarte en 2012. Con la curaduría de Navas comenzó esta aventura hacia algo nuevo en el medio. El año siguiente se hizo la primera convocatoria argentina y recibieron una buena cantidad de videos. A partir de 2014, comenzaron las convocatorias internacionales y el panorama se fue ampliando.

PLAY se posicionó como una referencia en la región y en el país. Esto se debió al sostenimiento en el tiempo de la propuesta, aunque resultara difícil sostener este tipo de espacios en esta región. Con relación a la permanencia, fue fundamental el apoyo de la Universidad Nacional del Nordeste, que sigue acompañando cada uno de sus pasos. A lo largo de estos años ha invitado a múltiples eventos, charlas, festivales de Argentina y de otros países como Perú, Colombia, España y Corea del Sur. Esta es también una dimensión muy importante, ya que permite difundir las obras de los artistas en públicos muy diversos.

Pensar las imágenes

En 1963, Nam June Paik instala trece monitores preparados en Wuppertal con trece imágenes abstractas generadas por frecuencias electroacústicas, tal vez como cita y homenaje al gran John Cage, dando comienzo así al videoarte. Corrientes tuvo que esperar un poco más de cincuenta años para que por primera y única vez se toque «58» de Cage en el subsuelo del Poder Judicial, y otros tantos para que aparezca PLAY, que por suerte goza de buena salud y nos permite acercarnos al arte del siglo XXI.

Resulta importante rescatar el seminario que realizó en 2017 Gustavo Galuppo, videoartista de Rosario, que tuvo un alto nivel de intercambio entre los asistentes. Pensar la relación



de las imágenes y las personas, en este mundo invadido por ellas, es central para poder establecer nuevos y variados vínculos con lo que pasa incesantemente frente a nuestros ojos de manera acrítica la mayor parte del tiempo. Este fue el planteo general del encuentro entre los artistas y en especial con Galuppo, artista e intelectual que habló durante largas y provechosas horas con un público mayoritariamente joven. La idea de poner en cuestión las formas y modos narrativos visuales, la función de las imágenes a lo largo de la historia del cine, pero también del pensamiento, fueron algunos de los hilvanes de su recorrido. Un camino que se inicia cuando aún no había cine como lo conocemos hoy, con el canon hollywoodense, sino con las antiguas investigaciones vinculadas a las ciencias muchas veces o como prolongación de los saberes novedosos aún de la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX. Considerar la imagen, no en sus funciones documentales, sino liberada a sus múltiples posibilidades y «a la luz de un juego de relaciones distinto» fue lo que desnudó con agudeza el artista.

Si aceptamos que las imágenes preceden a las palabras, ¿podemos verlas de un modo más simple, más intuitivo o menos racional? ¿Hay una percepción prelingüística? ¿Cómo vemos lo que vemos? La búsqueda de una arqueología de la imagen en movimiento –para usar una idea de Michel Foucault– pasa por poder rastrear en los orígenes el cine relacionado a la fotografía, pasando luego a «El hada de las coles», de Alice Guy (1986) –considerada como la primera realizadora de una película de ficción con una trama narrativa–, a los clásicos del cine que desarrollan hasta el hartazgo un modelo narrativo que termina siendo casi el único durante muchos años, luego por las propuestas de las vanguardias del siglo XX para llegar, por fin, a lo que se llama el «cine experimental». Poder contar con esta instancia de pensamiento dentro de PLAY es tan importante como la muestra de los trabajos de los videastas, porque nos permite y propone algunas preguntas: ¿Por qué le exigimos significado a las imágenes? ¿Para qué? ¿Podemos lograr otros vínculos con las imágenes?

Todas estas dudas fueron compartidas en la mañana del sábado pasado, mientras los ruidos de la ciudad indicaban que los relojes avanzaban hacia el mediodía. No estuvo ausente el costado ético de estas cuestiones cuando Galuppo llegó a un lugar extremo de su discurso al afirmar algo –que ya todos sabemos, pero no lo solemos pensar en los términos que él lo hizo–: «Somos imágenes antes de nacer. Nos miran antes de nacer», poniendo en el centro del tema la cuestión del lazo que une a las personas con la imagen y sus responsabilidades ante esta situación. Esta afirmación ubica frente a un asunto que no se piensa en estos tiempos y plantea la responsabilidad del uso de la imagen.

PLAY cerró con la esperanza de lograr mayor público cada vez. La propuesta es no solo novedosa, a pesar de los siete años de vigencia, sino de muy buena calidad por lo mostrado. El cine y el video tienen una producción en ascenso en nuestra región en su cantidad y también en la infraestructura de sus realizaciones, donde los espacios que contienen las propuestas experimentales –y en algunos casos radicales– son importantes.

Celebremos entonces la vigencia y la consolidación de este festival único como un nuevo horizonte estético en nuestra región.

El margen que desborda. Una experiencia en el festival PLAY

Mariela Cantú

Se dice que un margen es un espacio en blanco. Lo que queda a los lados de algo. ¿Un vacío? Pienso entonces en las ciudades ribereñas, las que se formaron a orillas de algún río. En La Plata (al borde del río que le dio su nombre y que se cobró el préstamo con la promesa de un progreso que nunca llegó); en Ámsterdam (atravesada por el Amstel, que en 1936 la desbordó e invadió hasta hoy su calle principal); en São Paulo (cercada por los ríos Tietê y Pinheiros, que a fuerza de ser permanentemente contaminados, cedieron su grandeza a la megalópolis que hoy prefiere olvidarlos)^[1]. Y claro, pienso también en Corrientes, que existe al margen de una región de Argentina que se precia de poder autodenominarse «centro».

¿Cuál es el sentido de un encuentro como PLAY Semana de Videoarte en una ciudad como Corrientes? ¿Cómo entender la existencia de un festival que desde hace siete años se lleva a cabo ininterrumpidamente por fuera del circuito institucionalizado y centralizado del arte en Argentina y que se ocupa de una de las prácticas audiovisuales menos reconocidas por las instituciones artísticas, de memoria y de financiamiento del país? ¿Qué mixtura las fortalezas de la universidad pública con la energía de la autogestión en dosis justas? ¿Y qué ha sido ideado, mantenido a flote y dirigido gracias a los incansables esfuerzos de una mujer?

Entre 2013 y 2015 participé de PLAY en tres ocasiones. En la primera envié una obra en video, *Laguna*, que fue seleccionada para ser parte de la muestra; en la segunda fui convocada para ser jurada junto con Alejandra Muñoz y Maia Navas; en 2015 fui curadora de la muestra Poéticas de archivo que reunió obras de más de una veintena de videoartistas argentinx; presenté la charla Poéticas de archivo-Historias del videoarte argentino contadas por Arca Video y, claro, pude ser también público de la muestra durante los días que pasé en Corrientes. En todas estas ocasiones sentí ser parte de un territorio múltiple, diverso. Videos de Argentina se combinaban fluidamente con obras de Colombia, Chile, Brasil, España, Reino Unido, Bélgica, Venezuela, México, Italia, Turquía, Francia, Perú, Alemania y Japón, entre otras procedencias, generando diálogos –en otro contexto, inesperados– entre temáticas, situaciones

políticas y sensibilidades, que se revelaron más próximas de lo esperado –sin necesariamente haber pasado antes por Buenos Aires–.

Pero, claro, no solo la geografía habla de márgenes. El arte también establece los suyos –o al menos cree inevitable tener que hacerlo– y es esa creencia la que avala injustas jerarquías entre artistas, lugares de origen, obras, técnicas y medios. Como artista, curadora, investigadora y archivista puedo decir, sin miedo de faltar a la verdad, que el video se ha visto a menudo afectado por varios de los dudosos criterios que crean y sostienen estos regímenes de poder. Desde el establecimiento de políticas que no contemplan el fomento a producciones en video (la más clara de estas sigue siendo la ausencia desde el Incaa de una línea específica para artistas en video o para artistas audiovisuales experimentales) hasta la inexistencia de archivos institucionales dedicados a estas obras (que acaba colocando al video como parte de colecciones audiovisuales mayores o como un sector menor y desatendido de archivos cuya misión, a veces, ni siquiera es la audiovisual). En un contexto de desfinanciamiento público de las (pocas) instituciones archivísticas en Argentina y de una focalización casi exclusiva en los materiales fílmicos, tendemos a olvidar que un capítulo fundamental de la historia audiovisual de América Latina ha sido producido en video, no solamente bajo la forma de lo que conocemos como videoarte, sino también como registro de memorias comunitarias, eventos culturales, sociales y políticos, publicidad, producciones de escuelas de cine, *home video*, registros documentales y activistas, y una inmensa parte de las emisiones de televisión argentina que no ha sido sistematizadamente conservada por ninguna institución.

A pesar de su nombre, PLAY dura mucho más que una semana. No solo por la determinación de bucear en las aguas poco conocidas del videoarte para convocar a artistas y curadorxs que producen obra y pensamiento diverso en el contexto antes mencionado, y por generar encuentros de formación que permean incluso otros campos más allá del audiovisual, sino también por las incesantes itinerancias que su directora confabula y que han desbordado esta muestra hacia Chaco, Formosa, Misiones y Buenos Aires en Argentina; y, más allá, hacia Colombia, Perú, España y Corea del Sur. Si la historia del video en América Latina está aún siendo bocetada con las letras de una caligrafía que hay que seguir creando, acciones como las que propone PLAY son bocanadas vitales para que esas líneas se continúen dibujando.

Y si de márgenes se trata, hablemos (de) las mujeres, que esos lugares los hemos caminado hasta el cansancio. Hablemos (de) las que cobramos como asistentes, pero fuimos en verdad las autoras de las ideas. Las que fuimos reconocidas como ayudantas, pero no éramos convocadas para las reuniones importantes. Las que pasamos a la historia como *compañeras de, mujeres de, colegas de*, pero no tuvimos nuestros apellidos escritos en las páginas de ningún libro. Creo que para la mayoría de las personas que hemos participado o colaborado con PLAY fue fácil percibir que el rol de Maia Navas excede con creces el de una directora. Basculando entre las potencias de la gestión pública desde el Centro Cultural Universitario de la Unne –que, como todas las instituciones de enseñanza pública en Argentina, está amenazada por los recortes a sus presupuestos y la inestabilidad laboral de sus trabajadores– y las peripecias que los recorridos autónomos en el arte ofrecen, Maia –junto a un maravilloso equipo de colaboradorxs– ha conseguido hacer de PLAY un encuentro que consigue salirse de los confines de las clasificaciones. Como artista seleccionada, curadora y público conseguí experimentar en carne propia el ejercicio coherente de unas dinámicas de trabajo que discuten las tradicionales jerarquías y modos de hacer patriarcales –que infelizmente son los que muchas veces dan formato a estos encuentros de arte–. En la elección de curadorxs, artistas y en las propuestas para el público, las mujeres conseguimos tener en PLAY un espacio relevante donde ser escuchadas cuando queremos decir algo

y no solo cuando nos ceden unos minutos, donde ser respetadas por nuestro trabajo y no por el ancho de nuestra sonrisa. Entre lxs participantes es notorio reconocer un encuentro que consigue ser experimentado como eso mismo, como la confluencia de cauces diversos que pueden, de a ratos, mezclar sus aguas.

Se dice que un margen es un espacio en blanco. Lo que queda a los lados de algo. Pero no es un vacío. Pienso en La Plata, en Ámsterdam, en São Paulo y en todas las ciudades ribereñas que fueron alguna vez poco más que una orilla. Pienso en todxs lxs artistas que fueron llamadx marginalxs, en las historias que no quisieron ser escuchadas, en la incalculable cantidad de cintas de video menospreciadas porque pocxs aprendieron a limpiar sus hongos. Y pienso entonces que un margen –y conmigo también lo dice algún diccionario– es un extremo. Algo radical, un riesgo, una cumbre. ¿Y saben cuántos horizontes consiguen verse desde una cima?

Con una copa que de tan llena derramó su contenido, celebro orgullosa los siete años de PLAY y todos los encuentros que vendrán. Y que el Paraná siga a su paso creando nuevas orillas.



Alessandro Focareta (Italia-Argentina)
...pese a todo
PLAY 10a ed., 2021



Miguel Rozas (Chile-Bélgica)
El acto creativo
PLAY 10a ed., 2021



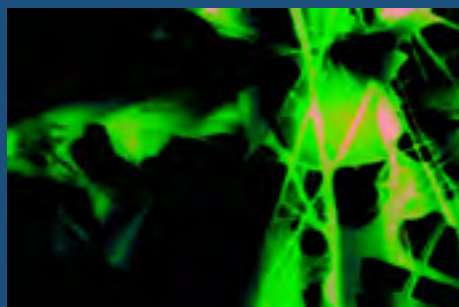
Francisco Miguez (Brasil)
Uma invenção sem futuro
PLAY 10a ed., 2021



Violeta Montoya Capri (Buenos Aires)
Domesticados
PLAY 10a ed., 2021



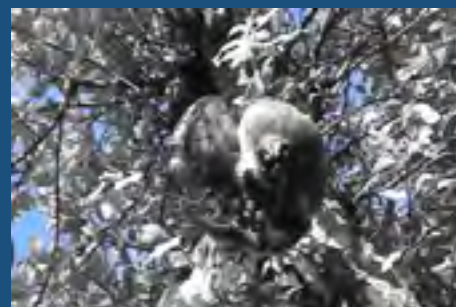
Rubén Plataneo (Santa Fe)
Sfumato
PLAY 10a ed., 2021



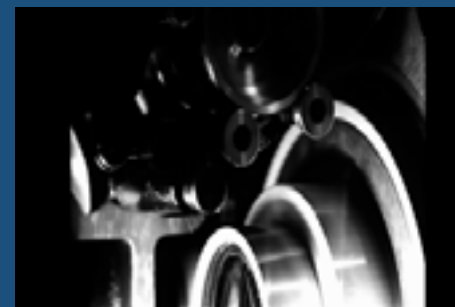
Celeste Jacobo (Argentina)
Visiones de luz
PLAY 1a ed., 2012



Alejo Maglio (Argentina)
Película + Lava
PLAY 2a ed., 2013



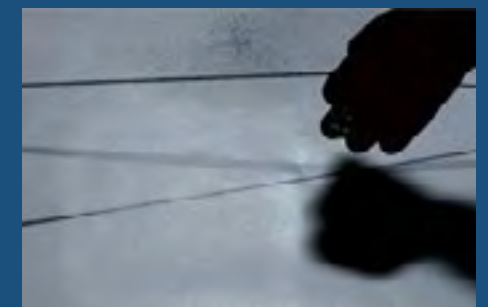
Carlos Martins (Argentina)
Étude Nro. 2
PLAY 2a ed., 2013



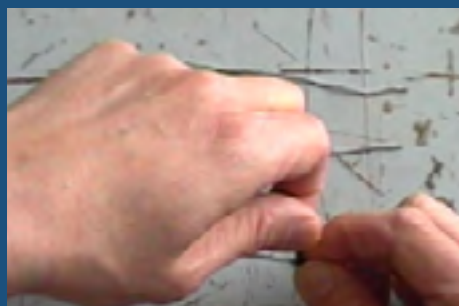
Carlos Ramaciotti (Argentina)
Vert1jete2
PLAY 2a ed., 2013



Celeste Jacobo (Argentina)
Love flúo
PLAY 2a ed., 2013



Francesca Llopis (España)
Fils d'oblit
PLAY 2a ed., 2013



Jun'ichiro Ishii (Japón)
C
PLAY 2a ed., 2013



Ramon Guimaraes (España)
A piece of art
PLAY 2a ed., 2013



Ricardo Trigo (España)
Circuito informacional
PLAY 2a ed., 2013



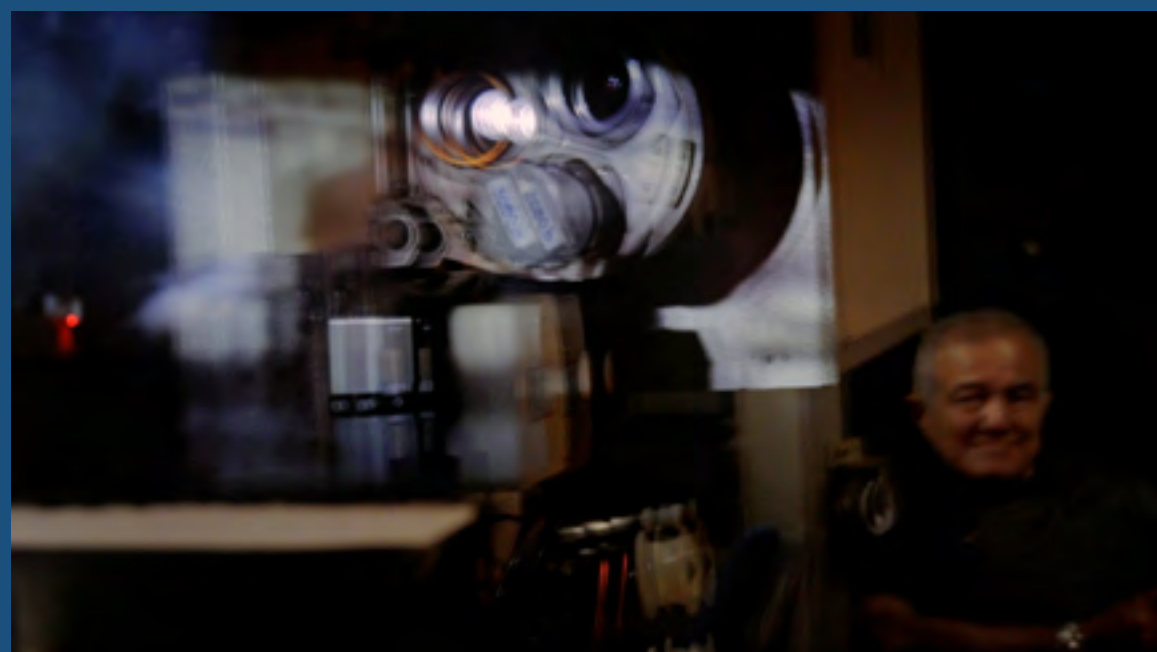
Carlos Martins (Argentina)
Vigilia
PLAY 3a ed., 2014.



Dolores Martin (Argentina)
Presto, Quatour pour la fin du temps
PLAY 3a ed., 2014



▷▷ **...pese a todo**, de Alessandro Focareta. La oscuridad está formada por miles de puntos brillantes. Cerrar los ojos y descifrarlos ha sido y sigue siendo una actitud lúdica presente en mí desde siempre. Hoy, dicha imagen la encuentro en el visor de la cámara donde activo la función de enfoque que colorea el objeto filmado de miles de puntos rojos. Puntos que dialogan con una realidad compleja y que de pronto revelan destellos de vida.

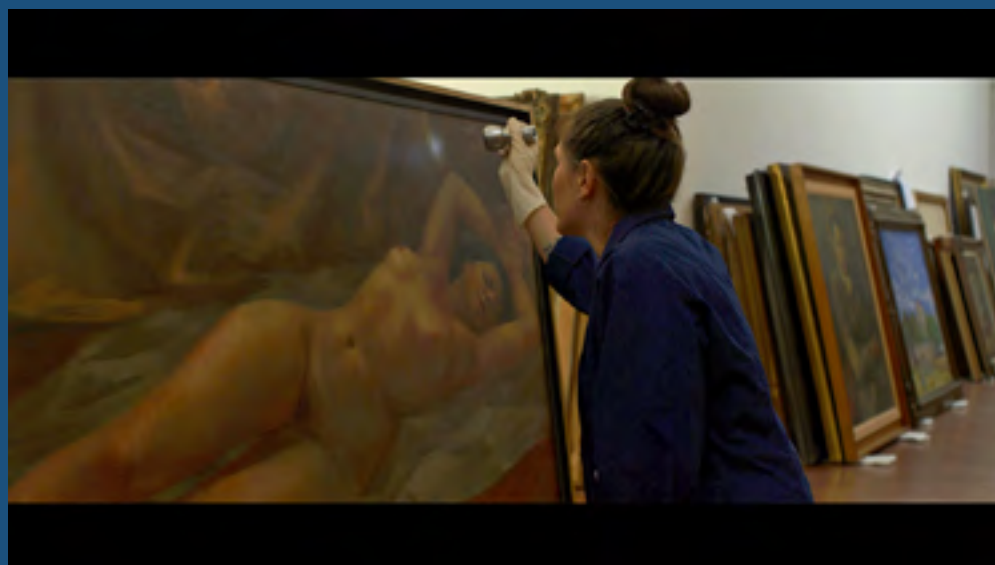


▷▷ **Uma invenção sem futuro**, de Francisco Miguez. ¿Un invento sin futuro? Cuando llega un nuevo proyccionista digital, tres proyccionistas de cine hablan sobre el declive de su profesión, durante una exhibición de películas de los hermanos Lumière. ¿Cuándo comienza el cine, cuándo termina?



▷▷ **El acto creativo**, de Miguel Rozas. Cumbre de la UE, Bruselas. Periodistas de todos los estados miembros de la Unión Europea se preparan para informar a millones de telespectadores. A través del texto «El acto creativo», del artista francés Marcel Duchamp, establecemos un vínculo entre el acto creativo y los momentos en que se fabrican estas imágenes de la «realidad», situándolas de nuevo en su contexto humano (demasiado humano).

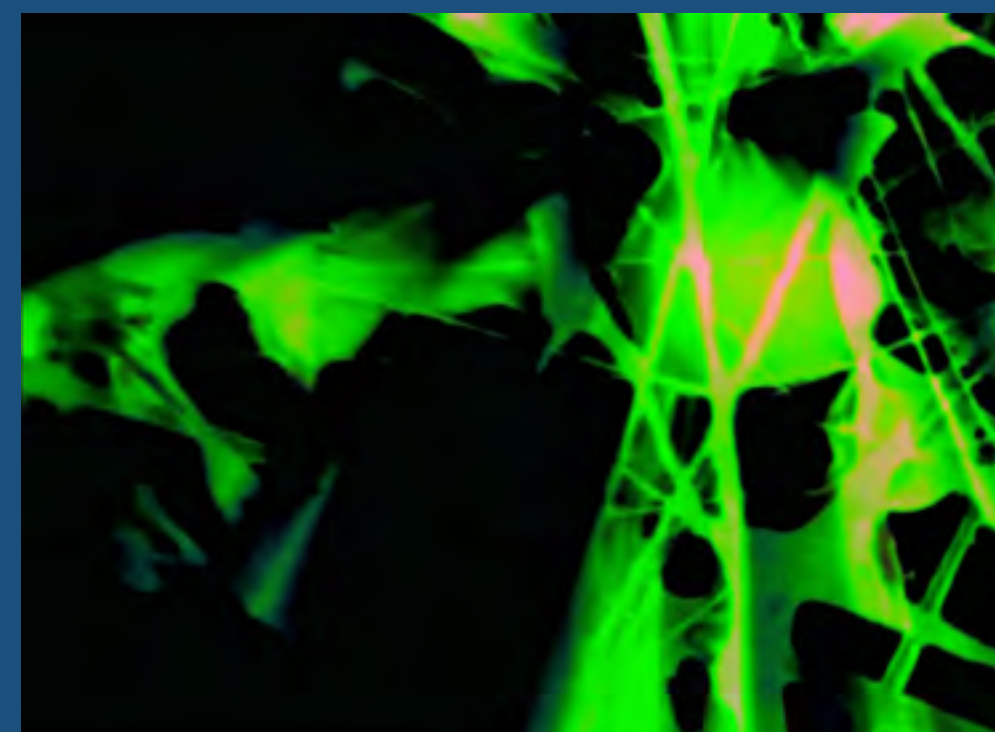




- ▷▷ **Sfumato**, de Rubén Plataneo. Había una vez una película que se quedaba jugando dentro de un museo. El museo tenía muchas pinturas con gente que miraba, hermosas y misteriosas. Hay un fantasma y varias sospechas. Una experiencia documental acerca de la pintura y los movimientos humanos, que desarma la solemnidad del museo y abre su interior de obras conmovedoras atravesando el tiempo, con la asistencia de bellas personas.



- ▷▷ **Domesticados**, de Violeta Montoya Capri. El corto intenta cuestionar el control que ejercen los medios de comunicación y producción audiovisual que generan y dirigen nuestros deseos y miedos.



- ▷▷ **Visiones de luz**, de Celeste Jacobo. Todo lo que se activa en el ojo y el cerebro, al ser estimulados por la luz, es parte de la información con la que interpretamos el mundo que nos rodea. La imagen influye en la elaboración del pensamiento y del sueño: se recrea un recorrido por las «visiones» que pueden surgir de estos procesos, como el de la abstracción, y reflexionar sobre la forma en sí misma, prescindiendo de toda figuración y símbolo, solo forma y color.

▷▷ **Vert1jete2**, de Carlos Ramaciotti. Es la creación de un nuevo discurso audiovisual a partir de algunas similitudes con los films *Vértigo* (1958), de Hitchcock; *La Jetée* (1962), de Chris Marker; y *12 Monkeys* (1995), de Terry Gilliam, demostrando que «nada parte de un vacío absoluto, ni siquiera la obra que se considera genial y única».



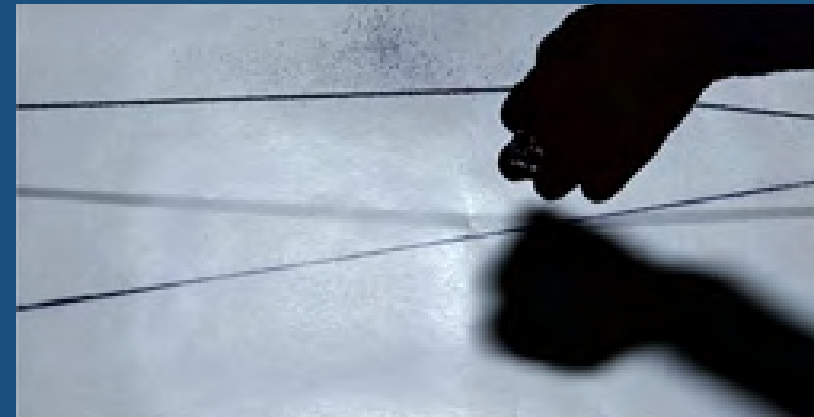
▷▷ **Película + Lava**, de Alejo Maglio. Mediante estas imágenes grabadas de la acción química que ejerce la lavandina sobre el material fílmico, hace recuerdo y guarda memoria sobre la manipulación y la censura que sufrió el cine nacional e internacional entre finales de 1974 y principios de 1980 en la Argentina.



▷▷ **Étude Nro. 2**, de Carlos Martins. Esta obra forma parte de una serie de estudios audiovisuales en los que intento explorar la dimensión pictórica y poética de la «imagen tiempo».



▷▷ *Fils d'oblit*, de Francesca Llopis. Sistematiza de manera rigurosa una pauta poética y una visión pictórica, tanto desde la voz como desde la imagen.



▷▷ *Love flúo*, de Celeste Jacobo. Obra conceptual integrada por fotografías, objetos, proyecciones e instalaciones. Las imágenes fueron construidas a partir de luminiscencia y busca transmitir los efectos provocados por esta experiencia: shock visual, sentidos agudizados y sensaciones saturadas; introduciéndonos en un submundo de violencia cromática y formas irreales, junto a texturas sonoras.



▷▷ *C*, de Jun'ichiro Ishii. Esta obra pertenece a un proyecto de video colaboración «100x100 = 900», organizado por el festival Magmart (Italia). La idea del proyecto fue que cien artistas del video representen un año del siglo 20, y el año que me fue asignado fue 1996. 1996 fue un año en que la humanidad llegó a un nuevo horizonte, más allá del misterio de copyright.



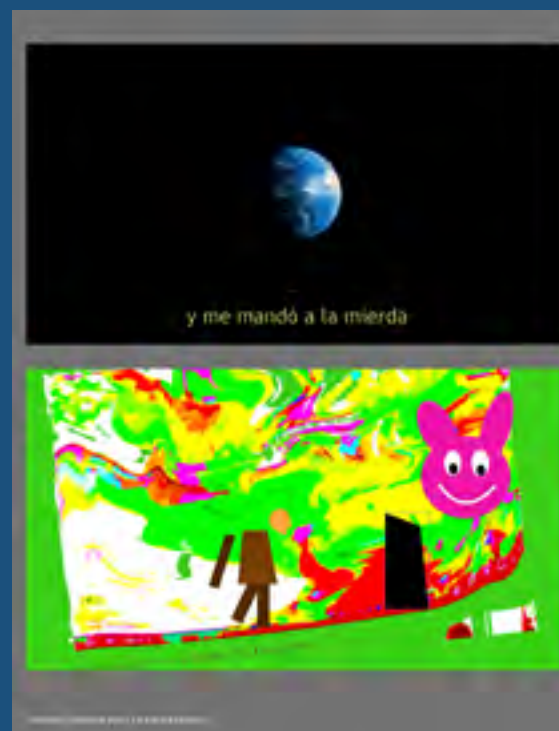
▷▷ **A piece of art**, de Ramon Guimaraes. Un personaje enmascarado habla al espectador y al mismo tiempo que le descubre sus sentimientos más profundos, juega a mostrarse y ocultarse tras la máscara.



▷▷ **Vigilia**, de Carlos Martins. Es un breve tratado audiovisual sobre la percepción; un intento de aprehender la dimensión poética de la Imagen-Tiempo tal como se manifiesta en el corazón mismo de lo cotidiano.

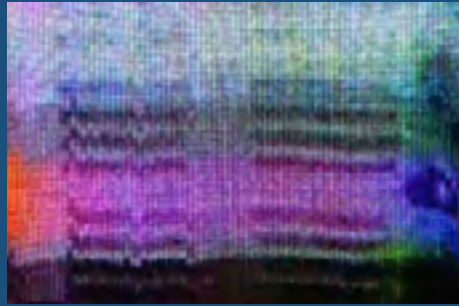


▷▷ **Circuito informacional**, de Ricardo Trigo. Videoexperimento articulado mediante varios bloques discursivos: un bloque iniciado con la pregunta: ¿Extraeremos algún saber de este video? Seguido de tres bloques más formados por unas grabaciones del Circuito de carreras de Catalunya (España), la escena de un avión estrellado en el pueblo de Recasens (España) y una escena de un paisaje típico Toscano (Italia). La trama del video, articulada en un principio como un ejercicio lingüístico sobre la idea de imposible y de capa, conducirán al narrador (artista) a una situación extraña. La falta de coherencia entre la pregunta inicial, la imagen, el sonido y el texto con el que se va constituyendo el video llevan al narrador a pasar parte de su frustración a la audiencia.



▷▷ **Presto, Quatour pour la fin du temps**, de Dolores Martin. Algo está ocurriendo en la calle. Sensación de caos universal. La prisa nos marca el ritmo con el que debemos avanzar. Vamos todos hacia el futuro, al final del futuro. Mientras la publicidad y los videoclips aumentan este panorama con el desenlace en una celebración. Hay fiestas por todos lados, de esas que parecen anticipar una traición.





Matías Avalos (Corrientes)
trv34wave
PLAY 3a ed., 2014



Paola Michaels (Colombia-Argentina)
Caracoles y diamantes
PLAY 3a ed., 2014



Alejandro Thornton (Argentina)
Eva rebelde
PLAY 3a ed., 2014



Ignacio Olivares (Corrientes)
Ante up
PLAY 3a ed., 2014



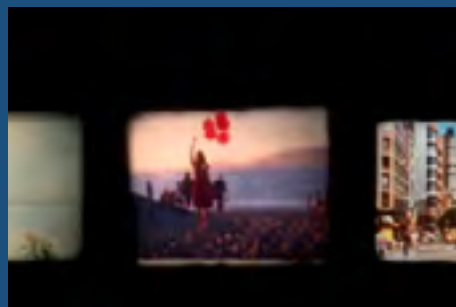
Belén Gache (Argentina-España)
Aurelia our dreams are a second life
PLAY 3a ed., 2014



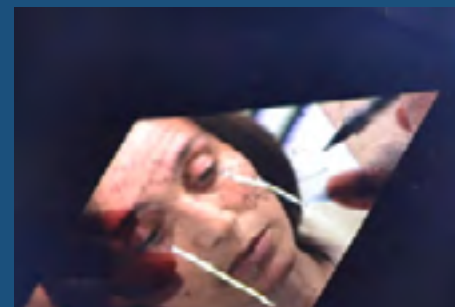
Adrián Regnier Chávez (México)
Itera (Nacen, crecen, se reproducen, mueren)
PLAY 3a ed., 2014



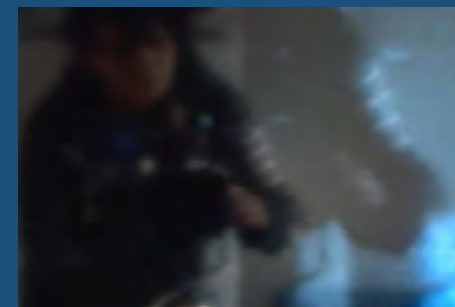
Suyai Otaño (Argentina)
Entrevista
PLAY 4a ed., 2015



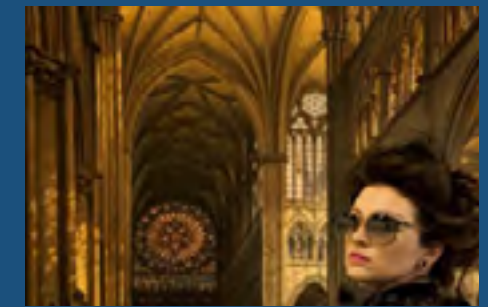
Leonardo Guardianelli + Paola Rodríguez + José Fiz + Aldana Olivello + Marianela Peralta (Argentina)
8 mm
PLAY 4a ed., 2015



Marisol Bellusci (Argentina)
Deben saber quiénes
PLAY 4a ed., 2015



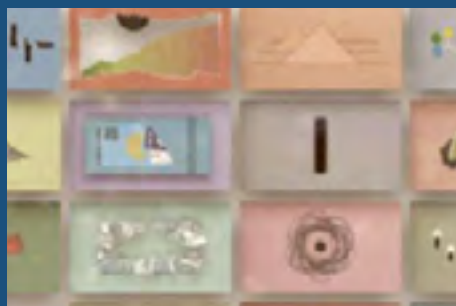
Janin Bello (Colombia)
Movimientos sacádicos
PLAY 4a ed., 2015



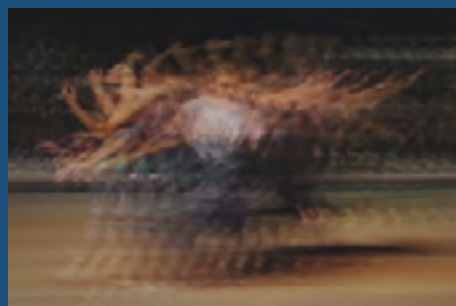
Marcia Beatriz Granero (Brasil)
Von Suttner
PLAY 4a ed., 2015



Máximo González (Argentina)
Nosotros reciclamos (de la serie Poemas materiales)
PLAY 4a ed., 2015



Adrián Regnier Chávez (México)
A
PLAY 5a ed., 2016.



Leo Perrotta (Argentina)
LAM 2015 (extras)
PLAY 5a ed., 2016

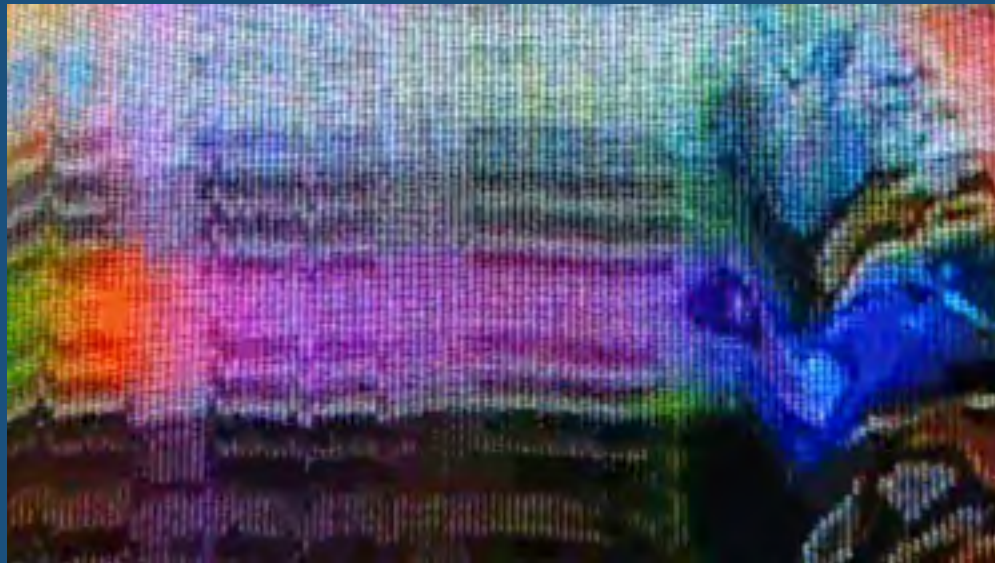


Claudio Adrián Ojeda (Argentina)
15
PLAY 5a ed., 2016



Tahir Ün (Turquía)
POSE
PLAY 5a ed., 2016

▷▷ **trv34wave**, de Matías Avalos. Dilución sinestésica de la línea entre señal y ruido. Apropiación de video por feedback óptico.



▷▷ **Eva rebelde**, de Alejandro Thornton. Eva rebelde es un proceso de posproducción que toma obras del pasado (el film La novicia rebelde y la ópera rock Evita), las renombra, les inventa nuevos usos, con recortes de los relatos históricos e ideológicos para una nueva construcción. Así también, expone el problema de la representación de lo irrerepresentable. Es el caso de Evita. Desplazando la cuestión y haciendo jugar de forma irónica la máquina hollywoodense, torna palpable su ausencia, su imposible presencia, ese exceso que nos obliga a movernos más allá de los horizontes de sentido que tienden a congelar su imagen a cuenta de una forma cualquiera de la ideología o de la crítica.

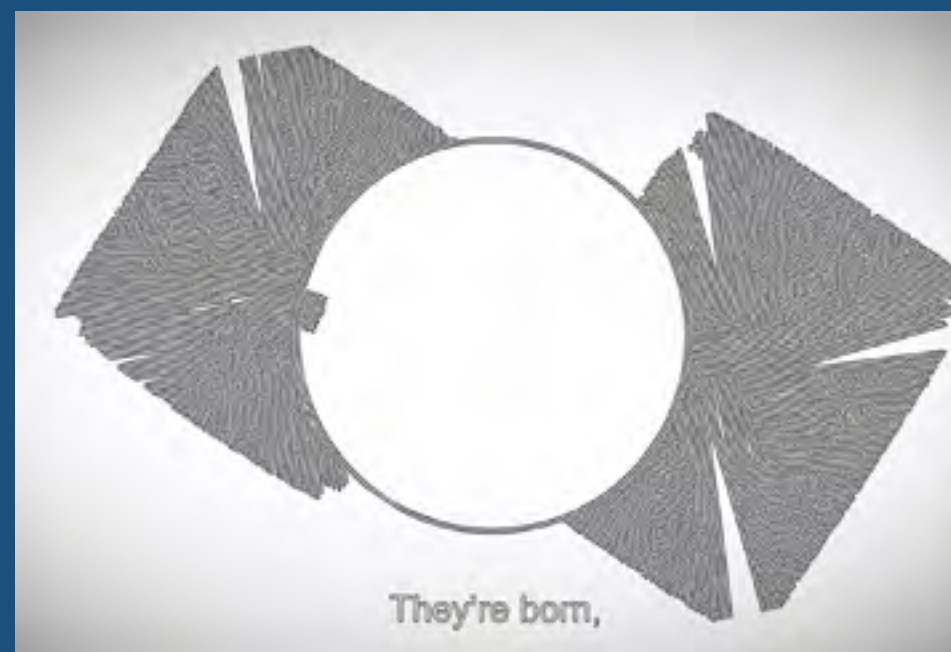


▷▷ **Caracoles y diamantes**, de Paola Michaels. Tres anécdotas sobre caracoles y colecciones son presentadas a manera de datos.





- ▶▶ **Ante up**, de Ignacio Olivares. La obra es una coreografía de danzas urbanas que se fusiona con el formato audiovisual, con el objetivo de ampliar y potenciar las posibilidades coreográficas. Se propone, a través de lo cinematográfico, la integración con otras disciplinas artísticas, en función de lograr una puesta en escena que permita a la danza urbana insertarse dentro de un lenguaje narrativo y simbólico particular.



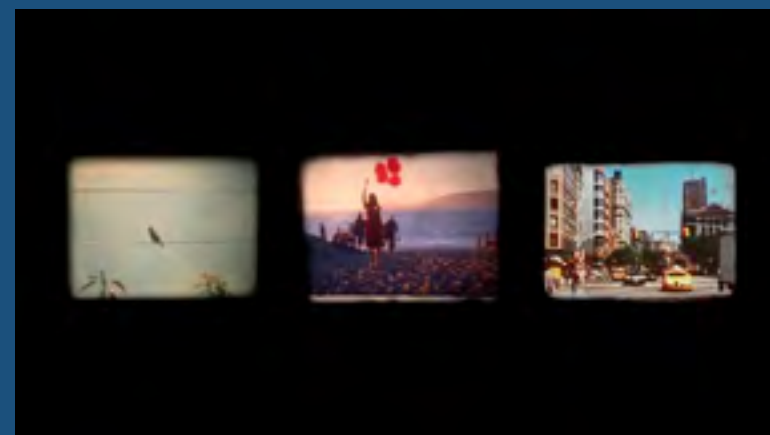
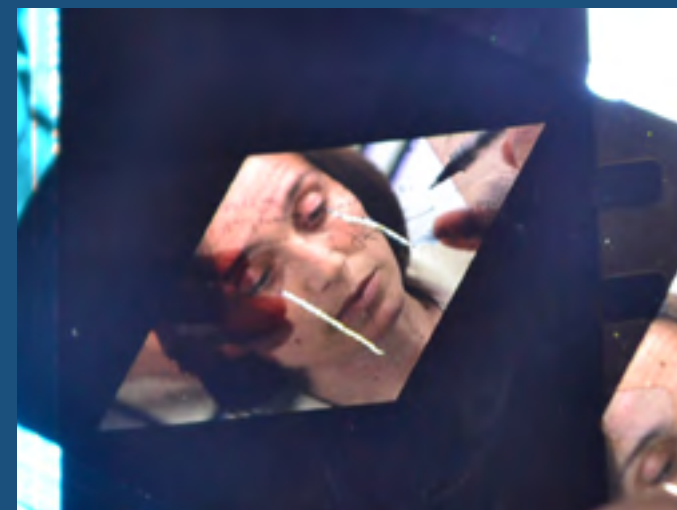
- ▶▶ **Itera (Nacen, crecen, se reproducen, mueren)**, de Adrián Regnier Chávez. Es un cortometraje de animación tradicional que busca ejemplificar los roles de la repetición y la identidad en la vida. A través de una serie de fases iterativas, lo que comienza como una forma simple y reconocible, eventualmente degenera en una matriz de sí misma. De desbordado e imparable cambio. Este es un círculo que ha sido fotocopiado 80 000 veces. Esta es su historia.



- ▶▶ **Aurelia our dreams are a second life**, de Belén Gache. La autora pasea a la deriva por Second life, leyendo fragmentos del texto de Gérard de Nerval. Nerval fue una de las principales figuras del movimiento romántico francés. Su poética tuvo una fuerte influencia sobre el simbolismo y el surrealismo. Perteneciente a grupos literarios extremos como El Club de los Haschischin o los Bouzingo, fue conocido por sus múltiples excentricidades entre las que se contaba, por ejemplo, el pasearse por los jardines del Palais-Royal con una langosta atada de una cinta, a manera de mascota. Su poema en prosa «Aurélia», da autobiográfica, cuenta de su caída en la locura. En él, descubre el poder de los sueños y restablece su fe en el amor al abandonar el mundo de la razón. Nerval se suicidó a los 47 años. Se ahorcó de una farola con una cuerda, que él decía, había pertenecido a la Reina de Saba. En los bolsillos de su gabán encontraron unas hojas con el manuscrito de «Aurélia», texto que se convirtió en su testamento espiritual. Allí, el poeta categoriza el sueño como un estado «supernatural». El texto comienza con esta frase: «El sueño es una segunda vida».



▷▷ **Entrevista**, de Suyai Otaño. Un registro documental. Una entrevista. Un interrogatorio recíproco. El contenido es inequívoco, pero lo que no podemos saber a ciencia cierta es cuál de las dos hermanas es la que acaba de hacer esa declaración. Una aproximación a una relación sujeta a una infinita multiplicación de representaciones, pero... ¿qué clase de aproximaciones estamos haciendo?, ¿cómo podríamos estar seguros de que cada una de ellas es cada una de ellas?



▷▷ **8 mm**, de Leonardo Guardianelli + Paola Rodríguez + José Fiz + Aldana Olivello + Marianela Peralta. El pasado y el presente en su tácito acuerdo juegan a seleccionarse. Se muestran y ocultan como niños inocentes, esperando el momento en que uno de los dos rompa el silencio bajo la fría noche de nuestros días. 8 milímetros de memoria, 8 milímetros de vida.

▷▷ **Deben saber quiénes**, de Marisol Bellusci. Reciclaje a partir de fragmentos de una película encontrada en la calle, enfatiza en la reutilización del material fílmico con un proceso de intervención inusual de los soportes y medios audiovisuales, expandiendo los posibles errores impresos en el celuloide. Una deconstrucción desde su forma de reproducción y posproducción, subvirtiendo la continuidad a través de proyecciones obsoletas, prismas, descalces, texturas y diapositivas intervenidas.



▷▷ **Von Suttner**, de Marcia Beatriz Granero. Jaque Jolene encuentra una brecha en el tiempo y prueba la Teoría de la Relatividad, se transporta al año 1905. En la sala ceremonial de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, ella gana el Premio Nobel de la Paz.



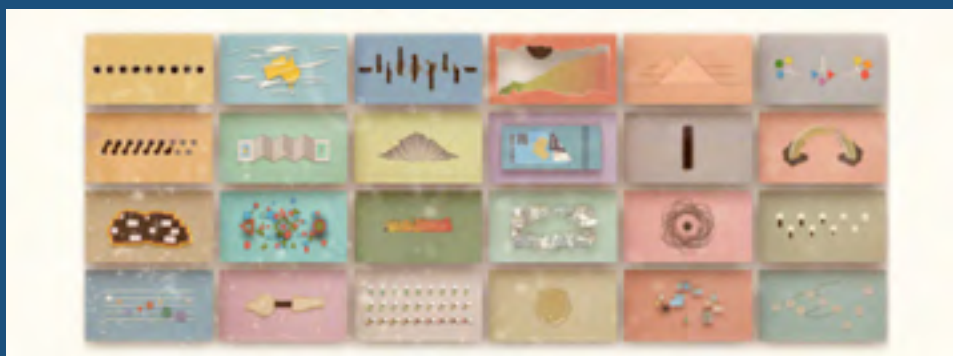
▷▷ **Movimientos sacádicos**, de Janin Bello. Un movimiento sacádico es un movimiento rápido del ojo, cabeza u otra parte del cuerpo de un animal o dispositivo; también se refiere a un cambio rápido o cambio en una señal emitida. El movimiento sacádico aquí es un autorretrato.



▷▷ **Nosotros reciclamos (de la serie Poemas materiales)**, de Máximo González. Máximo González empieza su proyecto «Poemas materiales», en el Hyde Park Art Center (Chicago IL), eligiendo algunos poemas escritos por él en los últimos 15 años. Con estos textos en mente, busca en mercados de pulgas, en las calles y en las casas de personas, materiales que hagan algún tipo de conexión con las ideas derivadas de los poemas. Una vez que Máximo siente que ha encontrado suficiente material, empieza el proceso de decisión de cómo cada uno de estos objetos y elementos hablarán por ellos mismos, se complementarán o dialogarán con otros, o bien serán el origen de una nueva pieza, independientemente de su presencia en el producto final (de la misma manera que el texto operó como raíz para la búsqueda de materiales).

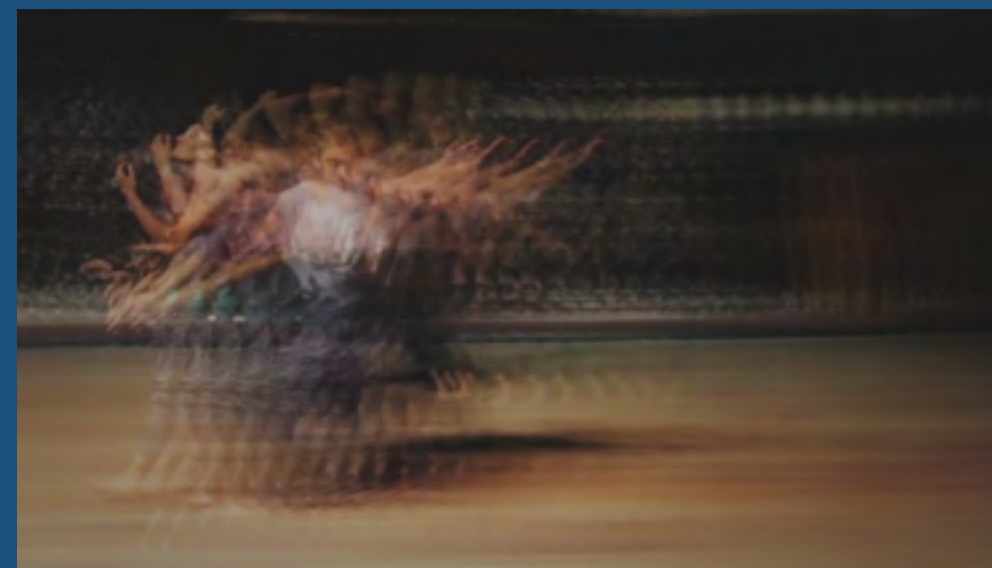


▷▷ **A**, de Adrián Regnier Chávez. El presente videodocumento es la guía de relocalización del lector a las instalaciones de Australia y su matriculación como sujeto de estudio dentro del CICA. Esta es la empresa más importante de la humanidad y su existencia: la definición del juego que desde sus orígenes ha jugado, así como los pasos y reglas a seguir.



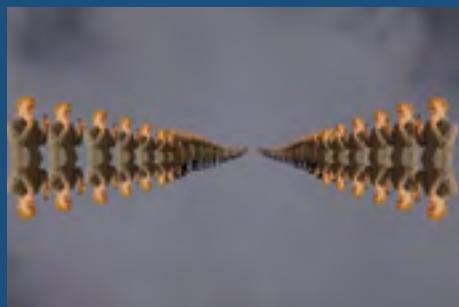
▷▷ **15**, de Claudio Adrián Ojeda. Es una pieza audiovisual en la que se produce un acercamiento a las historias singulares sobre festejos, alegrías y decepciones en torno a la temática del cumpleaños de 15 en un grupo de mujeres. El ojo de la cámara se sitúa como escucha de relatos cotidianos que dan cuenta de un imaginario sociocultural sobre la significación de este hito en la historia de mujeres con un tono local.

▷▷ **LAM 2015 (extras)**, de Leo Perrotta. Es el registro de las prácticas de danza contemporánea en el escenario principal del Teatro Municipal de Bahía Blanca. Las imágenes que lo forman son producto de la manipulación del video, de los cuerpos en movimiento y la huella que dejan en el espacio. Es material que fue quedando fuera de otra producción de un carácter más formal.

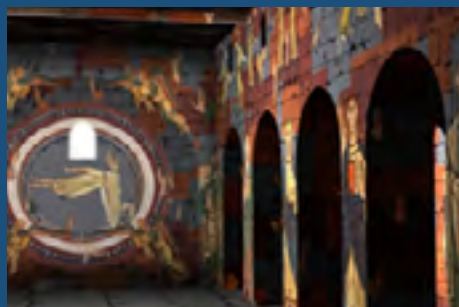


▷▷ **POSE**, de Tahir Ün. «Algunos de los visitantes posan tradicionalmente frente a un hermoso paisaje al borde de un acantilado y sus expresiones son dignamente humanas de ver. Están encerrados en sí mismos como destrucción de su existencia. Observé silenciosamente este hecho. Finalmente, para generar un mensaje más fuerte, fueron estilizados y aislados de la realidad espacial en un espacio digitalmente convertido, intermitente entre la realidad visual y la realidad virtual o la vida y la muerte. Este video es dedicado a Roland Barthes».

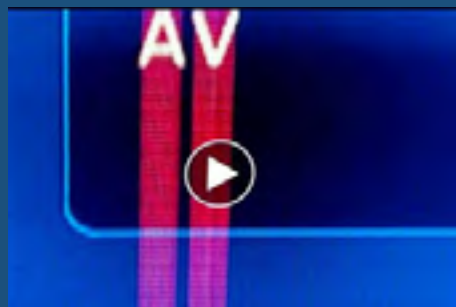




Guillermo Coppini Richmond
(Argentina)
DIOSQUE-Broncedado
PLAY 5a ed., 2016



Clara Aparicio Yoldi
(España-Reino Unido)
Iconosfera
PLAY 5a ed., 2016



Val Vargas + Julián Matta (Argentina)
Lo que yace afuera
PLAY 5a ed., 2016



Horacio Silvestri (Argentina)
Un hombre con un mono
PLAY 5a ed., 2016



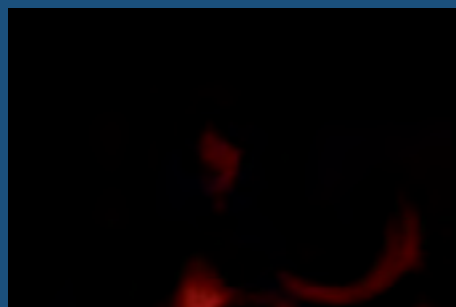
Victoria Liguori (Argentina)
Frivolity (1)-APPEAL (2)
PLAY 5a ed., 2016



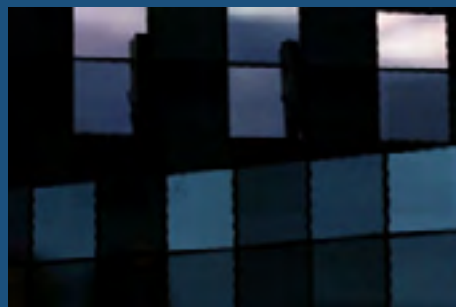
Sandrine Deumier (Francia)
ExterPark
PLAY 6a ed., 2017



Gerard Freixes Ribera (España)
Identity parade
PLAY 6a ed., 2017



Sofia Santoro (Argentina)
La cuarta pared
PLAY 6a ed., 2017



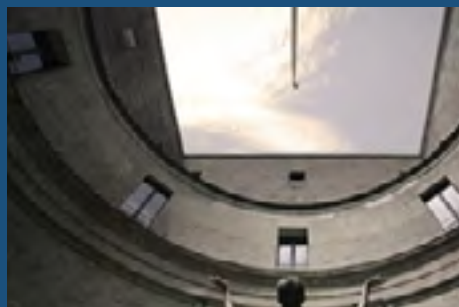
Rodrigo Noya (CABA)
Composición nro. 1
PLAY 6a ed., 2017



Rodrigo Alcon Quintanilha (Argentina)
Sin título
PLAY 7a ed., 2018



Marcos Bonisson + Khalil Charif (Brasil)
Tupianas
PLAY 7a ed., 2018



Michele Manzini (Italia)
In the House of Mantegna
PLAY 7a ed., 2018



Sandrine Deumier (Francia)
Pink Party
PLAY 7a ed., 2018



Duo Strangloscope (Brasil)
Sólo un poco aquí
PLAY 8a ed., 2019

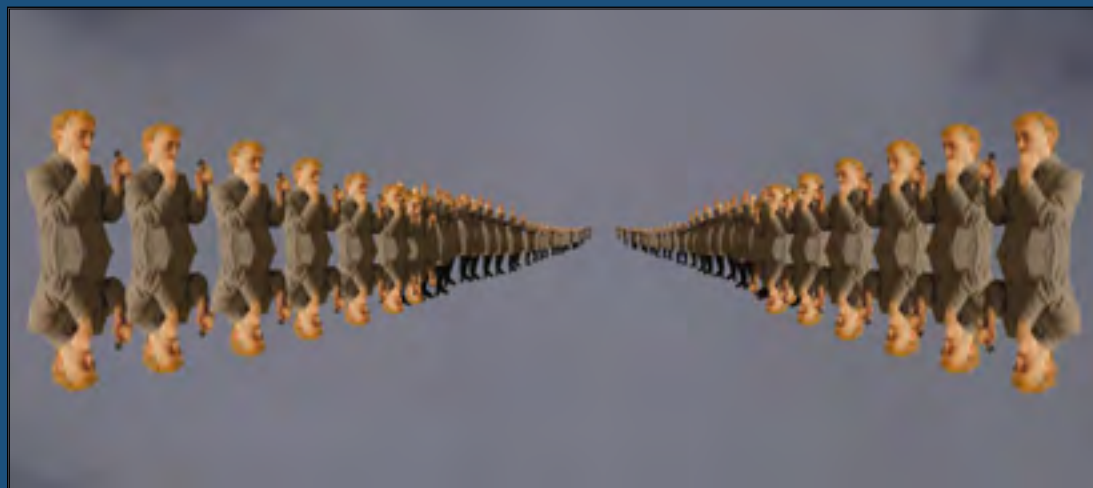


Ariel José Cheszes (Argentina)
No es lo mismo
PLAY 8a ed., 2019



Juan Ignacio Slobayen (Corrientes)
La raíz de lo ligero
PLAY 8a ed., 2019

▷▷ *DIOSQUE-Broncedado*, de Guillermo Coppini
Richmond. Video oficial del artista, 2014.



▷▷ *Iconosfera*, de Clara Aparicio Yoldi. Reflexión sobre la importancia de las imágenes en la construcción del imaginario colectivo. Tanto por lo que se muestra como por lo que se oculta. Desde la iconografía cristiana hasta la actual sobresaturación de imágenes de la iconosfera y la manipulación mediática.



▷▷ *Lo que yace afuera*, de Val Vargas + Julián Matta. «...el tiempo no es más que un cementerio de entidades». En un rincón, que es un tugurio, vemos: un smart TV –que es el estanque en el que cayó Narciso queriéndose tomar una selfie–, un montón de papeles apilados que contienen el transcurso lineal de un video. Si nos acercamos, oímos una vibración grave, como si se tratara de una estática que proviene del televisor ... y clicks de mouse.

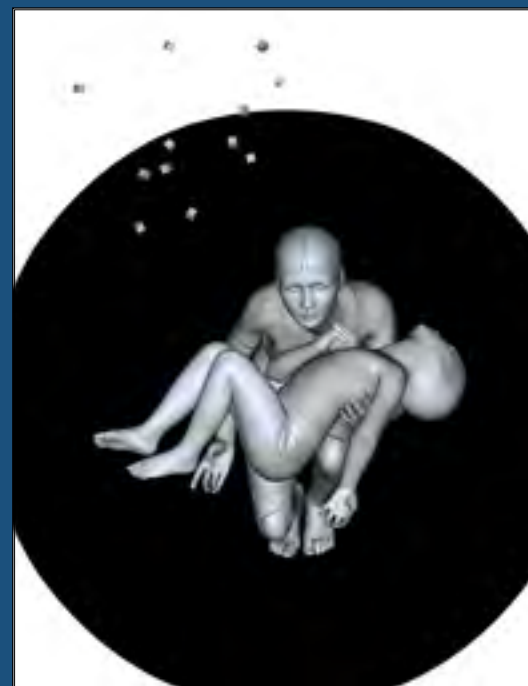


▷▷ *Un hombre con un mono*, de Horacio Silvestri. Animación de la obra pictórica Un hombre con un mono, de Aniballe Carracci (1560-1609). La pieza sonora que acompaña a la animación es de The Early Music Consort of London. Instruments of the Middle Ages and Renaissance de David Munrow.

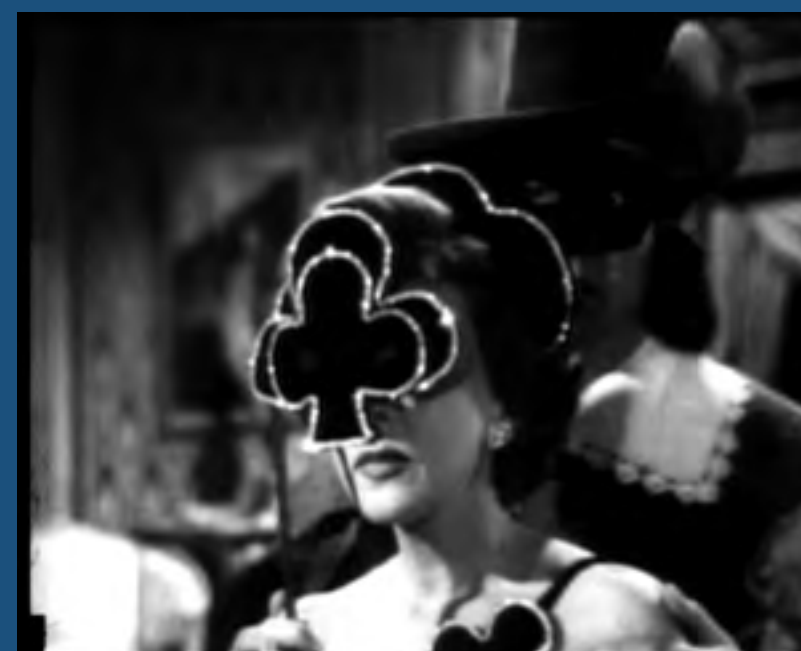




▷▷ **Frivolity (1)-APPEAL (2)**, de Victoria Liguori. Appeal y Frivolity high pertenecen a una serie de piezas, donde trabajo con el cruce entre el dibujo, el objeto, el video y el cuerpo incorporando elementos que vienen del área del diseño para ironizar acerca del hombre y el esquema político, cultural y social construido sobre este. Estas piezas se exhiben como productos de una marca ficcional ON/OFF, de funcionalidad y sentido dudoso, y trazan sobre el cuerpo nuevos contornos y formas de interacción condicionada en un esquema que incluye al individuo como parte de la mercancía.

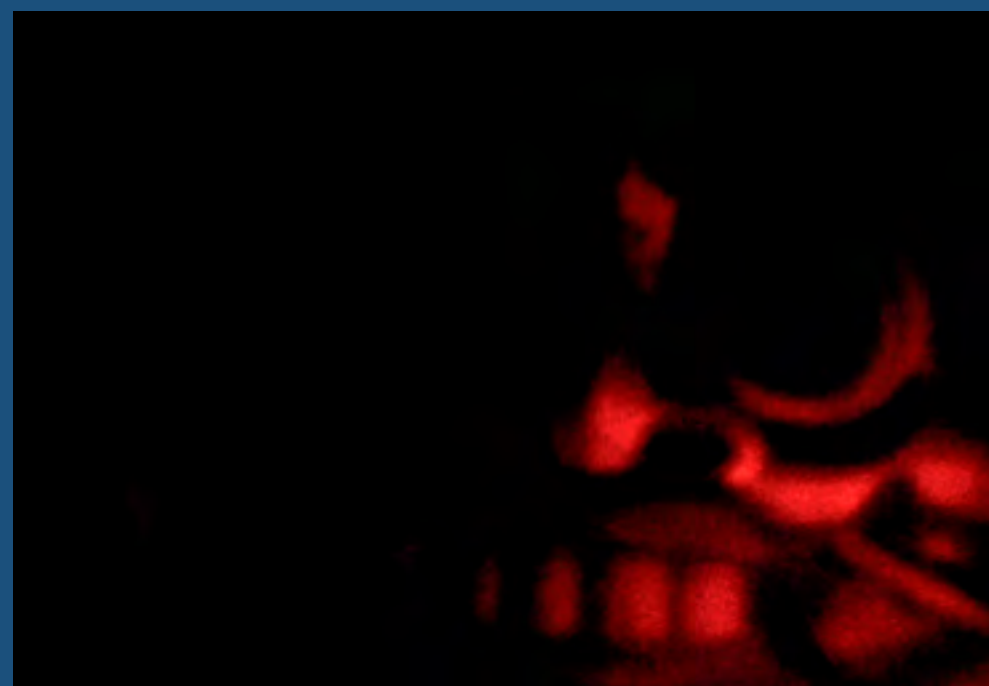


▷▷ **ExterPark**, de Sandrine Deumier. Evocación de una tendencia posminimalista de realidades virtuales, ExterPark cuestiona la posibilidad de reapropiación de la naturaleza prehumana.



▷▷ **Identity parade**, de Gerard Freixes Ribera. ¿Qué esconde una máscara? Drew ha escapado y acecha a Melinda. ¿Pero quién se oculta tras la máscara? Película realizada mediante imágenes de archivo.





▷▷ **La cuarta pared**, de Sofia Santoro. Se trata de una serie de videos filmados desde la perspectiva de los ojos de un tercero que no forma parte de la escena, inspirado en el concepto del «mirón» del rococó donde el espectador es invitado a presenciar una escena íntima. La protagonista, una persona solitaria, aislada a pesar de la vida en sociedad pero inspirada por su propio mundo interior, es consciente de que hay alguien del otro lado que la observa e interactúa con ese alguien tratando de sumergirlo en su imaginario y da lugar a lo que en el cine se llama «romper la cuarta pared».

▷▷ **Composición nro. 1**, de Rodrigo Noya. Investigación sobre el tiempo, su transcurrir y su percepción. Componer a partir de fragmentos de la imagen registrada y el espacio, un espacio posible desde la pantalla.

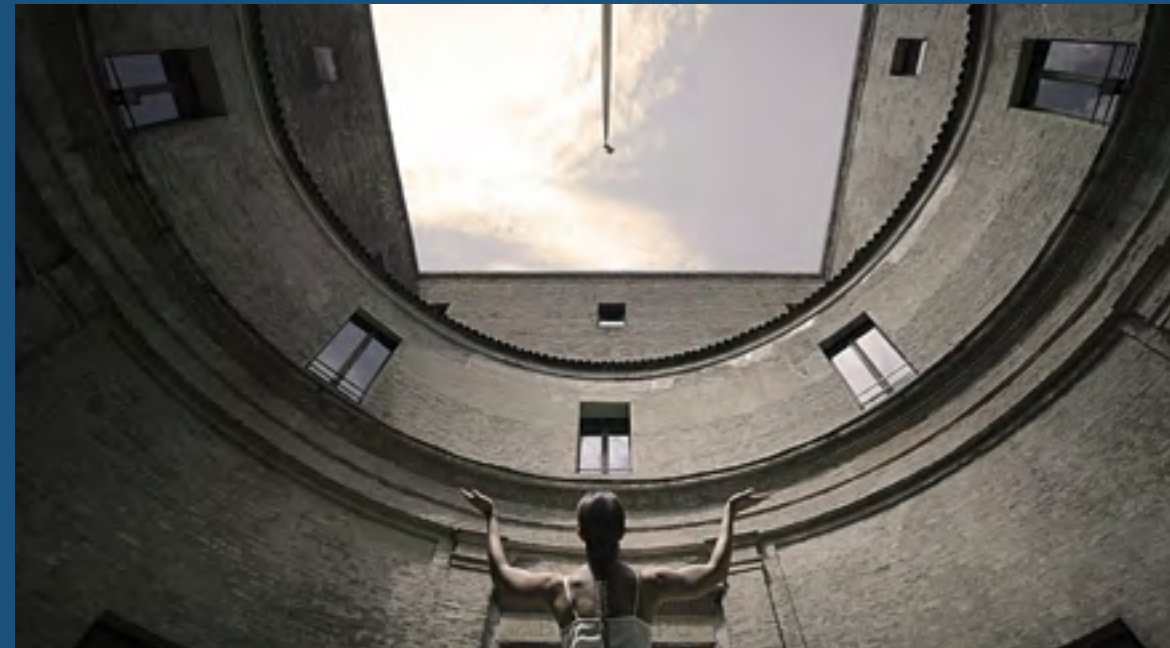


▷▷ **Sin título**, de Rodrigo Alcon Quintanilha. El proyecto pretende un abordaje al paralelo establecido entre lo religioso y el consumo, a través de la relación entre la generación del siglo XXI y un objeto de deseo que provoca una especie de éxtasis y ejerce, simultáneamente, control y sometimiento.

▷▷ *In the House of Mantegna*, de Michele Manzini. Primera escena: conflictos. Segunda escena: un borde. Tercera escena: extremos. Cuarta escena: vértigo. Quinta escena: silencios. Sexta escena: desnudez.



▷▷ *Tupianas*, de Marcos Bonisson + Khalil Charif. Súper 8 filmado en Brasil durante los años 70. Es una reflexión sobre la idea de Tupi, al elaborar una narrativa no lineal con un collage de «imágenes antropofágicas», presentando el cuerpo y el espacio como topología de los deseos, experimentando la elección en la vida y el lenguaje de lo esencial, en lugar del accesorio.



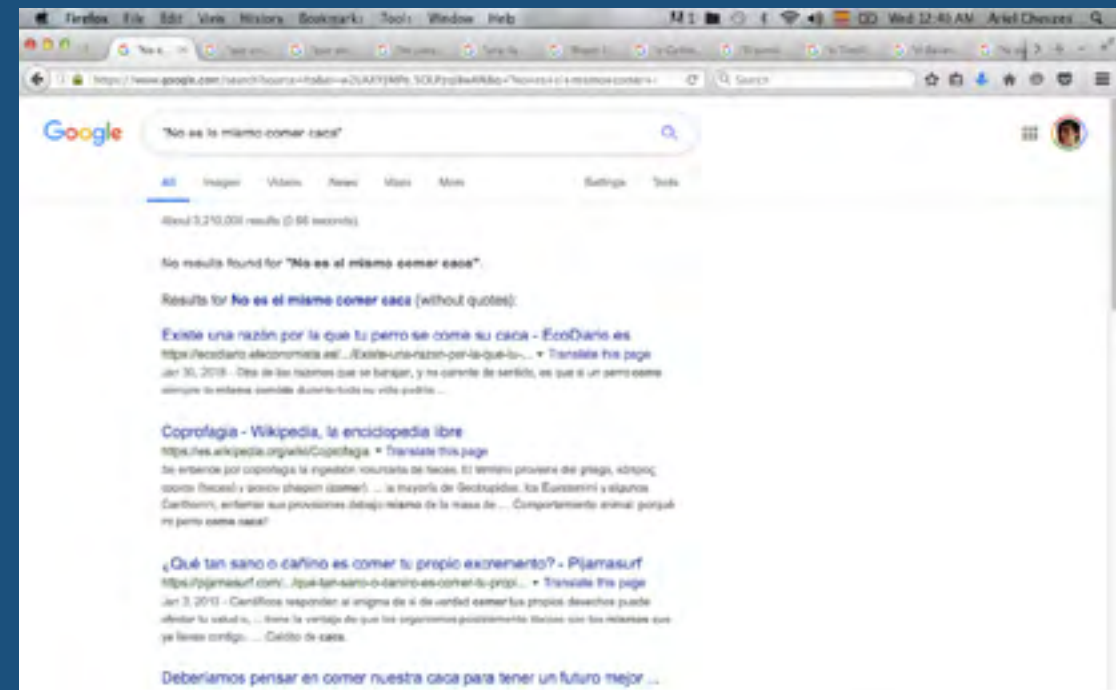
▷▷ *Pink Party*, de Sandrine Deumier. Algo está mal en este mágico espacio.





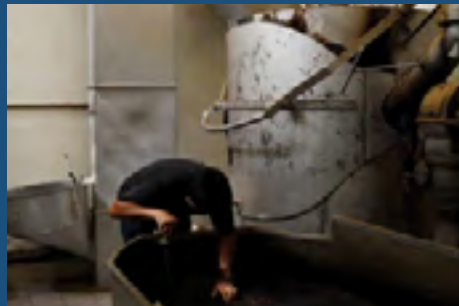
- ▷▷ **Sólo un poco aquí**, de Duo Stranglescope. En el espacio vibrante de imágenes, los dioses, cada uno en su lugar, salen hacia nosotros por un grito o por un rostro, y el color del rostro tiene su grito, y el grito vale su peso de imágenes en el espacio en que madura la vida.

- ▷▷ **No es lo mismo**, de Ariel José Cheszes. Nada es lo mismo que nada.

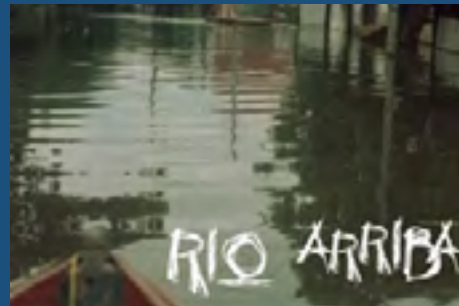


- ▷▷ **La raíz de lo ligero**, de Juan Ignacio Slobayen. Exploraciones visuales y posibilidades técnicas de una nueva cámara. Ráfagas temporales, destellos y fragmentación.





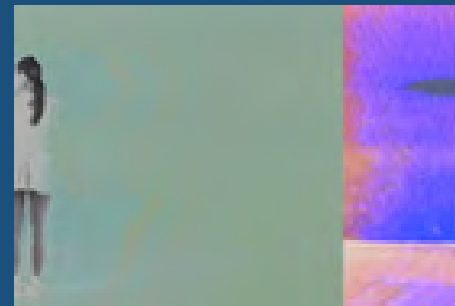
Henrik Malmström (Finlandia)
Laburo
PLAY 8a ed., 2019



Amancay Stumpfs (Paraguay)
Río arriba
PLAY 8a ed., 2019



Luis Rivera (México)
Endless fantasy
PLAY 8a ed., 2019



Sara Bonaventura (Italia-Singapur)
As if the color was looking at you
PLAY 8a ed., 2019



Sandra Araújo (Portugal)
u\$aar v3.0
PLAY 8a ed., 2019



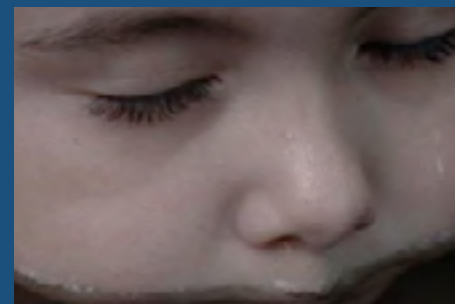
Tales Frey (Portugal)
Estar a par
PLAY 8a ed., 2019



Celeste Jacobo (Argentina)
Hologramas + pieza sonora Delia Derbyshire
PLAY 8a ed., 2019



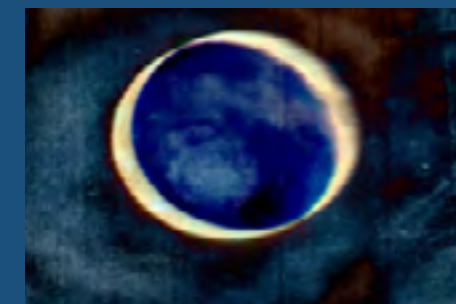
Darío Ojeda (Argentina)
Chuni y Pitu
PLAY 8a ed., 2019



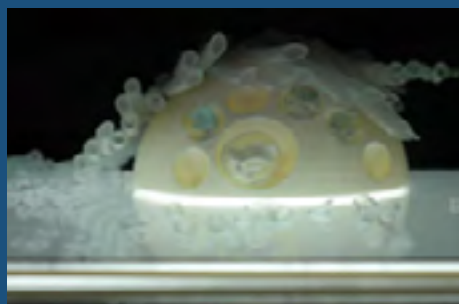
Mariano Luque (Argentina)
Así me duermo
PLAY 8a ed., 2019



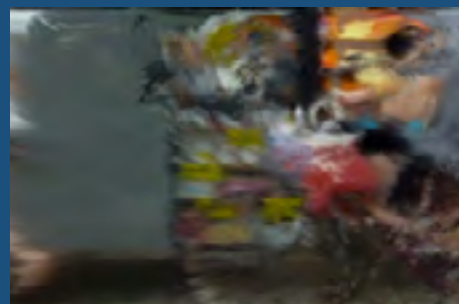
Sebastián Jiménez Galindo (México)
Las brujas
PLAY 8a ed., 2019



Pierre Ajavon (Francia)
Fixing a Hole
PLAY 9a ed., 2020



Citron-Lunardi (Italia)
Compost n.1
PLAY 9a ed., 2020



Jean-Michel Rolland (Francia)
Beijing bicycles
PLAY 9a ed., 2020



Francisco José Funes Peralta + Martín Aletta (CABA)
Aceptar un virus
PLAY 9a ed., 2020

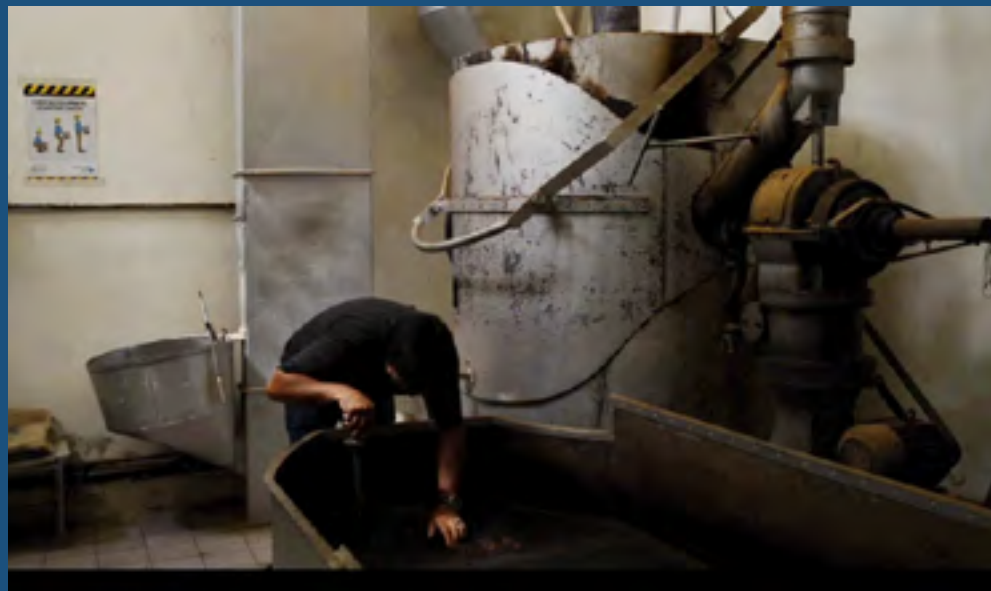


Manuel Embalse (Buenos Aires)
Enciclopedia catálogo
PLAY 9a ed., 2020



Paola Sferco (Córdoba)
La respuesta de las cosas
PLAY 9a ed., 2020

▷▷ **Laburo**, de Henrik Malmström. «Laburo» (del lunfardo), trabajo que realiza una persona; lugar de trabajo de una persona. Laburo es un videodocumental que transcurre en la ciudad de Buenos Aires. Se trata de una sucesión de imágenes en acción de distintos tipos de oficios. Las escenas se desarrollan en diferentes espacios, de luces y sombras, según el lugar de trabajo de los protagonistas. El sonido ambiente de las acciones es incorporado como banda sonora, que refleja una mirada estética acerca de las labores cotidianas.



▷▷ **Río arriba**, de Amancay Stumpfs. Es un cortodocumental experimental en formato súper 8 que invita al espectador a un viaje visual y sonoro que hace alusión al agua, sus fuerzas o estados. Invirtiendo y distanciando texturas, desemboca en un fragmento de la poesía «Bañado Sur Remian-du», de la autora Ña Lila. La poeta relata la situación de los afectados por la crecida del río Paraguay que ha acorralado a los vecinos de los barrios más pobres de la capital paraguaya. Esta obra combina las técnicas found footage y película pintada a mano alzada, con filmaciones realizadas en las ciudades de Encarnación, Asunción y Buenos Aires.

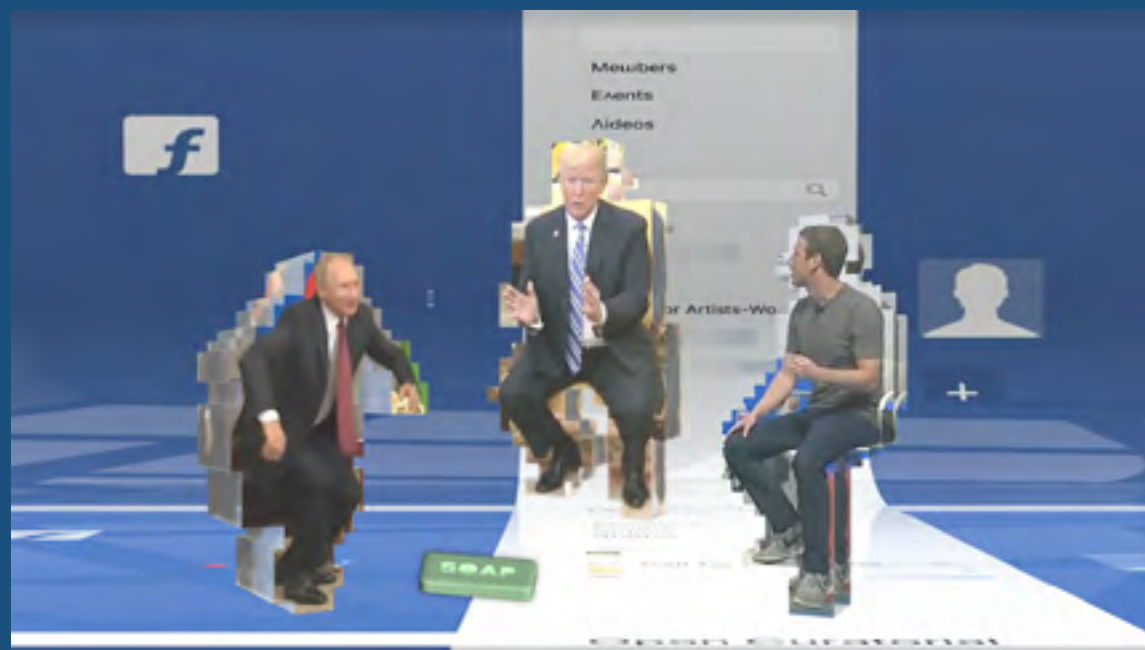


▷▷ **As if the color was looking at you**, de Sara Bonaventura. Versión tríptica de una coreografía realizada por Annamaria Ajmone, procesada con sintetizador analógico durante una residencia en Signal Culture. El video presenta un cuerpo triplicado y enredado en una red de acondicionamientos exteriores. El valor perceptual de la misma acción coreográfica cambia a medida que cambia el color. «Es una multiplicidad que se está doblando y explicando, y depende de nosotros y de nuestra capacidad de concebir y tratar de explicarla» (Deleuze). Soundtrack de Caterina Barbieri.



▷▷ **Endless fantasy**, de Luis Rivera. Película de corta duración grabada con una LomoKino súper 35mm, movie maker con el tema de elementos naturales y artificiales, posteriormente fue revelado, intervenido con técnicas y materiales mixtos, y finalmente digitalizado con un scanner. Esta obra trata de evocar fantasía a través del uso de colores y formas.





▷▷ **u\$aar v3.0**, de Sandra Araújo. Las plataformas de redes sociales roban «análisis y estilo de vida algorítmicos» en pequeños gifs de risa, o cómo los datos están formando y retorciendo eventos sociales y políticos.



▷▷ **Estar a par**, de Tales Frey. El diseño del objeto especial (un par de zapatos con una entrada de cuatro pies) obliga a nuestros cuerpos a colocarse uno frente al otro y también hace que nuestros pasos parezcan bailar. Durante este tiempo juntos, exploramos diferentes movimientos y sonidos.

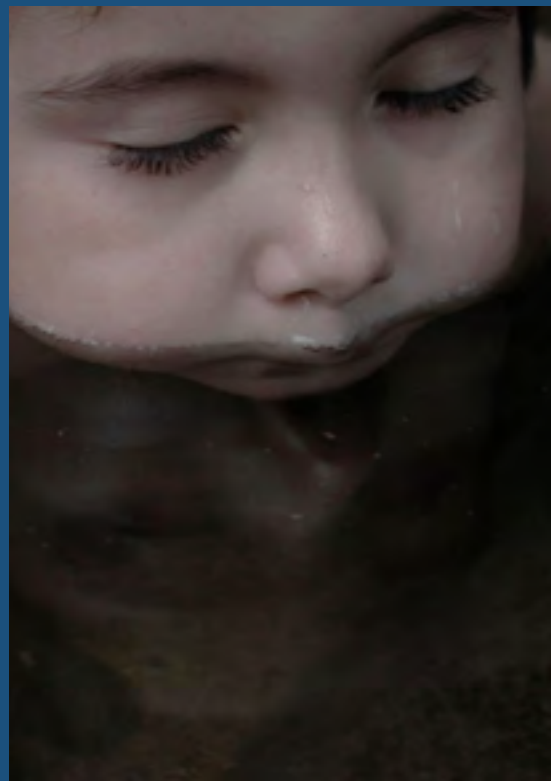


▷▷ **Hologramas + pieza sonora Delia Derbyshire**, de Celeste Jacobo. Experimentación visual a partir de hologramas bajo la acción de diferentes luces, y experimentación sonora de sonidos como caireles, lentejuelas, acero inoxidable, agua, atomizadores, ruidos de calle, etc.; grabado en cassette y digitalizado con una Zoom H6.





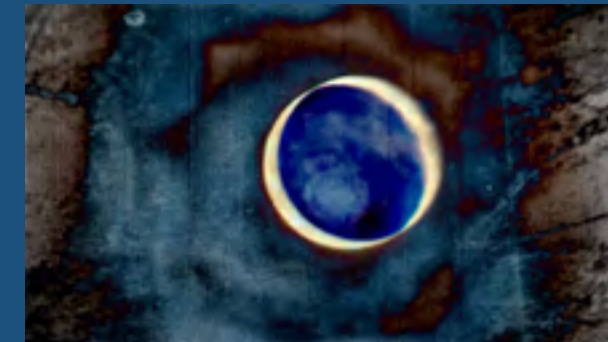
▶▶ **Chuni y Pitu**, de Darío Ojeda. Chuni y Pitu es una historieta creada por el historietista, guionista e ilustrador Darío Ojeda. En esta ocasión, es un proyecto de videojuego en formato 8 bits, adaptado y emulando las clásicas Family Games, donde cada nivel es un barrio de la ciudad de Corrientes; donde se deberán sortear obstáculos y enfrentarse a diferentes situaciones y condiciones personales para seguir avanzando y llegar al nivel final. Realizada mediante la técnica de la animación, formato Loop, cuenta con 11 niveles, 11 barrios correntinos (17 de Agosto, Dr Montaña, San Marcos, Molina Punta, Centro, Laguna Seca, entre otros).



▶▶ **Así me duermo**, de Mariano Luque. Una mujer cuenta cómo hace para dormirse. Un niño sueña que juega en el río. Unas abejas beben agua que cae de la montaña.

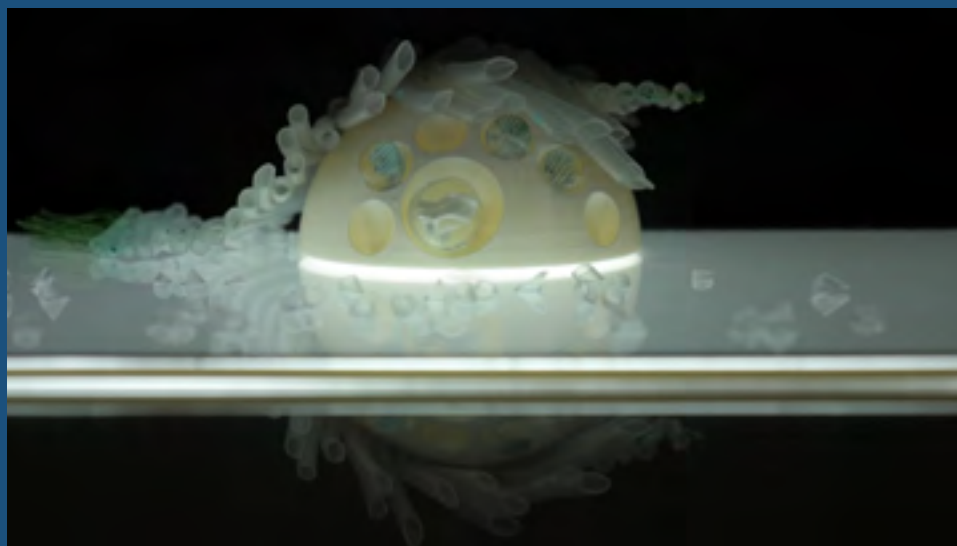


▶▶ **Las brujas**, Sebastián Jiménez Galindo. Parafraseando a TS Eliot, entre la imagen y la palabra cae una sombra. Dentro de esa sombra, oculta a la vista, hay un espíritu que nos conecta a todos bajo la piel. Las brujas es una visión personal del desplazamiento, el hogar, la memoria, la literatura y la dialéctica entre historia personal y colectiva a través del espíritu del collage, inspirado en las prácticas de Walter Benjamin. Es el punto de partida para un cine de origen personal e híbrido, derivado del videoarte, el ensayo audiovisual y la poesía.



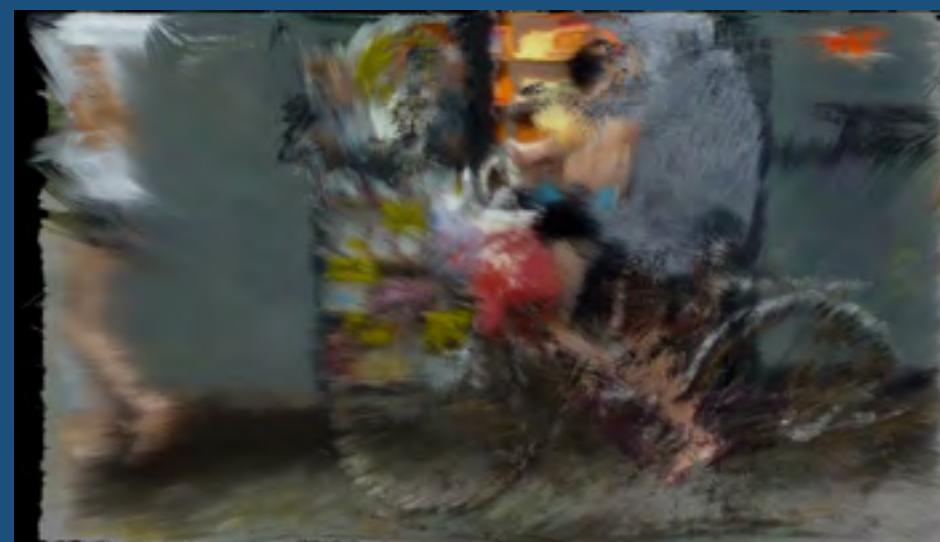
▶▶ **Fixing a Hole**, de Pierre Ajavon. Tratando de arreglar un agujero para evitar que nuestra mente divague hacia el otro lado. Fixing a Hole utiliza mi propio metraje lunar y colores abstractos combinados con una composición de música electrónica experimental y grabaciones lunares de la NASA.





▷▷ **Compost n.1**, de Citron-Lunardi. Es parte de un proyecto artístico que combina ciencia, videoarte y escultura digital, y está inspirado en los estudios recientes de Donna Haraway sobre el concepto de Chtulucene: no un mundo poshumano, sino un mundo de compost humano caracterizado por un continuo proceso de composición y descomposición. En particular, este video muestra un panorama poblado por ensamblajes simbióticos –inteligencias artificiales biofabricadas– que se revuelcan en un entorno liminal entre lo natural y lo artificial, entre lo mineral y lo orgánico, en el que la humanidad se ha reducido a una forma cristalina.

▷▷ **Beijing bicycles**, de Jean-Michel Rolland. Es el recuerdo poético que le dejan al artista las miles de bicicletas que circulan por Beijing. La ronda interminable de imágenes se transforma, pasando lentamente de una forma indefinida a la construida» de ciclistas, sin detenerse nunca en el plano original. El espectador puede sentirse frustrado por el rápido sobrevuelo de la fotografía inicial, mientras los píxeles ya se escurren siguiendo su lógica: la de los colores. Es que la contemplación de la imagen reconstituida no es la meta, lo que importa es el viaje de la mirada de una forma a otra.



▷▷ **Aceptar un virus**, de Francisco José Funes Peralta + Martín Aletta. La obra se presenta como un virus informático que invade la totalidad de la pantalla del espectador. En un intento de exponer el arte en un dispositivo creado para el pánico o el mero acoso, surge el interrogante de si algún día podremos pensar los sistemas que creamos por fuera del relato bélico.





▷▷ **Enciclopedia catálogo**, de Manuel Embalse. Un día encontré una caja en la basura con cartuchos de súper 8 y un libro titulado Catálogo. ¿Qué pasaría si alguien encontrara mi vida en la basura?



▷▷ **La respuesta de las cosas**, de Paola Sferco. Esta obra es una invitación a observar lo inmediato, el sistema de los objetos que nos rodean y su red de relaciones afectivas. Hablo de esta experiencia y de intentar ordenar el mundo cotidiano desde una lógica de los afectos, la de los sinsentidos que abundan en nuestra vida doméstica, en nuestra vida de sueño. Consiste en una videoinstalación multicanal y una versión monocanal presentada aquí. La obra fue producida para la 33a Bienal de São Paulo Afinidades Afectivas, a partir de la invitación de Claudia Fontes dentro de su curaduría O pássaro lento, 2018.

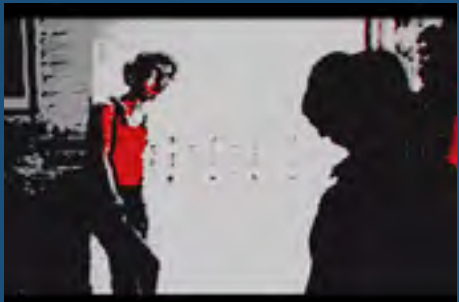




Colectivo @40_tona (CABA)
Un jardín intraterrestre
PLAY 9a ed., 2020



Luciana Foglio + Luján Montes (CABA)
Lo repetís hacia adentro con la fuerza de un trueno
PLAY 9a ed., 2020



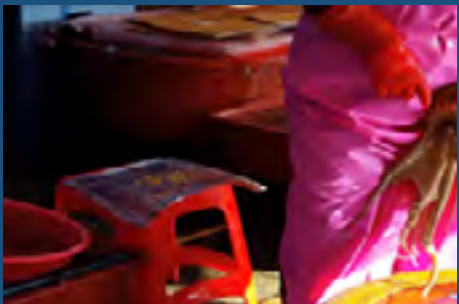
Lucía Pittaro (Santa Fe)
La imagen desnuda
PLAY 9a ed., 2020



Diego Andrés Gelatti (Tucumán)
Epifanías
PLAY 9a ed., 2020.



Alejandra Isler (CABA)
Dramaturgia del paisaje. ¿qué sucede en el paisaje cuando nada pasa y nadie mira?
PLAY 9a ed., 2020.



Val Vargas (Chaco)
El sueño de la esposa del pescador
PLAY 9a ed., 2020

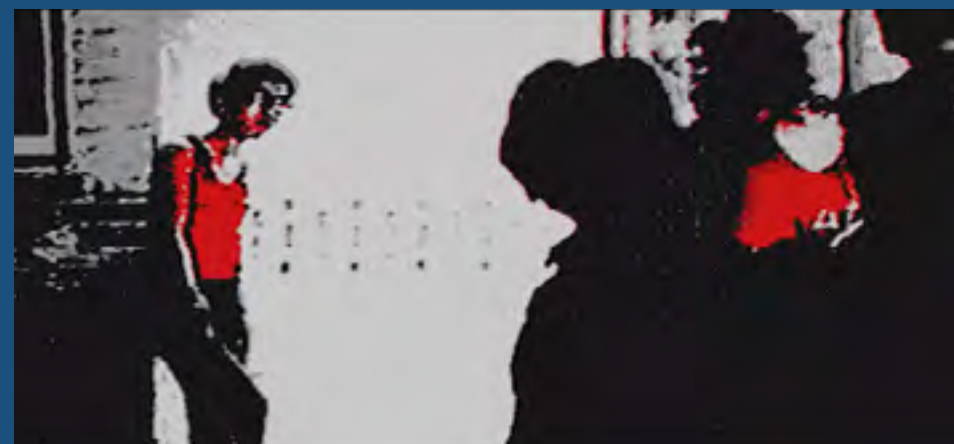


Carla Celeste Rojas (Corrientes)
The reflecting cat
PLAY 9a ed., 2020



- ▷▷ **Un Jardín Intraterrestre**, de Colectivo @40_tona. Es la obra de un colectivo de videopoesía que reflexiona sobre prácticas producidas en la cuarentena. Es un territorio despojado de formalidades que funciona a modo de vertedero de material digital. Sus participantes aportan registros de acciones y hábitos de su confinamiento. Una catarsis comunitaria que cultiva un jardín de archivos audiovisuales. Esta pieza de 10 minutos es el resultado de una cosecha colectiva ante un periodo de aislamiento social.

- ▷▷ **Lo repetís hacia adentro con la fuerza de un trueno**, de Luciana Foglio + Luján Montes. «Los cuerpos desaparecen y son ya formas, sombras y movimiento, un caótico universo de intensidad reprimida, que puede ver la luz, salir y explotar» (Ian Quintana, revista Caligari).



- ▷▷ **La imagen desnuda**, de Lucía Pittaro. La reconstrucción de aquello que tomamos por verdadero, ¿no lo es?

- ▷▷ ***El sueño de la esposa del pescador***, de Val Vargas. Un ejercicio con el tiempo: el ralentizamiento descompone la imagen, vuelve inquietante el instante y nos somete a una obscenidad interminable. Una canción pop coreana de karaoke se transforma en un himno monstruoso mientras que los últimos movimientos de vida de un pulpo en el mercado de Jagalchi reflejan una aberrante cotidianidad. 2019, Busan, Corea del Sur.



- ▷▷ ***Epifanías***, de Diego Andrés Gelatti. Una videocarta que explora brevemente el concepto de la epifanía, aplicado a procesos artísticos. ¿Alguna vez han tenido una epifanía?



- ▷▷ ***The reflecting cat***, de Carla Celeste Rojas. En este audiovisual de obstrucción hay utilización de metáforas: animal/hombre; bosque/galería con plantas; piscina/espejo; el cambio de nombre del título, manteniendo el sonido como un hilo conductor en relación con la obra de Bill Viola.



- ▷▷ ***Dramaturgia del paisaje. ¿qué sucede en el paisaje cuando nada pasa y nadie mira?***, de Alejandra Isler. Este corto es un ensayo performático en el que la artista, autora del corto, cuestiona la herramienta fundamental de su oficio de escenógrafa: la perspectiva clásica, e imagina nuevas formas posibles de relacionarse con el espacio. Dada la nueva realidad del Antropoceno, pensar en la dramaturgia del paisaje implica borrar los límites entre lo vivo y lo no vivo, lo humano y lo no humano, disolviendo el aquí y ahora en una infinidad de temporalidades y espacialidades extendidas. Los sujetos no humanos, tanto cósmicos como terrenales, se han colado a la fiesta y han venido para quedarse.





Obras para visualizar

Ramon Guimaraes
(España)

A piece of art

Un personaje enmascarado habla al espectador y al mismo tiempo que le descubre sus sentimientos más profundos, juega a mostrarse y ocultarse tras la máscara.



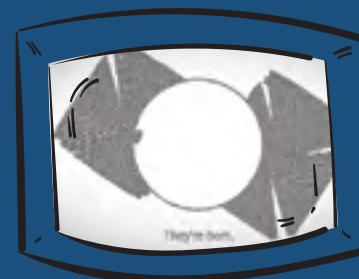
PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/51269571>

Adrián Regnier Chávez
(México)

Itera (Nacen, crecen, se reproducen, mueren)

Es un cortometraje de animación tradicional que busca ejemplificar los roles de la repetición y la identidad en la vida. A través de una serie de fases iterativas, lo que comienza como una forma simple y reconocible, eventualmente degenera en una matriz de sí misma. De desbordado e imparable cambio. Este es un círculo que ha sido fotocopiado 80 000 veces. Esta es su historia.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/31188594>

Claudio Adrián Ojeda
(Argentina)

15

Es una pieza audiovisual en la que se produce un acercamiento a las historias singulares sobre festejos, alegrías y decepciones en torno a la temática del cumpleaños de 15 en un grupo de mujeres. El ojo de la cámara se sitúa como escucha de relatos cotidianos que dan cuenta de un imaginario sociocultural sobre la significación de este hito en la historia de mujeres con un tono local.



PLAY
videoarte y cine experimental

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

Rodrigo Noya
(CABA)

Composición nro. 1.

Investigación sobre el tiempo, su transcurrir y su percepción. Componer a partir de fragmentos de la imagen registrada y el espacio, un espacio posible desde la pantalla.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/330522094>

El saber jovial. Hacia una poética de las contradicciones

Gustavo Galuppo

1

El nudo conformado en nuestro mundo contemporáneo por la lógica de realimentación del entorno (digital) es el tejido indiscernible de fuerzas que el sujeto habita y que a la vez lo (nos) habitan, que confina su cuerpo en las entrañas de un sistema de acciones y reacciones más o menos pautadas eficientemente de antemano. Ese nudo es la fuerza de una coerción que lo forma en el espesor de un mundo que ha devenido texto y en el que todas las cosas se abren a la exigencia de la interpretación interminable, incluso él mismo, el mismo sujeto como interpretante. Se trata por tanto ahora de invertir el movimiento anteriormente gestionado. No ya de ascender desde el sujeto presupuesto como centro hacia el significado de las cosas que él designa y constituye con libertad, sino de descender desde las tramas diseminadas de los dispositivos de poder hacia el sujeto (ya no-presupuesto) que estos conforman y determinan según sus necesidades y aspiraciones.

El antiguo sujeto, en este marco del pensamiento contemporáneo surgido principalmente a mediados del siglo XX, pasa a ser una figura arbitraria, una silueta evanescente, un rastro de humo, un rostro dibujado en la arena, una invención y una determinación útiles promovidas por un dispositivo gigante que lo penetra sin hacerse sentir, y de las estructuras del lenguaje que lo preexisten para incorporarlo a pesar suyo al interior de un sistema de realidad ya fijado. No se trata, completamente, de que una cierta idea de sujeto deje de ser el centro del pensamiento, sino de que en su lugar lo que deja de tener consistencia es la idea misma de centro, de centralidad, de plenitud del sentido, de autoridad, incluso de verdad, pero aun así esa figura permanece como objetivo, desplazada pero persistente. Después de todo, y esa es la paradoja de esta línea de pensamiento, no puede ser otro más que el sujeto aquel que interpele esa figura asumiendo que esa figura es también la propia o incluso que, al interpelarla, se convierte también él mismo en otra figura de sujeto. No es fácil, se entiende, disolver el centro y anular la autoridad, lo que se produce es una serie interminable de desplazamientos. Y tal vez se trate solo de eso: desplazarse continuamente para no ser capturado por completo.

2

El sujeto, por tanto, como aquella entidad que se responsabiliza de su libertad y de la propiedad o autenticidad de sus deseos, ya no es el problema central y, estrictamente, porque no puede ser pensado en esos términos relacionados con la singularidad, la libertad y conocimiento incondicionado de sí. El problema ahora es, en cambio, la sujeción constituyente de ese sujeto, aquello que lo determina a ser lo que es y cómo es, a desear tales o cuales cosas, a promover tales o cuales encuentros, tales o cuales vínculos, tales o cuales valores y tales o cuales modos de incorporarse pasivamente a una composición de mundo asumida como «realidad». El problema es por ende allí el ocultamiento de los mecanismos que administran desde las sombras esa sujeción indiscernible que da forma a un campo ideológico hegemónico desde el modelaje del deseo. El problema es la elucidación de dichos mecanismos para dejarlos en la intemperie de sus razones primeras y de sus verdades soterradas, del porqué de sus suturas, de sus omisiones, de sus engaños, de sus desapariciones, de sus invisibilizaciones, de sus oscurecimientos y de sus negaciones. El problema, desde allí, es entonces suponer la posibilidad de liberar al sujeto de tales sujeciones enfrentándolo a sus evidencias y a sus disímiles modos de manifestarse, pero a sabiendas de que estas no son sino las capas innumerables de un espesor hojaldrado que no tiene origen ni naturaleza primordial, sino que es un tronco que se expande hacia y desde el pasado sin constituir una historia que sea capaz de develar finalmente el fundamento originario sobre el que reposaría una verdad.

Se trata por ende de reconocer esas fuerzas para desplazarse, se trata de salir de unas para saberse después al interior de otras, para luego salir de esas otras y saberse nuevamente a merced de otras nuevas (o viejas) fuerzas y



1. *Entridad* es un neologismo que designa a un concepto planteado en *El cine como promesa* (Gustavo Galuppo, Sans Soleil, 2018). Se trata, a grandes rasgos, de una concepción performática de la imagen. La imagen allí es el producto de un actuar entre las cosas, es la representación de un vínculo en proceso, es un «obrar» como movimiento incesante que busca deshacer las disposiciones jerárquicas entre quien registra y lo registrado.

así al infinito, en un movimiento incesante que no sabe de la libertad encontrada de modo definitivo, sino de la búsqueda ineludible de esa libertad como fundamento de la emancipación. Y es que los límites establecidos por todos los mecanismos de sujeción no pueden eliminarse en su totalidad, siempre hay más (siempre los hubo), siempre hay otros (siempre habrá otros), sería ingenuo negarlo y suponer allí la existencia de una libertad plena originaria. No existe ya en este pensamiento la Nada originaria de la libertad existencialista, ese lugar desde el cual el sujeto podría constituirse en la administración de una relación de fuerzas con los otros, en una negociación de las libertades originarias. Esas fuerzas preexisten y configuran el sistema de realidad al cual el individuo ingresa para enmarcarse en él, y es solo a través de ellas, de aquellas fuerzas, que se hace posible la constitución de una idea de mundo. Pero aun así aquellos límites, iluminados en la evidencia de su administración y de su economía, pueden reconocerse de modo efectivo para así ser violentados y transgredidos, desplazados o suspendidos, y salir desde ahí hacia otros límites a dilucidar y luego a otros, en un trabajo de descentramiento permanente, de desplazamiento perpetuo que recusa de toda sujeción desde el desocultamiento de la matriz coaccionante. Tal cosa, como proyecto u horizonte, sería lo posible de la emancipación: la invención de un horizonte simbólico situado con relación al habitar regionalmente. Sin embargo, para eso, hay que empezar por dismantelar sus trampas transparentadas por la fascinación del espectáculo. Pero dismantelaras en un camino inverso que no implica un volver a cero, porque no hay tal cosa como el cero, porque no hay tal cosa como una naturaleza originaria que se oponga a la convención. Hay rastros, huellas, estelas, fugas, señales. Hay solo transformaciones innumerables y superpuestas por desocultar. Pero, incluso, podría decirse siguiendo a Nietzsche que no basta con promover ese desocultamiento, sino que haría falta también crear. Crear nuevas ciencias. Nuevas formas de conocimiento. Nuevas poéticas. Joviales. Libres. Situadas.

3

Ahora bien, el sujeto allí es desplazado hacia un lateral del pensamiento. Y resulta claro que sin sujeto no hay huella capaz de desbordar a la imagen. Sin huella del sujeto que arrastre a la imagen hacia el torrente insubordinado de los sentires y de las subjetividades divergentes, hacia el horizonte de la id-ent(r)idad misma como posibilidad de religamiento, lo que queda allí expuesto, encallado en una intemperie sin orillas, es el puro simulacro como fascinación, es la imitación que intenta soslayar aquello mismo que la constituye: la huella como rúbrica de un actuar entre las cosas, como performance, como proceso autoidentificadorio. Anulada la evidencia de la perspectiva del sujeto que hace del cuerpo y de su huella la figura de un «yo» en proceso continuo, lo que queda es la trampa de un engaño que intenta hacerse pasar definitivamente por aquello que simula, es decir, negarse a sí mismo como lo que es, un artificio, una secreción del más-que-vida, para afirmarse en la autonomía de un reemplazo alienante. La imagen, llevada a ese punto de turbidez, deja de ser tal cosa como una entridad¹ y se convierte en ventana abierta al mundo, artificio comprobatorio que se transparenta en el engaño para decirse portador de una verdad de las cosas, del mundo y de la vida. Si esta imagen representa, no es a través de los pormenores del desfase o de la traducción insuficiente, no es tampoco desde el artificio declarado de una puesta en situación ni desde las contrariedades del suplemento, sino que, en cambio, se prolonga a sí misma en la transparencia de una sustitución plena que se tiende silenciosamente sobre la totalidad del mundo. Esa imagen, desplegada ya sin atenuantes, pasa a afirmarse capaz de representar el mundo tal como este se representaría o se representa a sí mismo, sin mediaciones, como si se tratase de un reemplazo y de una toma de posesión completa.



4

Despojada de lo indecible de la entridad, desposeída de la posibilidad de afirmarse en el repliegue del ~~sujeto~~ al interior de un sí-mismo como proceso autoidentificador con relación al mundo circundante, la imagen se afirma, por el contrario, en la autonomía configurada ya por el campo tecnocientífico, con lo que suponen sus funciones comprobatorio/legitimadoras, y no puede sino dejarse arrastrar por ese despliegue de la producción y de la acumulación de valor que lo empujan, ligados ambos, producción y acumulación, a la lógica de la realimentación desubjetivante promovida por el entorno para la sobreproducción y el reaseguramiento de la riqueza de la elite. La escisión no hace sino desplegarse, expandirse, opacar lo posible de una reunión sobre el fondo común de la vida como unidad. Es por lo tanto que, sin ~~sujeto~~ que administre a la imagen desde las divergencias de su cuerpo sintiente, ya no hay exactamente imagen como acción creativa y como proyecto, sino un objeto alienado que señala, desde una esfera superior, la verdad de un mundo construida sobre la lógica veridiccional de lo todo-visible.

5

Para dismantelar esas trampas de la imagen que sujetan al ~~sujeto~~ en los rizos de la realimentación habría entonces que volver a cero, al cero de la imagen (técnica), pero sabiendo que ese cero no existe (que no es ni siquiera la primera imagen fotográfica, aquel daguerrotipo de los techos de París, ya que esta se enlaza en un tronco interminable de pliegues y sustituciones en el derrotero genealógico de todas las imágenes). A sabiendas entonces de que no hay origen ni verdad primera, ni desarrollo, ni evolución, ni naturaleza fundante, sino apenas rastros, huellas, estelas, proliferaciones, multiplicaciones, procesos de transformación atravesados por accidentes, rupturas, derrotas, victorias, imposiciones, sumisiones, pactos y discordias. Una sucesión interminable, fragmentaria y discontinua, arbitraria y accidentada, más o menos regulada, más o menos direccionada por los vencedores e incluso, en cierto modo, por los vencidos, de acontecimientos dispersos que se enlazan subrepticamente en el a priori histórico establecido por la perspectiva de época,

de cada época que exige una composición de mundo para su despliegue escandaloso sin escollos. No hay, al decir de Nietzsche, hechos eternos ni verdades absolutas. No se trata sin embargo en esa afirmación paradójica de proclamar una relativización absoluta que dejaría a todo en entredicho, sino de un proponer y elucidar un perspectivismo insoslayable, suponer la evidencia de una multiplicidad de perspectivas diseminada en la imposibilidad de abarcar la totalidad o de poseer la exclusividad de una idea de «verdad», ya que no habría, en primera instancia, tales cosas como totalidad o verdad. Y lo que allí está en juego no es sino la legitimación o la deslegitimación de una autoridad capaz de cristalizar una idea de mundo. Por tanto, la historia, como tal, como búsqueda de un origen que funcione a modo de fundamento de esa tal o cual verdad, no es posible o deseable (más que por aquellos que ostentan el poder/dominio o aspiran a él), sino, en cambio, en su lugar, lo propio sería el trabajo de la deconstrucción genealógica: contra la búsqueda del origen centralizador y jerarquizante de la historia, la elucidación genealógica de los procesos incesantes que constituyen las bases siempre ilegítimas de nuestra vivencia naturalizada, de nuestro modo de incorporarnos al mundo con relación a los otros dentro de un sistema preestablecido para determinados fines ya fijados de antemano según funciones útiles. Suponer la existencia de un origen de las cosas anterior a todas las transformaciones sucesivas que la alejaron de aquella ansiada verdad inaugural es suponer la posibilidad de hallar una esencia quitando una serie de máscaras, de disfraces, de engaños, de mentiras, y todo eso para poder develar por fin una suerte de identidad originaria e indiscutible, una verdad que, asumida como tal, como un orden anterior a la caída, a todas las caídas y a todos los engaños sucesivos, pueda administrar desde su centralidad la legitimación de



una determinada disposición de mundo hegemónica y jerarquizada. Desmantelar el linaje a través del trabajo genealógico comporta, por el contrario, partir sabiendo que detrás de todas las máscaras y los disfraces, y las mentiras, y las trampas, no hay nada definitorio, que no hay tal cosa como una esencia o una verdad capaz de instituir una jerarquía armada de centro y periferia, sino que las cosas se han ido construyendo parte por parte, pieza por pieza, proliferando entre el indomable azar y la más pura violencia. Hay por lo tanto que desandar el camino, pero no en pos del origen y sus fascinaciones legitimadoras del dominio y la exclusión, sino en busca de un desocultamiento que libere al mundo de las constricciones de la necesidad de una «verdad» eterna e indestructible, que no es sino el sostén de una autoridad aseguradora de una asimetría escandalosa.

6

(Ahora bien, si no hay origen ni fundamento, ¿cómo puede pensarse aquel fondo vital cuyo reclamo es la exhortación a una reapropiación de lo escindido? La unidad del mundo, como principio mítico de la comunidad por venir, puede asumirse como la metáfora de una invención. Dicha unidad es allí la promesa tomada como premisa y asumida también en esa instancia como contradicción insalvable. Promesa/premisa de una fraternidad sin padre, sin autoridad, sin Dios, proyectada sobre la divergencia de otra metáfora irresuelta, aún por inventar, un nuevo horizonte simbólico de todo «obrar»)

7

En el giro del pensamiento contemporáneo posestructuralista, encabezado o visibilizado/legitimado por nombres como Michel Foucault o Jacques Derrida, e incluso desde la línea de Frankfurt, con Theodor Adorno, Horkheimer y Herbert Marcuse, se trata, a grandes rasgos, de pensar el desplazamiento de ese lugar central del sujeto que hace o constituye mundo libremente para dilucidar en cambio cómo ese «mundo» (poder, lenguaje, industria cultural) construye determinados sujetos funcionales, desubjetivados u objetivados, sujetos por tanto paradójicos, impensables en tanto tales. Y ese «mundo» que ahora los configura no es sino aquel sistema de realidad dispuesto por el lenguaje, el (ejercicio del) poder, la in-

dustria cultural y la codificación del deseo; y finalmente todo eso articulado ya en el entorno cibernético contemporáneo, un «mundo» circundante pautado desde el rastreo, el cálculo, la algoritmización y la realimentación. Se trata por tanto de pensar o de repensar las modalidades posibles de la emancipación a partir del desocultamiento de las trampas supuestas en un sentido común naturalizado por la norma imperante del consumo indiscriminado y el impulso antropofágico. Si en la escritura de la filosofía contemporánea el foco está en el desmantelamiento de los textos escritos en la tradición occidental, de todos los textos escritos sean cuales sean, en el cine habrá de estar en el desmantelamiento de la imagen, de sus funciones, de sus trampas, de sus engaños, de sus fascinaciones, de sus ilusiones, de sus determinaciones, de sus naturalizaciones. Habrá que deshacerse de las maquinaciones sutiles de las imágenes desmantelando las formas naturalizadas en las que estas se diseminan por el mundo para moldearlo a su gusto y según sus propios deseos.

8

A mediados de la década del 60 del siglo XX se puede localizar un quiebre político en el pensamiento imperante. Si la escritura debe desmantelarse genealógicamente a sí misma para procurar la emancipación del sujeto, el cine debe también poner en perspectiva su breve pero fecunda historia para desencajar de sus coacciones al sujeto-espectador que él mismo había ya constituido con una potencia y una eficiencia inéditas en milenios de historia humana. El punto es reconstituir la multiplicidad del flujo de los deseos singulares para establecer las condiciones subjetivas necesarias para promover un cambio emancipatorio. Ese que comienza es el tiempo de los herederos, el tiempo de aquellos que reciben, pero no sin seleccionar y transformar todo aquello que les fue dado por sus antecesores. En ese punto se sitúa la emergencia de los llamados Nuevos Cines.



9

La posibilidad del religamiento no vendría ya dada por la disolución de las jerarquías supuesta en la imagen marcada por la huella, sino en la desarticulación del funcionamiento «atmosférico» que sostiene la correcta correlación entre sus partes (igualadas en sus diferencias), estando todas estas partes delimitadas según funciones asimétricas en lo relativo a la distribución de los «resultados» posibles (la «igualdad» de oportunidades, es claro, en el sistema capitalista es una falacia útil y necesaria que sostiene la misma asimetría sobre la que se construye en su despliegue).

10

Consigna: «Hay que redirigir contra el enemigo el arma con la que nos ataca profundamente: el lenguaje». Para eso, primero hay que «saber», «después veremos qué se hace». Proyecto: primero (el primer año), recolectar imágenes y sonidos; después (el segundo año), criticarlos (descomponerlos, reducirlos, sustituirlos, recomponerlos; esto es, en gran medida, «deconstruirlos») y, finalmente (el tercer año), proyectar desde lo sabido nuevas imágenes y nuevos sonidos ya libres. Este es el proyecto en el que se embarcan los dos personajes de *La gaya ciencia* (Jean-Luc Godard, 1969). La ciencia jovial, el conocimiento alegre, para Godard, es el cine (del) futuro, pero hecho en el presente desde una revisitación crítica al pasado. Así, sería necesario remontar una genealogía del cine (en el que se imbrica toda la industria cultural) que lo libere de la presión supuesta en las necesidades falaces exhortadas por una autoridad rectora y es ese remontarse a través de sus surcos genealógicos lo que le abriría las puertas hacia su propia emancipación que sería también, y en primera instancia, la del sujeto-espectador devenido en nuevo sujeto revolucionario según la reapropiación de sus condiciones subjetivas obliteradas por el entorno.

11

Para Friedrich Nietzsche, genealogista y protodeconstructor, la «ciencia jovial» (o *La gaya ciencia*²) será aquella en la que la risa haga alianza con la sabiduría: reírse de sí mismo como habría de hacerse con toda «verdad», para que a cada uno le esté abierto finalmente el acceso a la libertad y a la

irresponsabilidad, ya que uno no es nunca nadie con relación a la especie. Si la tradición metafísica occidental y su transformación en el cristianismo (y más allá de la religión dogmática, en el cristianismo atmosférico que recubre todos los valores de la civilización occidental) con sus imperativos morales universalizantes habían doblegado al mundo y a la vida misma según sus engaños y sus trampas útiles, tras la muerte de Dios, la ciencia (que podría haber significado liberación) también incurre nuevamente en sus errores fatales, fundamentalmente en tres: esperar que a través de ella se alcanzaría la bondad y la sabiduría de Dios; creer en la absoluta utilidad del conocimiento, constituido en la combinación de moral, saber y felicidad; y pensar que al amar y poseer la ciencia se amaba y se poseía también algo absoluto, totalmente inocente, en lo que no participaban las pulsiones nocivas del hombre. Así la ciencia, como la metafísica, como la religión, como el lenguaje, como las matemáticas, no hacen sino administrar asimétricamente el poder desde una metafísica de la «verdad» y recubrir al mundo con innumerables capas sucesivas de sentidos arbitrarios, puestos sobre ellas, sobre las cosas, como vestidos, unos sobre otros, alejándolas de sí mismas y ensanchándolas con harapos y con ropajes elegantes hasta ocultarlas y reemplazarlas, hasta convertirse en su cuerpo mismo. De allí que al relacionarnos con el mundo ya no nos vinculamos con las cosas mismas, sino, en cambio, con todos esos vestidos y ropajes que nosotros mismos, en tanto humanidad, le hemos puesto hasta volverlas engorrosas. La idea de «esencia» opuesta a la de «apariencia» no sería por tanto más que la consecuencia de esta progresiva conceptualización arbitraria del mundo que lo oscurece hasta exhortar engañosamente al desocultamiento de una supuesta verdad esencial. Ahora bien, para Nietzsche, sería necio pensar que con solamente señalar esa envoltura brumosa de la ilusión bastaría para destruir al mundo que

2. Nietzsche, F. (1882-1886). *La gaya ciencia*. Ariel.



pasa por esencial llamándose «realidad». No, no basta, hay que ser creadores, escribe, pero sin olvidar que creando nuevos nombres y nuevas apreciaciones se crean «cosas», es decir, mundos. Allí, una nueva poética dirigida a dismantelar todos los valores legitimados para crear unos nuevos. Nueva poética, ciencia jovial. La gaya ciencia. La deconstrucción genealógica comporta igualmente, en su dismantelamiento de lo aceptado incondicionalmente por la tradición, el proyecto de reinvención y construcción.

12

Regreso a La gaya ciencia de Godard. Primero: recolectar imágenes y sonidos (arqueología); segundo: criticarlos (genealogía y deconstrucción); tercero: proyectar desde lo sabido/aprendido nuevas imágenes y nuevos sonidos ya libres (revolución). Lo paradójico de la película es que, si bien plantea el proyecto de la gestión de un nuevo cine futuro, de unas nuevas imágenes por venir, es ella misma la que lo esboza y lo propone en el propio devenir del pensamiento apropiativo, discontinuo y deconstructivo, mediante la puesta en perspectiva (crítica) de un cúmulo desbordante de imágenes y de sonidos «pensados» o vueltos a pensar según o en contra de los parámetros de las funciones invisibilizadas que vehiculizan su accionar normalizador.

13

Uno de los diálogos de la película supone una clave velada; sin embargo, en el fárrago de imágenes y sonidos que componen la estructura pregunta: «¿Dónde hay entonces una imagen falsa?» Respuesta: «Allí donde la imagen y el sonido parecen verdaderos». Se trata, por ende, de desconfiar de las imágenes/sonidos, de la supuesta verdad comprobatoria que ostentan desde su parafernalia espectacular y espectacularizante, se trata de poner todo en tela de juicio, las imágenes y los sonidos dados en la plenitud de una presencia, de instaurar la posibilidad de la contradicción, que no es solo contradicción inherente a la imagen, sino al mundo mismo, es decir, según Godard, al «pueblo». El pueblo debe ser entendido en sus contradicciones. El cine debe trabajar esas contradicciones, no representarlas, sino presentarlas. Hablar entonces del mundo desde la divergencia y la contradicción,

y no ya desde la autoridad de una «verdad» hegemónica y jerarquizante que comporta en su administración el sostén de la desigualdad. Reinventar allí el cine, reinventar la imagen, redescubrirla en la verdad de sus contradicciones insoslayables, en todo lo que ella supone como apertura hacia la negación de los viejos valores. Contradicción, allí, no supone la fórmula de una proposición falsa, sino el desocultamiento de aquellas combinaciones secretas que no se dejan recubrir por la plenitud de un significado.

14

En la película de Godard, las imágenes y los sonidos se ven impelidos por una potencia que los hace salir continuamente de sus cauces. Se desbordan superando sus límites, desgarrando sus cuerpos, invadiendo otros campos, acercándose hasta quemarse, hasta chocar o hasta explotar; todos los elementos audiovisuales se empujan y se superponen a una velocidad que desconoce la detención de un bálsamo afirmativo. Siempre sucede algo nuevo, siempre distinto, aún en el mismo lugar acontece siempre otra cosa divergente de sí misma, ya que los cruces y desvíos atacan verticalmente cada instante del despliegue. No todo se encuentra exactamente en su sitio, no al menos como sería de esperar según ciertas lógicas imperantes: el torrente de imágenes y de sonidos salidos de su cauce se derrama incontinentemente anegando terrenos de sentidos múltiples y superpuestos, la mayor parte del tiempo inaprensible. La contradicción campea y el sentido se desplaza furtivo, se escapa, se ensombrece, se suspende, se dice y se desdice abriéndose al discurrir de la reflexión o exhortando incluso a la actividad reflexiva. Se trata de una suerte de composición desmedida en la que confluyen las fuentes más heterogéneas. Fotos, archivos de todo tipo, escritura sobre las imágenes, tachaduras, una mu-



jer y un hombre que hablan sin parar, calles de París, revistas, cómics, ruidos, sentencias didácticas, sentencias combativas, libros, diccionarios, más sobreescrituras y tachaduras, ausencia de imágenes, ausencia de sonidos, sobrepoblación de sonidos y de imágenes. En el salirse de sus cauces y en la sobresaturación de capas de sentido simultáneas, la imagen traspasa aquí un cierto límite, un cierto umbral, una suerte de confín más allá del cual se adivina el destino opaco de un repliegue anudado sobre sí mismo en un bucle autofagocitatorio. Ese bucle, trazado aquí en un balbuceo vertiginoso, aleja a las imágenes de aquellas prescripciones de la imitación que parecen conferirles el derecho de anunciarse como reflejos de una verdad del mundo, es decir, el traspaso de dicho límite de la mimesis exime a las imágenes del mandato de la fascinación, la invisibilización y la sustitución, para arrojarlas desnudas a una intemperie que deja al descubierto los mecanismos sedimentados de sus operaciones enunciativas. En ese traspaso, la imagen se vuelve opaca, ya no se transparenta a sí misma para recubrir y reemplazar al mundo, sino que es ofrecida como signo a descifrar, aún en su apertura, a lo múltiple de todas las perspectivas que lo acechan para desmantelarla. En *La gaya ciencia*, la desmesura de la operación hace convivir las tres instancias: recolección, crítica, invención. Todas imbricadas en un mismo borrador que se escribe a la vista, como en su hacerse y deshacerse sobre la marcha, como la evidencia de su pensarse y discutirse, como la determinación de afirmarse y de negarse, trabajando a la velocidad del pensamiento o pensando a la velocidad del trabajo. Ahora bien, lo que debe preservarse de ella, de la imagen, a toda costa y cueste lo que cueste, lo que hay que reintegrarle para devolverla a su condición insubordinada, es la marca de la contradicción, herida interna que la fuerza a una disposición de ruptura con respecto a todos los modos de conocimiento heredados; contradicción como una «enemistad contra lo acostumbrado, tradicional, santificado [...] el mayor paso adelante del espíritu liberado»³. Contradicción como desocultamiento de una verdad fraguada en la divergencia de múltiples combinaciones secretas.

15

Se trataría fundamentalmente de elaborar estrategias para alcanzar un desocultamiento de las contradicciones de la imagen, de todas las imágenes, de todas las palabras, de todos los textos; esa diferencia interna y constitutiva que hace de una cosa siempre otra según íntimas combinaciones. Alcanzar entonces ese punto de las contradicciones internas que desmantelan la lógica engañosa del signo, del sentido pleno y de la autoridad, y atrapar allí, de modo flagrante, las maquinaciones supuestas en la relación directa o transparente entre los signos y las cosas para entregarlas a la luz de todas sus divergencias. Aceptar la contradicción es salir de la tradición, del fundamento, de la herencia, de la historia, del mito de origen, de la autoridad, de las jerarquías, de las estratificaciones, de las prescripciones, de los juegos asimétricos del poder. Abrazar entonces la discordancia como quien se dispone a aceptar la alteridad radical de lo que se anuncia sin presentarse aún, incluyéndose allí también uno mismo, como aquello que siempre se desconoce, pero aun así se persigue con perseverancia. Ese es el punto nodal del proyecto: tomar por asalto a las imágenes pensándolas como un sistema de operaciones de sentido más o menos establecidas que, en su diseminación por el entorno audiovisual, configuran ideas de mundo en la producción y el consumo de subjetividades. Y es toda esa producción inmaterial de informaciones (palabras, imágenes, sonidos) lo que debe ser arrebatado a la administración de normalizaciones funcionales para reconstituir ciertas condiciones subjetivas desde la búsqueda de la singularidad del deseo. Para eso, parece resultar necesario un «saber» sobre el funcionamiento de todos estos elementos y un regreso a un origen desde el cual partir con otros rumbos hacia el horizonte de la emancipación. Pero si bien se plantea el regreso al origen para partir



de cero, este cero, presumible como origen, no deja sin embargo de anunciarse (por los mismos «personajes») apenas como rastro, con todo lo que esto conlleva. Es decir, no deja de borrarse en el trabajo de la huella, de la apertura, de la estela, de la marca borroneada que señala una apertura hacia lo siempre otro. Origen sin presencia, sin fundamento de origen. Origen que se niega como esencia para ausentarse en el despliegue de fuerzas siempre discordantes, contradictorias. Ese es el trabajo incesante de una suerte de deconstrucción, un dejarse arrastrar por el torrente de las interrogaciones que ya no volverán a su cauce ni mucho menos se estancarán en un bálsamo, sino que, salido ya definitivamente de sus goznes, el movimiento de la reflexión deviene flujo de desmarcación permanente. El cero desde el que puede repensarse el cine, en Godard, parece incluso no ser la primera imagen técnica (aquella primera fotografía de Niepce, citada y mostrada en la película), sino el espíritu de la revolución: la Revolución Cultural China y el Mayo Francés, acontecimientos fundacionales allí aún vívidos por cercanos. Pero es sabido que no hay ahí tampoco un verdadero origen, sino una serie de acontecimientos conmovidos por los rastros de una lucha cuya genealogía se despliega sin solución de continuidad.

16

Las formas audiovisuales posibles de la contradicción configuran un vector de empuje para todo el caudal de elementos enmarañados y arrojados hacia la incertidumbre de lo siempre abierto e inaprensible, casi como en un entrecruzamiento libre y excesivo de flujos diversos cercano al funcionamiento hipertextual. El problema, para Godard, es que la imagen como las palabras van unas detrás de las otras, sucediéndose en una lógica lineal que oblitera la exposición de la discordancia que las constituye y que en su evidencia las eximiría de la gestión de un poder sobredeterminante. La operación que elucida la contradicción en todas sus dimensiones, por lo tanto, es aquella que pone en relación simultánea a imágenes y sonidos, ya que estos, ambos, pueden coexistir en un mismo momento del despliegue anunciando allí la marca de una ruptura o de una separación, de una diferencia, de esa rasgadura en la que se enuncia el combate. Dicha simultaneidad deja (o puede o podría dejar) al desnudo

el carácter contradictorio de los elementos puestos en juego, sus choques, sus dispersiones, sus desvíos, sus violencias, sus arbitrariedades, sus distancias, sus imposiciones y sus convenciones. Articular imágenes y sonidos, según la regla divergente de la contradicción, supone dismantelar la ilusión de la unidad férrea visible-decible exponiendo, entonces, el trabajo mismo que reúne a los elementos según operaciones arbitrarias de sentido. El signo, desarmado en la contradicción, se abre en la figura de un rastro que señala su diferencia interna perdiendo la facultad de la transparencia. Y no es esto un gesto menor, ya que lo que comporta es la propuesta de una disposición de lectura crítica, reflexiva, no-afirmativa, no-jerárquica, despellejada y diseccionada permanentemente en el despliegue de sus interrogaciones. Allí donde la imagen se interroga a sí misma, la mirada que se enfrenta a ella debe indefectiblemente interrogarse en el acto mismo en que se constituye como tal, como mirada; debe despojarse de lo consabido, de lo acostumbrado, de lo usual; debe salirse de sí y debe recusar del imperativo del conocimiento que dicta 'el hacer de lo otro lo mismo'. Conocimiento como apropiación, esa maldad radical del conocimiento que se implica en las formas del odio, el dominio y la exclusión. «Lo consabido es lo acostumbrado; y lo acostumbrado es lo más difícil de conocer. Es decir, de ver como problema, como ajeno, como lejano, como fuera de nosotros»⁴. Por el contrario, la risa, la contradicción, la perspectiva, la problematización, la duda de sí, desarticulan la automatización posesiva de la mirada habitual y despejan el campo de la interrogación reflexiva hacia lo otro tanto como a uno mismo.

4. Nietzsche, F. (1882-1886). *La gaya ciencia*. Ariel.



17

(El problema de la contradicción entre las imágenes, que se presentan en el cine siempre como sucesivas obliterando esa evidencia, será resuelto poco después por Godard, junto a Anne Marie Mieville, cuando juntos comiencen a pensar las derivas estético-políticas de la utilización discursiva de la tecnología de la televisión y el video⁵).

18

Al interior del flujo incesante de todas las contradicciones e interrogantes que se despliegan en el curso de La gaya ciencia, lo que se hace trastabillar con insistencia es la concepción centralizadora del sujeto cartesiano. «En toda imagen hay que saber quién habla», se dice cerca del comienzo a modo de imperativo, pero tal aseveración es contradicha poco después, casi inmediatamente, cuando se elucida que ese «que habla», ese que es «quien habla», el «quién», el «alguien», el singular, ha perdido ya aquel carácter de sujeto, y que no hay imagen posible de sí porque las imágenes diseminan lo singular indiferenciando lo interior y lo exterior, y que allí radica el problema del encontrarse, en la imposibilidad de reconocerse en una imagen. Todas las imágenes y ninguna son imágenes de sí (imagen de nylon, imagen virtual, imagen aérea). Entonces, no hay tal cosa como la singularidad desde la lógica de la proliferación de la imagen. Incluso, el espejo pierde su inocencia, porque ya nada devuelve de uno mismo, sino que se acopla a esa operación proliferante que construye un mundo autónomo que no es otro que el mundo de la imagen, su propio mundo, su propia idea, es decir, el mundo alienante de la normalización de toda producción inmaterial, de las subjetividades desubjetivadas, de la creatividad instrumentalizada, de la singularidad arrasada, de la libertad tergiversada en pos de la optimización de la performance requerida. Todo eso que podría designarse como la operación fundamental del capitalismo. Los textos de Descartes tienen por ende su tiempo. ¿Pero cuál?, ¿cuál es el tiempo de un texto?, ¿cuál es el tiempo del sujeto? No este, seguro, y en cierto momento frente a la imagen fotográfica de una mujer acurrucada se dirá, declinando progresivamente el cogito cartesiano: «Ella piensa. Ella es pensada. Ella despiensa. Ella es despensada». ¿Quién la piensa y la despiensa? Podría de-

cirse aquí que es la imagen misma, por tanto, hay que volverse contra ella, contra la imagen, contra todas las imágenes, para recuperar el pensarse con relación a un sí-mismo posible.

19

La evidencia de la contradicción es el momento de la devastación del cliché. Es la declaración de un estado de guerra al interior de la propia imagen. La imagen que se piensa se pone en guerra contra sí misma e incluso contra quien la piensa. Estado de guerra total, ya que se trata del momento de la toma de posesión del mundo por parte de la imagen. Pero esta guerra se lleva a cabo desde adentro, desde las imágenes mismas, inoculando entre sus pliegues el germen de la contradicción que las hace tambalear. Que las dispone a formas que no se dejan apresar del todo en un concepto.

20

La película de JL Godard se ubica en un punto de confluencia, de cambios radicales y de replanteamientos masivos. La Revolución Cultural China y el Mayo Francés, la deconstrucción derridiana y la arqueología foucaultiana, la teoría crítica de Frankfurt, los estertores póstumos del cine clásico norteamericano y la radicalización de las rupturas del cine moderno post 68. No se trata, sin embargo, de erigir a La gaya ciencia en paradigma o en fundamento de un otro cine posible por venir, sino de reconocer en ella la síntesis lúcida de una serie de síntomas históricos sobre los cuales se hizo posible pensar en otras operaciones audiovisuales ligadas a lo que tiempo después, impelidos por la necesidad de establecer categorías y clasificaciones tranquilizadoras, se daría en llamar «ensayo audiovisual».

5. Ver, al respecto, *Ici et ailleurs* (Anne Marie Mieville y Jean-Luc Godard, 1974), *Numéro deux* (Anne Marie Mieville y Jean-Luc Godard, 1975), *Comment ça va* (Anne Marie Mieville y Jean-Luc Godard, 1978).



21

Las estrategias que se ponen en juego y que ayudan a entrever las coordenadas de ese nuevo campo de trabajo son las enunciadas en la película misma: recolección, crítica y reinención. Recolección, en tanto apropiación y reutilización de archivos de todo el acervo cultural: imágenes, sonidos y palabras sometidos a una resignificación arrastrada por el flujo de sus contradicciones muchas veces irresueltas. Crítica, pero no exactamente en tanto tal, o no solamente en tanto posicionamiento exterior sobre el objeto a analizar y discutir, sino mejor en tanto «deconstrucción», desmantelamiento de su lógica interna, desarticulación de sus partes constitutivas para encontrar allí, en los espacios en blanco, en los márgenes, en las entrelíneas y en las omisiones, represiones y supresiones, aquellas operatorias que se vuelven contra el propio archivo y lo sumergen en la elucidación de las luchas internas al tiempo en que fueron dichas. Y reinención, la más paradójica de las tres estrategias, ya que si bien se postula como la última de las tres etapas del proceso (el tercer año), esta se presenta en la forma del borrador mismo esbozado para la recolección y la crítica. Reinención, por lo tanto, no es aquí un proyecto a futuro, sino el resultado de la composición dialéctica de las otras dos funciones. Desmantelar, ya, supone un ejercicio de reinención. A estas estrategias se suman otros conceptos esbozados que también se articulan como coordenadas del nuevo campo de trabajo sobre la imagen. El desplazamiento del sujeto: la descentralización de esa figura puesta en acto para redireccionar la crítica hacia las operatorias coaccionantes que lo determinan o lo borran según la lógica mercantil del beneficio individual y el vínculo predatorio; pero declinada incluso esta idea por las exigencias de una imagen que se evidencia como discurso, es decir, como el producto reflexivo de un sujeto que la esgrime. Hay por tanto un sujeto de la enunciación, pero en tanto sujeto que desaparece en la trama que él mismo parece construir. El sujeto pasa, de ser causa del discurso, a entregarse como su consecuencia. Y finalmente se incorpora el discurrir no lineal de la reflexión, abierta aquí a su flujo ineludible desde el diálogo anómalo que sostienen durante siete noches los «personajes» involucrados en el proyecto revolucionario.

22

Recolección-apropiación-resignificación, crítica-deconstrucción, desplazamiento contradictorio del sujeto que enuncia, desborde no lineal de la reflexión. Invención de nuevos modelos enunciativos críticos y autorreflexivos: saber jovial-ensayo. La demolición de las normas y las reglas heredadas es el puente hacia otros mundos. En el primer párrafo del quinto y último libro de La gaya ciencia, Nietzsche escribe:

Esta larga abundancia y secuencia de demolición, destrucción, ruina, y subversión que ahora se nos avecina: ¿quién adivinaría hoy lo suficiente de ella para tener que hacer de maestro y anunciador de esta enorme lógica de horrores, de profeta de un oscurecimiento y de un eclipse del sol como probablemente no los haya habido iguales en este mundo? [...] Nuestro corazón estalla de agradecimiento, sorpresa, presentimiento, expectativa, por fin el horizonte vuelve a aparecerse libre, suponiendo incluso que no sea luminoso, por fin nos es lícito volver a zarpar dispuestos a afrontar todos los riesgos; cualquier osadía del que conoce vuelve a estar permitida, nuestro mar vuelve a estar abierto, y quizá no haya habido nunca alguno tan 'abierto'.

23

Despojar la imagen de los prestigios veridiccionantes de la similitud y de la luz derramada sobre lo todo-visible supone allí, en tanto operación, retomar a la imagen más allá de un cierto umbral, arrebatada al imperio de las visibilidades prescriptivas y arrojada finalmente a una desnudez que se abre a otras lecturas y a otras formaciones. Dejarlas a la intemperie de sus contradicciones internas y de sus combinaciones secretas, y allí permitirles «obrar», hacerse obra, en tanto manifestarse en el combate irresuelto entre lo que se cierra y lo que se abre.

Cuando la técnica nos quiere decir algo

Angie Bonino

Hubo momentos clave en la historia de la imagen en movimiento ligados a la técnica. El primero fue la presentación del cinematógrafo de los hermanos Lumière en 1895; marcó el inicio del cine. Así también, la aparición de la primera cámara de video de uso doméstico, la Portapak de Sony en 1965, que permitió a los artistas de la época producir lo que vendría a conocerse como videoarte. Debemos mencionar también la importancia del microchip, inventado en 1952 por el ingeniero Geoffrey Dummer; a través de múltiples versiones dio por cumplido el vaticinio de la ley de Moore, duplicando cada dieciocho meses los transistores del circuito integrado. Aplicado esto a las cámaras digitales, nos ha llevado a las actuales cámaras de «última generación» que permiten reemplazar diversos procesos en la producción cinematográfica y videográfica en esta carrera de actualización tecnológica, cada vez más vertiginosa.

Las herramientas y medios nos dicen muchas cosas con respecto a la sociedad, la mentalidad, la economía y la política imperante en una época. La tecnología del momento asociada a un contenido —desde su carácter hasta su forma de producción, difusión y conservación— va llevando consigo implícitamente aspectos positivos y negativos que se aprecian en las producciones y los ámbitos de la creación.

La diversidad de opciones que se obtiene con el uso de dispositivos actuales ha determinado que muchos cineastas participen activamente en la carrera para evitar la implacable obsolescencia tecnológica en sus piezas, pero lejos del ámbito netamente comercial, lo que nos interesa en este texto es el videoarte y el video experimental. Generalmente, no son los más representativos en la industria y en el mercado global audiovisual, pues son géneros que —de una u otra manera— aún pueden considerarse independientes, salvo contadas excepciones.

En este contexto artístico-experimental tenemos artistas que trabajan con la denominada alta y baja tecnología (High tech y Low tech). En la implementación de alta tecnología, así como se encuentran usos sumamente atinados, también se dan casos donde aplican el esteticismo y hasta el manierismo como fórmula, teniendo a la fotografía cinematográfica como pretexto sin sustancia. Asimismo, se pueden ver piezas

con excesos de filtros y retoques incluidos; con ejemplos —ya incontables— de empleo superficial de recursos que no tienen asociación alguna con una temática, un concepto, cierto análisis o reflexión. Es entonces cuando resulta tarea sencilla detectar la gratuidad del uso de la alta tecnología. Una consecuencia de ello es que no toda la producción llega a tener resultados relevantes. La estética asociada a la tecnología del medio, aunque sea importante, no debe ser la única razón de una obra.

En este panorama, el uso de baja tecnología muchas veces se ha implementado como una posición de resistencia por los videocreadores frente a una relación insana de enajenación y esclavitud económico-mediática. Hay quienes trabajan con equipos fuera de circulación en el mercado y resulta curioso que muchos de ellos utilicen, sin embargo, cámaras HD, las que, por ser de años anteriores, ya no pertenecen a la gama de equipos de última generación y entran en la categoría de baja tecnología, aún sin llegar a ser equipos analógicos o «desfasados» de compatibilidad. Este enfoque se ha venido normalizando en los escenarios de producción.

Hemos sido incluidos sin invitación en un paradigma de sociedad occidental que sigue la tecnología como la panacea y la solución del desarrollo humano. Por esta razón, lejos de darle la espalda, es momento de pensarla, analizarla y ¿por qué no? cuestionarla desde la dimensión de la temática del audiovisual y sus sendas discursivas. Sino seguiremos apreciando las consecuencias de la falta de observación de estos aspectos que dan como resultado obras sin contenidos de profundidad en versión de alta tecnología, siendo que es posible contar con obras que, independientemente del tipo de tecnología implementada, muestren procesos que contengan diversas relaciones sistémicas de pensamiento en coherencia con la técnica utilizada y a partir del uso plenamente consciente del audiovisual y sus herramientas.

Tecnologías audiovisuales contemporáneas y arqueología de los medios

Jussi Parikka

Abelardo Gil Fournier



PLAY

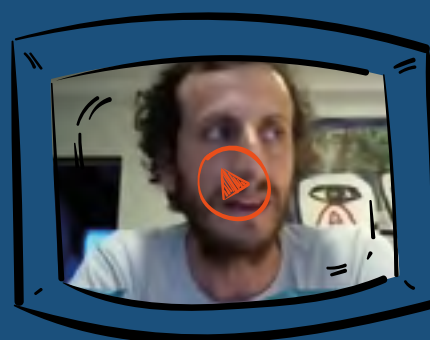
videoarte y cine experimental



<https://youtu.be/zjeLPubKgjk>
[Videocharla]

El montaje desquiciado

Alejandro Gallo Bermúdez



PLAY

videoarte y cine experimental



<https://youtu.be/jyd3la0gLCU>
[Videocharla]



Paisaje imposible

Obras seleccionadas



Obras para visualizar



Manifiesto emo tropical

Julia Rossetti



Ritmos y marcas del sentipensar experimental

Adrián Cangi

Clarisa Navas

Franco Rivero

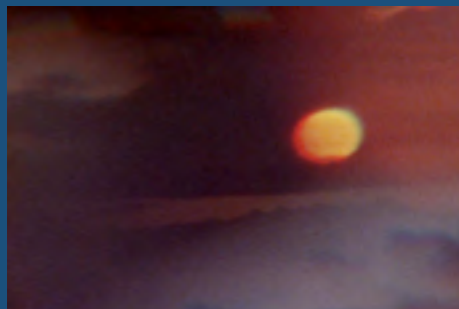
Cleopatra Barrios

Joaquín Pedretti





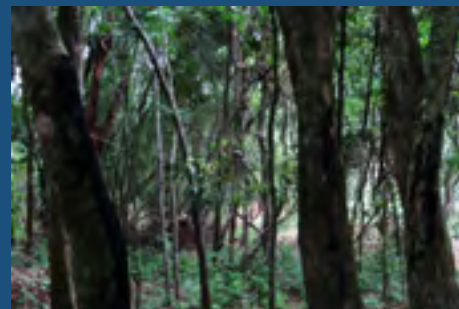
Sebastián Toba (Corrientes)
Fantasmas del Yverã
PLAY 10ª ed., 2021



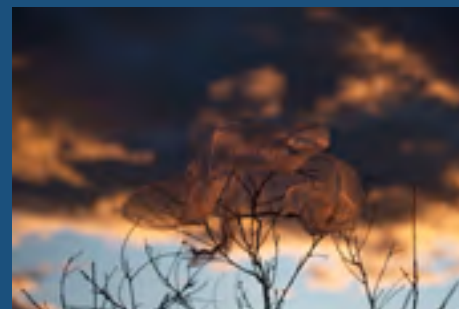
Juan Ignacio Slobayen (Corrientes)
Banquete celestial
PLAY 10ª ed., 2021



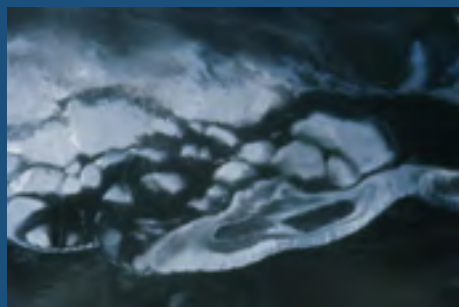
Fernando Luzuriaga (Corrientes)
Cotidiano 3
PLAY 10ª ed., 2021



Valeria Anzuate (Misiones)
Te dejé mensajes en el monte
PLAY 10ª ed., 2021



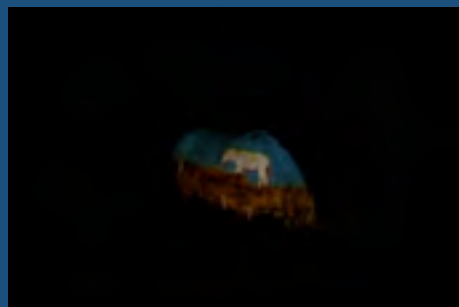
Christian Delgado + Nicolás Testoni
(Buenos Aires)
La última hora
PLAY 10ª ed., 2021



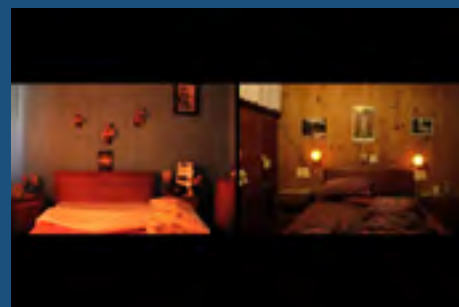
Sofía Petersen (Buenos Aires)
***Porque duerme sola el agua
amanece helada***
PLAY 10ª ed., 2021



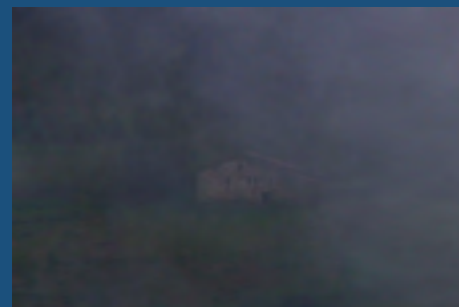
Celeste Massin (Chaco)
Focalizándome
PLAY 1ª ed., 2012



Christian Delgado + Nicolás Testoni
(Buenos Aires)
La habitación infinita (1)
PLAY 2ª ed., 2013



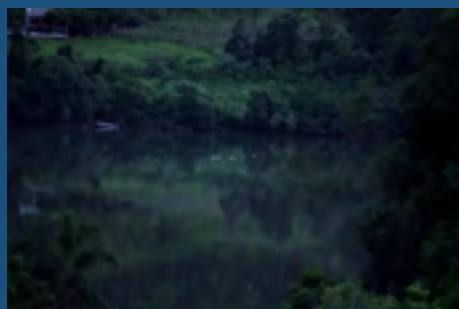
Christian Delgado + Nicolás Testoni
(Buenos Aires)
La cama de clavos (2)
PLAY 2ª ed., 2013



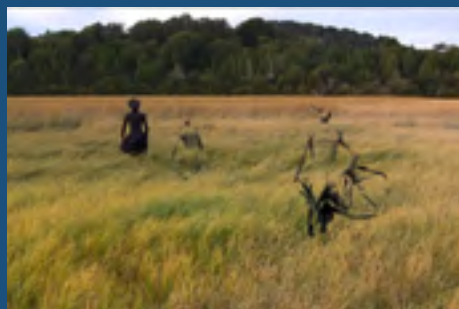
Mikel Zatarain (España)
Lambroa
PLAY 2ª ed., 2013



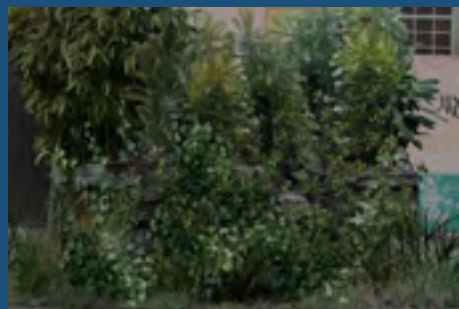
Verónica Seniquel (Argentina)
Mientras
PLAY 2a. ed., 2013



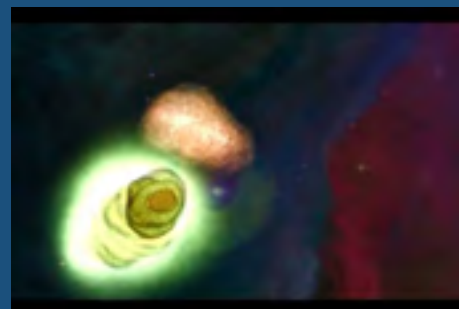
Agustina Lapenda (Argentina)
***Dos. Ensayo sobre la proximidad
y el deseo***
PLAY 3ª ed., 2014



Luz Rapoport (Argentina)
DLROW LELLARAP
PLAY 3ª ed., 2014



Francisco Vázquez Murillo (Argentina)
Reino Plantae
PLAY 3ª ed., 2014



Uwe villaseñor Debrodt (México)
Espacio oceánico
PLAY 3ª ed., 2014



Giancarlo Cutrona (Italia)
Restoration
PLAY 4ª ed., 2015



▷▷ ***Banquete celestial***, de Juan Ignacio Slobayen. Visiones del cielo. El sol, la luna y las nubes dan forma a este diario, una meditación sobre cambios y movimientos.



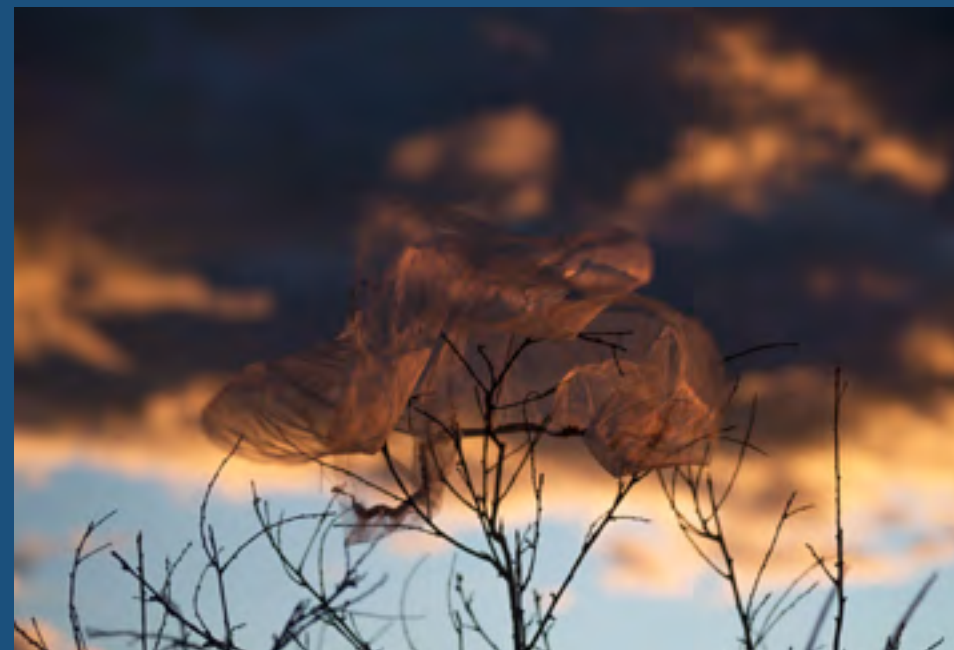
▷▷ ***Fantasmas del Yverã***, de Sebastián Toba. Un viaje al fondo de los esteros del Yverã (el segundo humedal más grande del planeta) que tiene como protagonistas a los Villagra, los últimos habitantes originarios de la «tierra del agua».



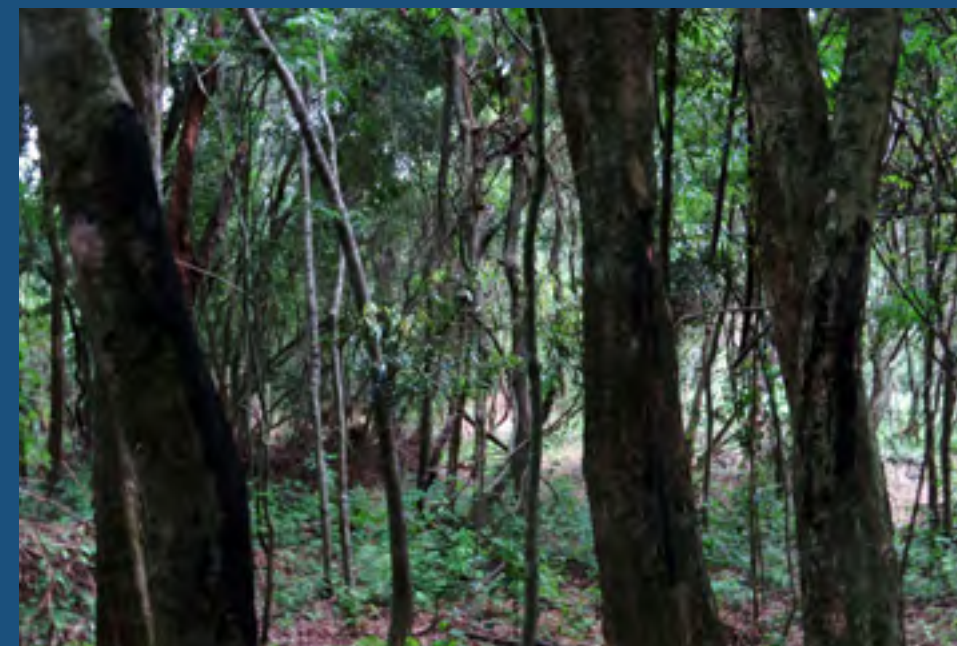
▷▷ ***Cotidiano***, de Fernando Luzuriaga. Videodocumental de los paseos en bicicleta del director, en épocas de cuarentena.



▷▷ ***Porque duerme sola el agua
amanece helada***, de Sofía Pe-
tersen. Un cuerpo camina, a través
de la nieve, hacia los últimos rayos
de sol.

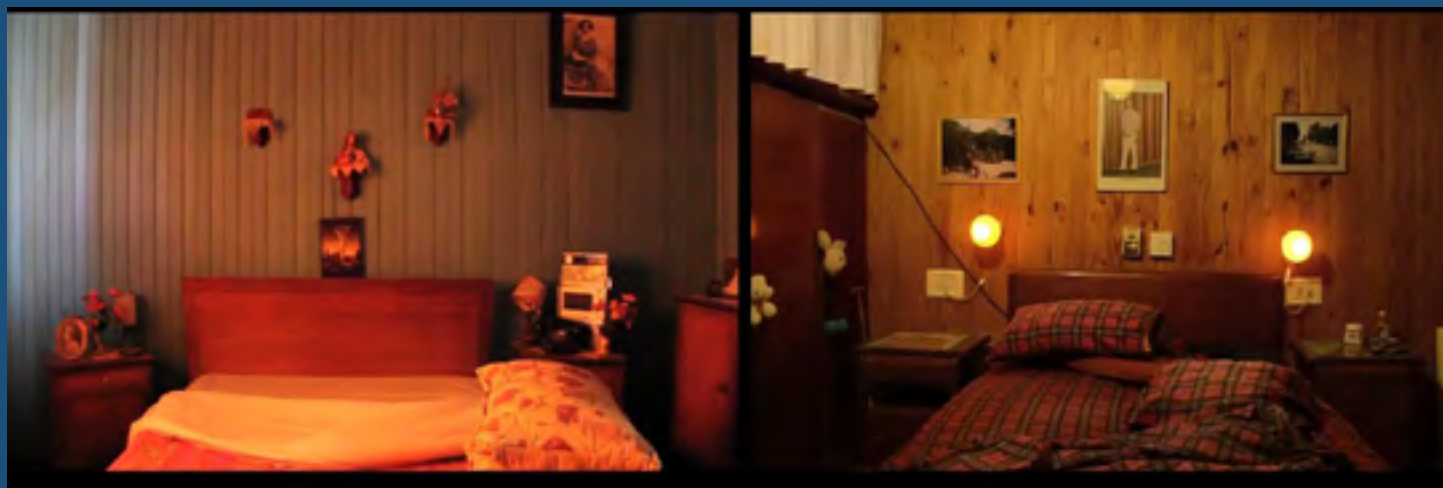


▷▷ ***La última hora***, de Christian Delgado +
Nicolás Testoni. Hay una hora de la tarde
en que la llanura está por decir algo; nunca
lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no
lo entendemos, o lo entendemos pero es
intraducible, como una música...



▷▷ ***Te dejé mensajes en el monte***, de
Valeria Anzuete. Con un pedazo de tronco,
producto de los incendios de verano, y un ma-
chete, herramienta fundamental para abrirse
paso, la realizadora va marcando su trayecto
en el monte y va dejando un mensaje para
aquel que quiera buscarlo.





▷▷ **La cama de clavos (2)**, de Christian Delgado + Nicolás Testoni. Dos realizadores retratan un mismo quehacer doméstico realizado simultáneamente por dos varones en dos pueblos diferentes. Actos cotidianos, tradicionalmente asociados a las labores femeninas, que establecen entre sí una extraña coreografía, una suerte de diálogo entre vidas solitarias que discurren en paralelo. Tender la cama puede parecerse a pintar un cuadro o a contar una historia, un cuento sin palabras escrito en el idioma de los célibes.



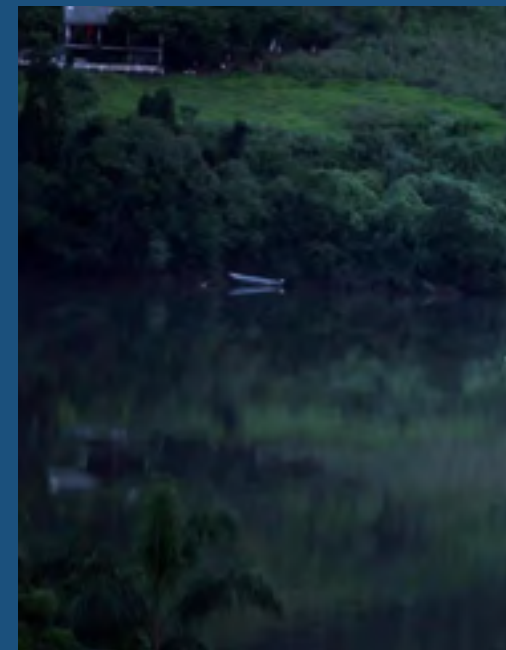
▷▷ **Focalizándome**, de Celeste Massin. A la siesta, en primavera, un paseo en bicicleta.



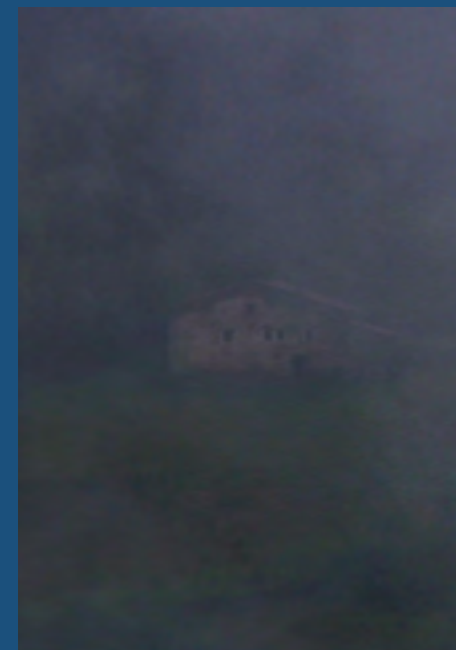
▷▷ **La habitación infinita (1)**, de Christian Delgado + Nicolás Testoni. La habitación infinita es una serie de proyecciones realizadas en mitad de la noche de la pampa argentina, espacio carente de luz y verticalidad, al mismo tiempo «intemperie sin fin» –imagen del infinito– y estructura de producción de lo viviente, área de cultivo y cría tabulada de acuerdo con estrictos cálculos de costo y rinde. Partiendo de la sospecha de que una imagen proyectada deja de ser la misma cuando pasa de un soporte inerte a una superficie viva, la propuesta apunta a abrir una zona de cruce entre las condiciones de reproducibilidad técnica de las imágenes y las de la vida que permita complejizar lo que entendemos por «ciudad» y «campo», «naturaleza» y «cultura», pero, también, «original» y «copia», «vivo» y «muerto».



▶▶ **Mientras**, de Verónica Seniquel. Postales de la selva misionera mientras sobrevive.



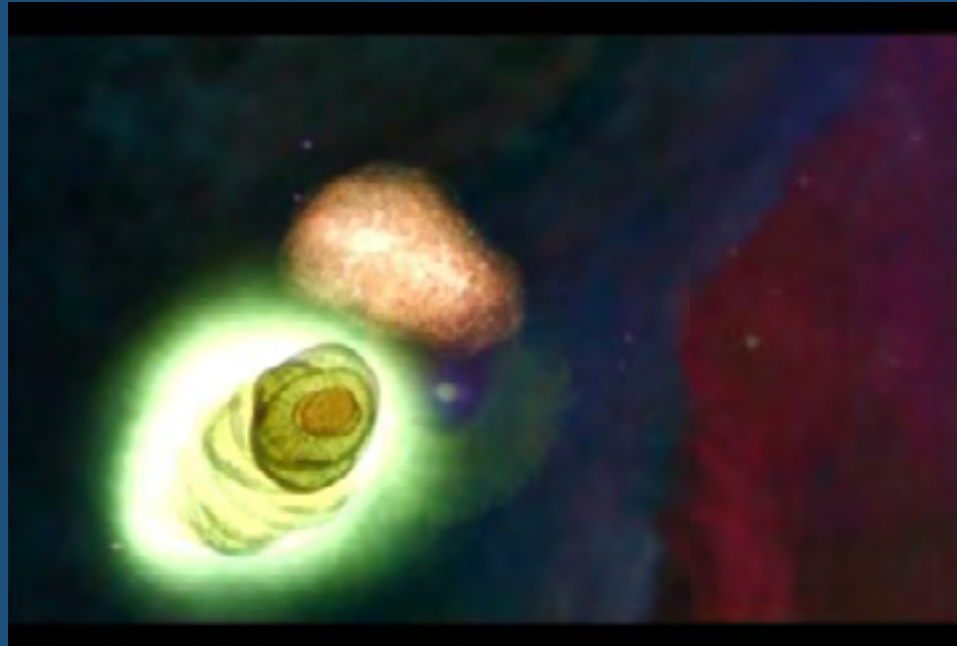
▶▶ **Dos. Ensayo sobre la proximidad y el deseo**, de Agustina Lapenda. Algo está ocurriendo en la calle. Sensación de caos universal. La prisa nos marca el ritmo con el que debemos avanzar. Vamos todos hacia el futuro, al final del futuro. Mientras la publicidad y los videoclips aumentan este panorama con el desenlace en una celebración, hay fiestas por todos lados, de esas que parecen anticipar una traición.



▶▶ **Lambroa**, de Mikel Zatarain. Una elegía dedicada a la vida rural y su gente. Una construcción sonora que emana la historia del País Vasco y sugiere la pérdida de un modo de vida y su cultura.

▶▶ **DLROW LELLARAP**, de Luz Rapoport. Un mundo paralelo aflora después de una separación.





▷▷ **Espacio oceánico**, de Uwe villaseñor Debrodt. Océano sin fondo, universo infinito... Delicadas medusas cual nebulosas iridiscentes. Plancton y planetas esparcidos por millones. Vidas y mundos más allá de la imaginación. Criaturas luminiscentes que alumbran el abismo. Como estelas de luz en el espacio sideral. Microcosmos, espejo del macrocosmos.



▷▷ **Restoration**, de Giancarlo Cutrona. Restaurar es una instalación de video monocal que explora la relación entre un individuo y el paisaje. La atención se centra –pragmática y metafóricamente– en la estética de semejanza que Sicilia y África pueden tener debido a la proximidad geográfica. «Restaurar» significa, de hecho, reestablecimiento, volver a conectar una relación que esos dos pedazos de tierra han tenido y que, probablemente, la historia y el tiempo pueden traer de vuelta en otras formas.



▷▷ **Reino Plantae**, de Francisco Vázquez Muriello. En Reino Plantae vemos el crecimiento de las plantas como una fantasía atemporal, condensada, posible. Ahora sí las plantas crecen sobre distintos autos abandonados en la ciudad de Buenos Aires. Ocultando una forma para crear otra.





Patricio Ballesteros Ledesma (Argentina)

Function was finished

PLAY 5ª ed., 2016



Noelia Marilen Panasiuk (Argentina)

El secreto de la naturaleza

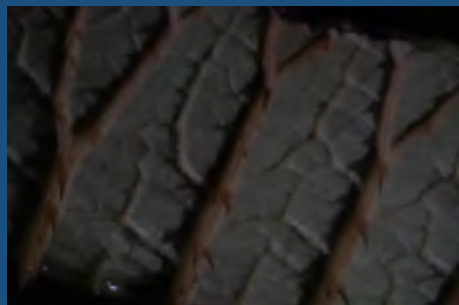
PLAY 7ª ed., 2017



Alejandro Brianza + Jessica Rodríguez
+ Manuel Zirate (Argentina-Canadá-México)

Esporas

PLAY 7ª ed., 2017



Candela Sotos (Argentina)

Primera noche

PLAY 7ª ed., 2017



Francesca Llopis (España)

White tears

PLAY 7ª ed., 2017



Duo Strangloscope (Brasil)

Vacíos habitados

PLAY 8ª ed., 2018



Marco Valdivia (Perú)

Yakuchakuna

PLAY 8ª ed., 2018



Muriel Montini (Francia)

Ofelia

PLAY 9ª ed., 2020



Isabel Pérez del Pulgar (España)

Durmientes (le battement de la forêt)

PLAY 9ª ed., 2020.



Juan Ignacio Slobayen (Corrientes)

Tembladerales de oro

PLAY 9ª ed., 2020.



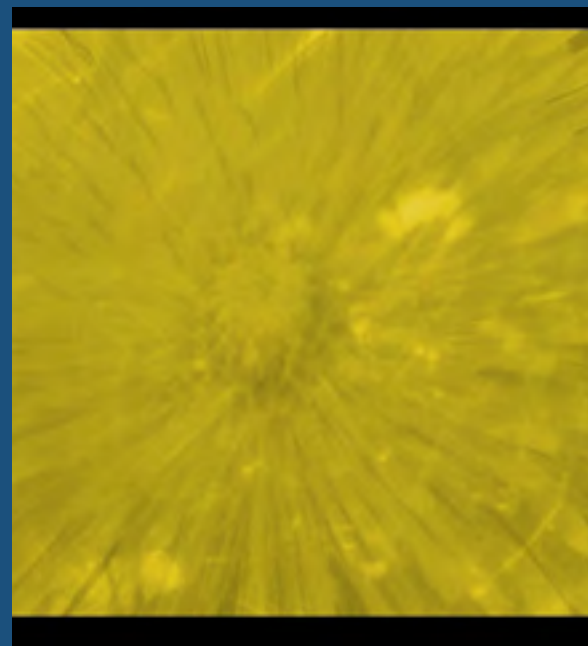
Solana Merlo Guarñiak (Chaco)

Palpita · Late · Pulsa

PLAY 9ª ed., 2020.



- ▷▷ **Function was finished**, de Patricio Ballesteros Ledesma. Cuando los turistas terminan de sacar fotos a los lobos marinos del puerto –símbolo de la ciudad balnearia más visitada del país–, aparece con un pulcro delantal blanco y una especie de látigo en su mano el encargado de que los animales vuelvan al agua. Dicen que es por una cuestión de higiene, para que no estén donde los barcos descargan cada día el pescado. Así termina el show.



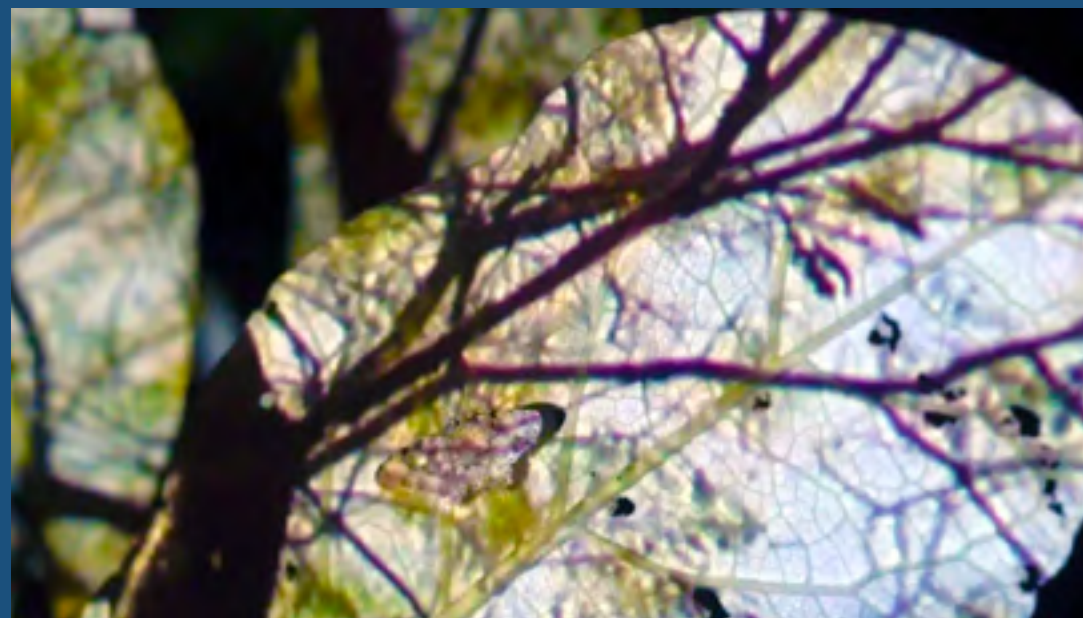
- ▷▷ **Esporas**, de Alejandro Brianza + Jessica Rodríguez + Manuel Zirate. Esporas es el último movimiento de El lenguaje de los árboles (2016), un trabajo que explora la relación entre el arte y la ecología y que apunta a crear una conciencia general sobre el cuidado y la importancia de las plantas, árboles y bosques como un recurso esencial para que el ser humano tenga una estancia saludable en el planeta. Cada uno de los movimientos –Brotes, Floema y Esporas– regresa desde diferentes perspectivas visuales y sonoras, diferentes tiempos de las fases de la vida de una planta: vida, crecimiento y reproducción, respectivamente.



- ▷▷ **El secreto de la Naturaleza**, de Noelia Marilen Panasiuk. El secreto de la naturaleza es una obra de videoarte que muestra la fusión entre el cuerpo y la naturaleza como un solo lenguaje. Partiendo de la creación de los cielos, la tierra y la humanidad que con el tiempo se fueron separando como unidad y esencia por toda la materialidad y las sociedades. El ser humano pierde su esencia alejándose de ella, rodeado de superficialidad, en situaciones sucede como un olvido. Poder apreciar y volverse a los entornos naturales sería como una suerte de encuentro con uno mismo.



▷▷ **Primera noche**, de Candela Sotos. La flor de Irupé, en referencia a la planta Victoria cruziana, solo crece a altas temperaturas, en lugares cálidos como el río del Paraná. La flor se abre al atardecer para ser germinada durante la noche y vuelve a cerrarse al amanecer. Primera noche forma parte de «Z», un proyecto de investigación y creación en torno al archivo de Guillermo F. Zúñiga, precursor del cine científico en España y fotógrafo documentalista de la Guerra Civil Española. El nombre de la planta da título a la película filmada durante el exilio de Zúñiga en Buenos Aires.



▷▷ **Vacíos habitados**, de Duo Strangloscope. Vacíos habitados busca describir los cuestionamientos de los atravesamientos de la materia, cuerpo del paisaje, de la luz y del sonido de la naturaleza y sus reverberaciones sobre otros paisajes, utilizando técnicas de proyecciones de imagen y sonido de un espacio sobre otro en lugar de la clásica fusión en la edición. Esta solución técnica expande el campo imagético y sonoro en busca de lo sensible y del intransfigurable.



▷▷ **White tears**, de Francesca Llopis. Secuencia trepidante con el paisaje rebotando al espacio pseudo sideral, reflejos en el interior y movimiento. Una tentativa de viaje a través del agua, sucia y limpia. Un salto radical hacia un cuerpo vegetal milenar, con impresas de memoria. La primera parte del film es un desplazamiento, un viaje. Como tal, implica una búsqueda, casi siempre una obsesión. El agua es la protagonista. Todo lo que tiene que ver con lo húmedo, la niebla fuera, el mar cerca. El río Hang grande, las mínimas estrellas de luz. Todo está vivo y en transformación. Una cierta melancolía. Una despedida que se abre con una luz. Crece una planta milenaria y todo da la vuelta sensualmente. La naturaleza viva y milenaria resiste como parece que estamos haciendo todos.



▷▷ **Yakuchakuna**, de Marco Valdivia. Yakuchakuna es un experimento visual logrado con dos elementos: el primero es la danza de Yeny Sardón sobre un pequeño canal de regadío, cuyos movimientos afectan las ondas del agua, permitiendo que esta se acumule o fluya más rápido, generando en ella una serie de texturas y figuras logradas por la luz que entra a través del agua, por el aire que sale de ella y por diversos elementos orgánicos que esta agua arrastra. Todo esto es captado por el segundo elemento, una cámara de video sumergida.



▷▷ **Ofelia**, de Muriel Montini. Las palabras matan una y otra vez.



▷▷ **Durmientes (le battement de la forêt)**, de Isabel Pérez del Pulgar. Como un enorme animal varado atravesando la historia de milenios. Un gran pulmón expandido luchando por respirar. Sobreviviente del vandalismo y del pillaje. Ahí permanece, contrayéndose en su lecho pétreo. Carcelero de leyendas, refugio de las hadas. El bosque encantado. El bosque que respira. El bosque primario.

▷▷ **Tembladerales de oro**, de Juan Ignacio Slobayen. Paseo en lancha por el arroyo Carabolita en Concepción del Yaguareté Corá, portal de acceso a una de las reservas naturales más grandes y de mayor biodiversidad de Argentina, los esteros del Iberá (Yvera) en la provincia de Corrientes.



▷▷ **Palpita · Late · Pulsa**, de Solana Merlo Guarñiak. Palpita · Late · Pulsa es un video de arte experimental en el que se presenta un paseo por la localidad de Barranqueras, Chaco. En ese andar, se observan imágenes contrapuestas que surgen a partir de la cotidianidad del espacio observado. Finalmente, el paseo concluye en el puerto y el caer de los últimos rayos de sol del día.





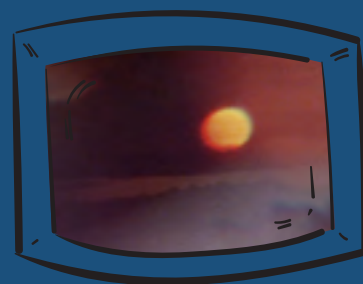
Obras para visualizar



Juan Ignacio Slobayen
(Corrientes)

Banquete celestial

Visiones del cielo. El sol, la luna y las nubes dan forma a este diario, una meditación sobre cambios y movimientos.



PLAY
videoarte y cine experimental

 <https://vimeo.com/437142023>

Christian Delgado +
Nicolás Testoni
(Buenos Aires)

La habitación infinita

La habitación infinita es una serie de proyecciones realizadas en mitad de la noche de la pampa argentina, espacio carente de luz y verticalidad, al mismo tiempo «intemperie sin fin» –imagen del infinito– y estructura de producción de lo viviente, área de cultivo y cría tabulada de acuerdo con estrictos cálculos de costo y rinde. Partiendo de la sospecha de que una imagen proyectada deja de ser la misma cuando pasa de un soporte inerte a una superficie viva, la propuesta apunta a abrir una zona de cruce entre las condiciones de reproductibilidad técnica de las imágenes y las de la vida que permita complejizar lo que entendemos por «ciudad» y «campo», «naturaleza» y «cultura», pero, también, «original» y «copia», «vivo» y «muerto».



PLAY
videoarte y cine experimental

 <https://vimeo.com/22415940>

Christian Delgado +
Nicolás Testoni
(Buenos Aires)

La cama de clavos

Dos realizadores retratan un mismo quehacer doméstico realizado simultáneamente por dos varones en dos pueblos diferentes. Actos cotidianos, tradicionalmente asociados a las labores femeninas, que establecen entre sí una extraña coreografía, una suerte de diálogo entre vidas solitarias que discurren en paralelo. Tender la cama puede parecerse a pintar un cuadro o a contar una historia, un cuento sin palabras escrito en el idioma de los célibes.



PLAY
videoarte y cine experimental

 <https://vimeo.com/41334579>

Manifiesto emotropical

Julia Rossetti

Es 2017 y a la vera del ancho río Paraná contemplo a diario la caída del sol sobre la costa chaqueña. Observo día a día, en un loop infinito, el inmenso plano de cielo, con frecuencia rosa-naranja, que se espeja en el agua hasta que los límites entre cielo, tierra y agua se disuelven en la oscuridad de la noche. Entre otras cosas bastante inclasificables, este espectáculo sublime echó un conjuro sobre mí. Un particular *estado de añoranza perpetua* por ese paisaje que algunxs llaman *payé*.

Es 2022 y entre cuatro paredes, en un departamento en el sur de la ciudad de Buenos Aires, intento llevar a cabo este ejercicio de escritura sobre mi indagación con relación al paisaje. La tarea fallida de estas semanas viene siendo, para comenzar, intentar definir *qué* es un paisaje.

Pero, por ahora, mejor me dedico a la tarea de pensar en ese paisaje.

Para entrar en el *modo*, pongo un disco reciente de Guazuncho¹ y sus acordeones indie-folk me traen aroma de orilla y la sensación de siesta de invierno en la piel. Pienso en el inmenso poder de las obras que generan climas sensoriales, que nos transportan temporalmente a lugares transitados y sentidos y nos permiten recordarlos.

Conecto a mi computadora varios discos externos en simultáneo para recorrer –a lo Agnès Varda², caminando para atrás– imágenes, audios y lecturas pasadas. Fragmentos que me permitan reconstruir este proceso en el cual mi interés por traer ese paisaje a mi obra se fue profundizando.

Buceando en mis memorias digitales, reconozco algunas etapas de ese proceso y el fuerte vínculo que tienen estas evocaciones con movimientos personales ya que, desde mi humilde lugar de artista, encaro estas nociones amplias desde la pequeña ventana de mi autobiografía. De atrás para adelante consigo listar estos momentos así:

2020-2022. El aislamiento social producto de la pandemia covid-19. La angustia ante la distancia y la incerteza de un posible retorno a ese lugar y a mis queridxs. El esperado regreso y el encuentro con transformaciones en el entorno natural, sociopolítico y afectivo.

2018-2019. El inicio de mi experiencia de migración de Corrientes a la ciudad de Buenos Aires. En el choque de códigos, percibirme por primera vez *otredad* y necesitar afirmar una identidad-refugio que me acompañe en este proceso de desterritorialización y reterritorialización. Los viajes de visita, de reconexión con el paisaje y mis afectos. Sentirme propia y ajena a la vez, aprehendiendo cuestiones antes familiares desde una nueva perspectiva otorgada por el desplazamiento.

2014-2018. Los breves recorridos por algunos puntos del país en el marco de residencias y encuentros mientras aún vivía en Corrientes. El tránsito por otros paisajes, el acercamiento a otras cosmovisiones. La posibilidad de poner en palabras lo propio y conocer otros modos de vida y de producir en el campo del arte.

2012-2019. El surgimiento de Limbo³ –espacio autogestivo que codirigí en Corrientes entre fines de 2012 y comienzos de 2019– y con él, el ejercicio de recibir visitas e inventar itinerarios en mi ciudad, poniendo en valor sitios y prácticas locales que antes de estas miradas foráneas no reconocía como excepcionales.

De estas etapas, la emergencia de evocar ese paisaje –nunca prístino, siempre antropocénico– ocurre y se sostiene aún, a partir del 2018. Desde entonces una serie de obras en múltiples soportes se suceden conformando la serie que todavía no encuentra su fin, titulada *Manifiesto emotropical*.

Las obras presentadas en las últimas ediciones de PLAY –videoarte y cine experimental– son *Mantrash*⁴, *Soy el Indio/Soy la Cruz*⁵ y *Universo Y Porã*⁶. En el proceso de creación de estas piezas estuvieron involucradas, por fortuna, muchas personas y en ellas, además de mi propio archivo de registros audiovisuales, conviven materiales extraídos de otrxs autorxs y operaciones llevadas a cabo por colaboradorxs, en la búsqueda de construir un relato más polifónico que unívoco.

1. Guazuncho a.k.a. Iñaki Zubieta, músico multiinstrumentista nacido en Corrientes. <https://bit.ly/3W43DpN>

2. Varda, Agnès (dir.) (2008). *Las playas de Agnès*. Francia: Ciné Tamaris.

3. Limbo contemporáneo (2022). *Limbo visitante/local*. Proyecto de gestión de las artes en la ciudad de Corrientes, Argentina [en línea]. En Issuu.com. <https://bit.ly/3DvFrWc>

4. Rossetti, J. (2019). *Mantrash* [Videoinstalación]. <https://bit.ly/3TW0o0i>; Rossetti, Julia (2019). *Mantrash* [Publicación en línea]. <https://bit.ly/3f5ZXmW>

5. Látigx (2020). *Soy el Indio/Soy la Cruz* [Videoperformance]. <https://bit.ly/3TTNCRz>; Rossetti, Julia (2020). *Soy el Indio/Soy la Cruz* [Publicación en línea]. <https://bit.ly/3StHTAV>

6. Rossetti, J. (2020). *Universo Y Porã* [Proyección de obra y set audiovisual en tiempo real]. <https://bit.ly/3Fa9P9T>; Rossetti, Julia y Di Prieto, Julián (2021). *Universo Y Porã*: Jopará/Apuñalado por la tarde [Archivo de video]. <https://bit.ly/3TS4jgi>; Látigx (2019). *Y Porã* [Música]. <https://bit.ly/3SyiTIO>

Las obras, exhibidas también en otros espacios y con públicos diversos, cobraron una escala crítica particular al ser compartidas en el marco de PLAY. La retroalimentación resultante de la inclusión de las piezas en un festival con sede en mi región de procedencia, en su contexto original de enunciación; es sin duda la instancia que les otorga un sentido especial: la posibilidad de habilitar con ellas un sentipensar compartido —o no— y nuevas lecturas que acrecienten sus capas, abriéndolas a nuevas apropiaciones y resignificaciones.

Estos trabajos persiguen también, admito, un efecto antropopaico. A la vez de constituir instancias de investigación y documentación de los estados y transformaciones del paisaje producto de prácticas culturales y socioeconómicas, significan para mí, en lo más íntimo, conjuros de protección que combinan el registro sistemático de fenómenos atestiguados con mi propio cuerpo con sistemas de símbolos del orden de la mística y la cultura popular. Resultando así en prácticas sincréticas personales que intentan proponer un relato situado, documentando, clasificando y cuestionando. Intentando hacer visibles y audibles las ricas contradicciones que conforman, si se quiere, nuestra idiosincrasia de pueblo colonizado y de región fronteriza.

Intuyo que esta serie de obras, en resumen, piensan el paisaje como un recorte posible de experiencias sensibles. Desnudan una presencia, un punto de vista y de escucha de quien asiste a un acontecimiento. Una experiencia ligada a la intersubjetividad de un territorio, sin duda, y que en mi caso particular da cuenta también de la profunda añoranza que caracteriza mi modo de vivir la migración.

7. Biblia Latinoamericana (2022). *Eclesiastés* 3:1-22. En Antiguo Testamento [en línea]. <https://bit.ly/3FdeBDo>



Collage digital por Julia Rossetti.

7. Biblia Latinoamericana (2022). *Eclesiastés* 3:1-22. En Antiguo Testamento [en línea]. <https://bit.ly/3FdeBDo>

Ritmos y marcas del sentipensar experimental

Adrián Cangi

Clarisa Navas

Franco Rivero

Cleopatra Barrios

Joaquín Pedretti



PLAY

videoarte y cine experimental



<https://youtu.be/02YE03zdeeY>

[Videocharla]



Deseo y filiación

Obras seleccionadas



Obras para visualizar



La memoria de las imágenes

Narcisa Hirsch
Albertina Carri
Adrián Cangi



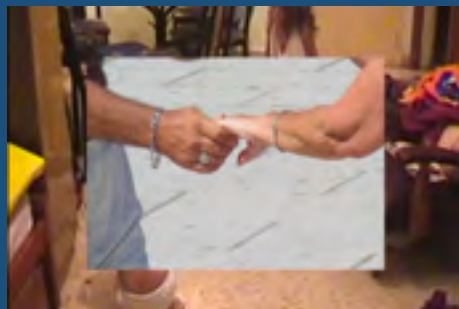
Poéticas y devenires del yo

Graciela Taquini y
Fabiana Gallegos





Ariel Nahón (CABA)
Réplica #1
PLAY 10ª ed., 2021



Luna Gainle (Buenos Aires)
Los felices
PLAY 10ª ed., 2021



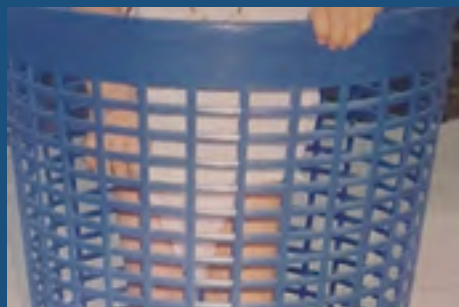
Pablo Salvador Boido (CABA)
Excavar y recordar
PLAY 10ª ed., 2021



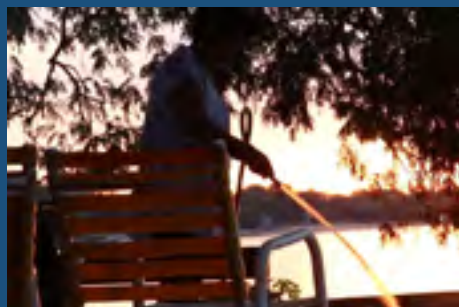
Gustavo Galuppo Alives (Santa Fe)
Vestigia (v2)
PLAY 10ª ed., 2021



Roberto Flores (Perú)
Family origin
PLAY 10ª ed., 2021



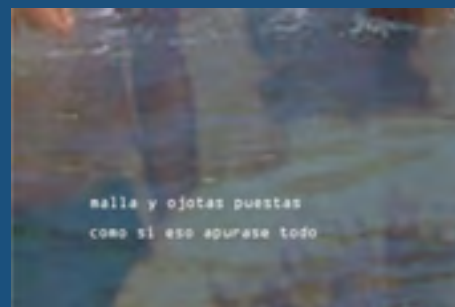
Maru López Romero (Corrientes)
Espero que al recibo de mi carta
PLAY 10ª ed., 2021



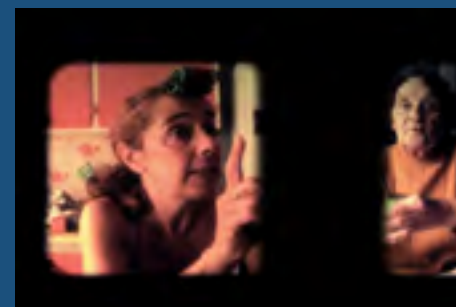
Ariel Aguilar (Corrientes)
Ocaso
PLAY 10ª ed., 2021



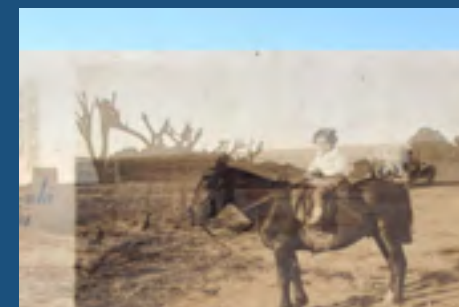
Ernestina Pisarello (Corrientes)
Babosa: besando al suelo tal vez encuentre mi gloria y salvación
PLAY 10ª ed., 2021



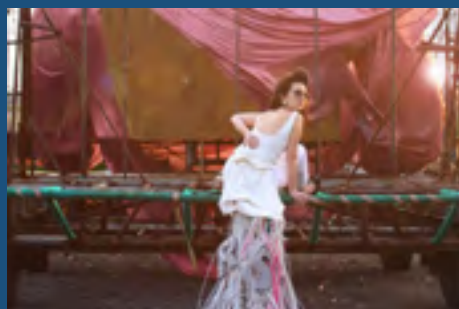
Lara Schaefer (Chaco)
Las otras
PLAY 10ª ed., 2021



Paula Coton (Argentina)
De ahí
PLAY 2ª ed., 2013



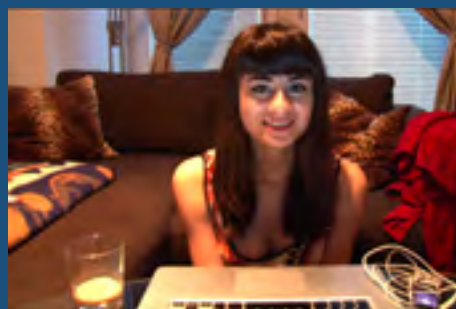
Mariela Cantú (Argentina)
Laguna
PLAY 2ª ed., 2013



Marcia Beatriz Granero (Brasil)
Mundum
PLAY 2ª ed., 2013.



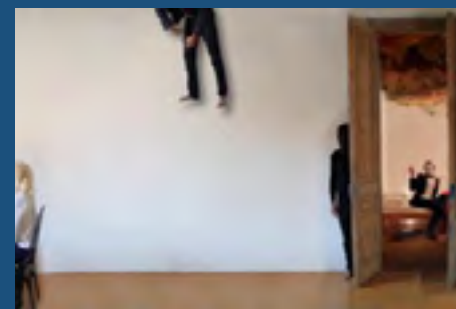
Colectivo Bambi Hotel (Argentina)
Teoría de la transición
PLAY 2ª ed., 2013



Kurdwin Ayub (Austria-Iraq)
Adele1
PLAY 2ª ed., 2013



Janin Bello (Colombia)
Nolvidar
PLAY 3ª ed., 2014



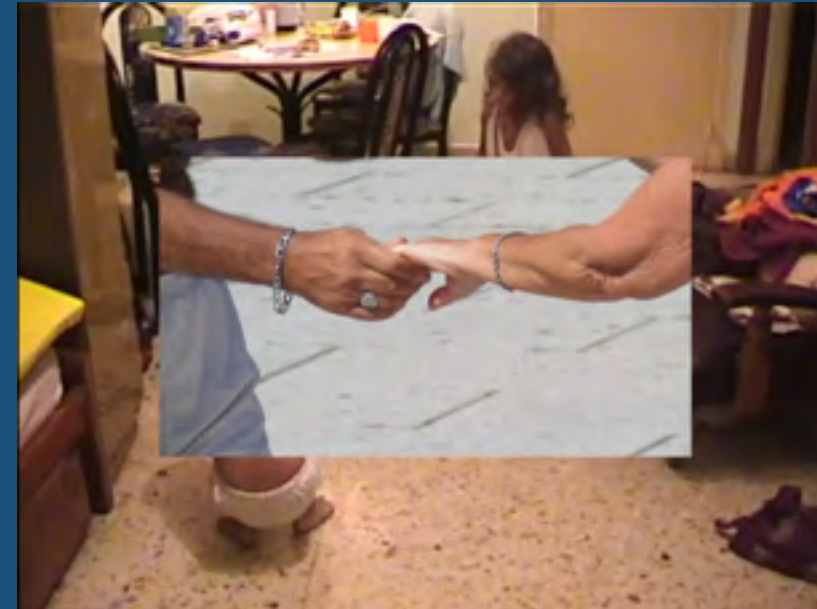
Albert Merino (España)
Autoretrat compulsiu
PLAY 3ª ed., 2014



▷▷ **Réplica #1**, de Ariel Nahón. Imitación de un gesto en una fotografía de mi padre.



▷▷ **Los felices**, de Luna Gainle. Una carta de amor a Mar del Plata hecha de imágenes, tiempos diferentes y un viaje por la ruta. En la «Ciudad feliz», todos los felices bailan.



▷▷ **Excavar y recordar**, de Pablo Salvador Boido. Un domingo se reúnen las distintas generaciones de una familia alrededor del jardín en la casa abandonada de la abuela, el objetivo es desenterrar una biblioteca escondida en la dictadura.



▷▷ **Vestigia (v2)**, de Gustavo Galuppo Alives. Unas fotografías, un juguete y algunas películas como vestigios de un origen inexistente.

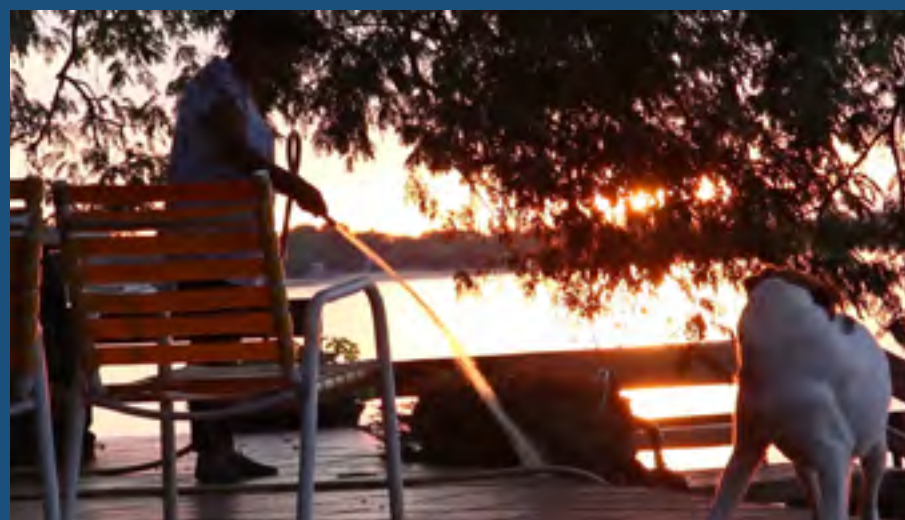




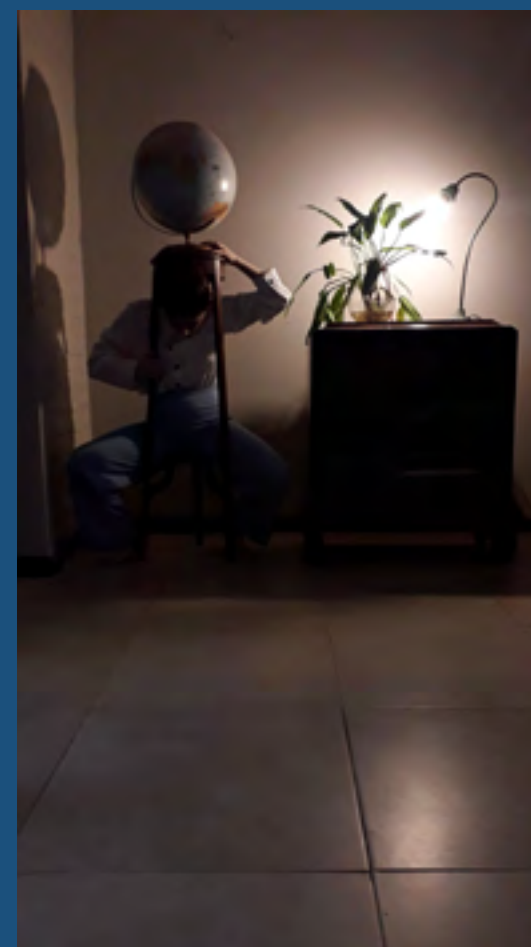
▷▷ **Family origin**, de Roberto Flores. Una familia con raíces andinas y grandes aspiraciones sucumbe ante la imposición cultural. Palabras, colores e imágenes se contraponen en busca de prevalecer y no caer en el olvido.



▷▷ **Espero que al recibo de mi carta**, de Maru López Romero. Videocollage con retazos de la correspondencia mantenida entre los padres de la realizadora antes de su nacimiento. Intenta entrometerse en la línea de tiempo de imágenes y sonidos.

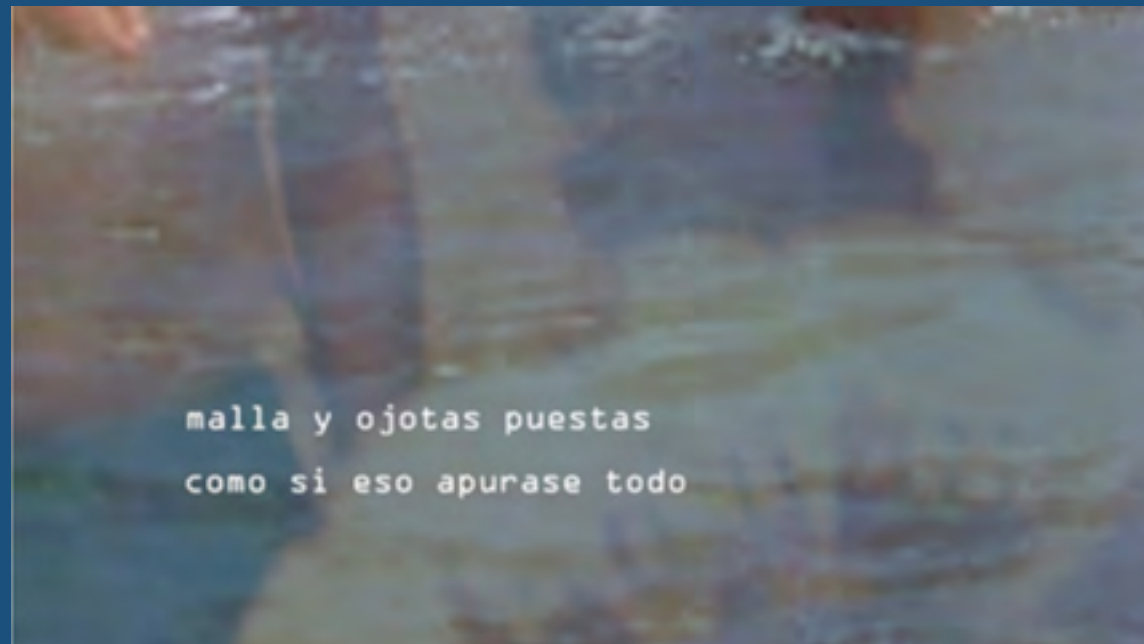


▷▷ **Ocaso**, de Ariel Aguilar. Ocaso es una pieza audiovisual que nace de una necesidad catártica de reencontrarse con un espacio familiar después de años y con la ausencia física de uno de sus integrantes, el abuelo del director.



▷▷ **Babosa: besando al suelo tal vez encuentre mi gloria y salvación**, de Ernestina Pisarello. El conocimiento como poder, como la herramienta más preciada que tenemos para la salvación. La apertura del ser: pena, ira y plenitud. La búsqueda de nuestro ser completo, pleno, lúcido y sensato.





▷▷ **Las otras**, de Lara Schaefer. Nosotras siempre somos otras, yoes porosos que somos capaces de ser conmovidas por las demás, y lenguaje mediante nos encontramos con el pasado, el presente y todos los tiempos y lugares en el medio.

▷▷ **De ahí**, de Paula Coton. Recortes de instantes en la vida de personas que comparten genes, amores y mañas.



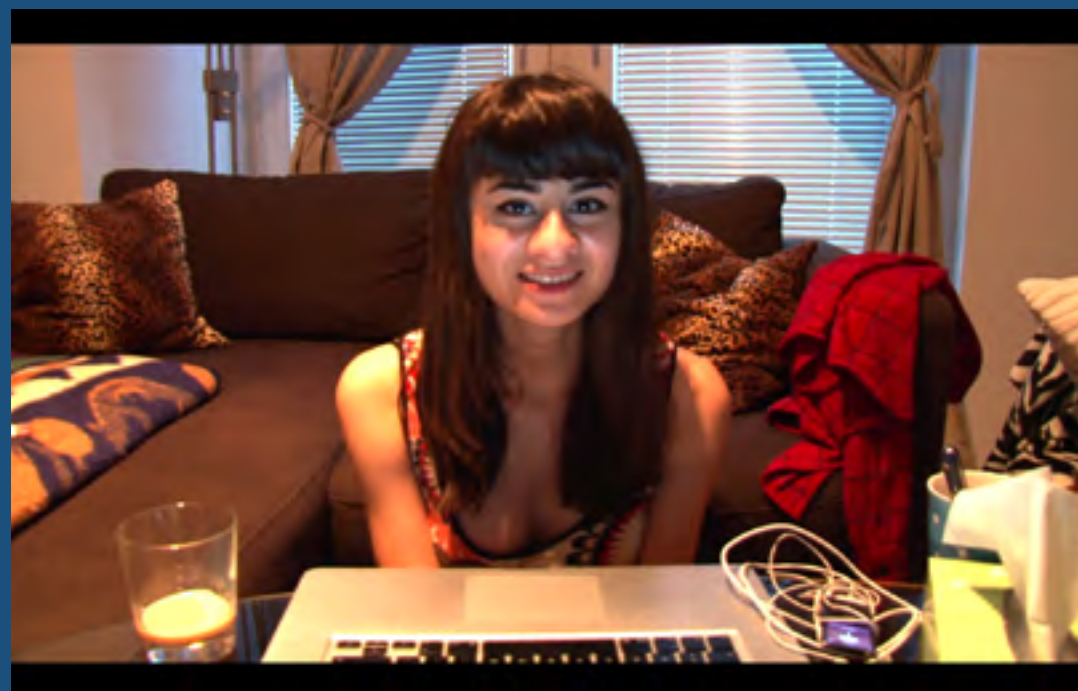
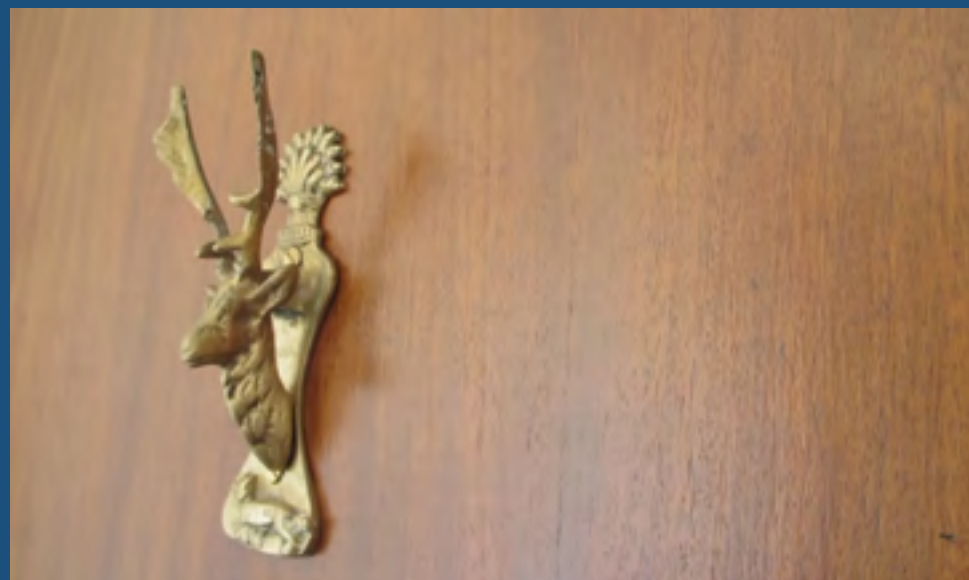
▷▷ **Laguna**, de Mariela Cantú. El viaje a un lugar que ha desaparecido en busca de alguien que ya no está es la excusa para la confrontación en primera persona con la dificultad de la memoria y la mirada, cuando no existen imágenes que nos ayuden a recordar, a entender, a imaginar.





▷▷ **Mundum**, de Marcia Beatriz Granelo. Al llegar a un lugar inusual, Jaque Jolene revela un sentimiento desconocido, cuando se desprende de algunos objetos personales.

▷▷ **Teoría de la transición**, del Colectivo Bambi Hotel. Imágenes posruptura de una relación amorosa, sus casas y la ciudad en que viven se tornan espacios de nostalgia, en que cada objeto de la vida cotidiana evoca momentos compartidos solo para amplificar el sentimiento de soledad.

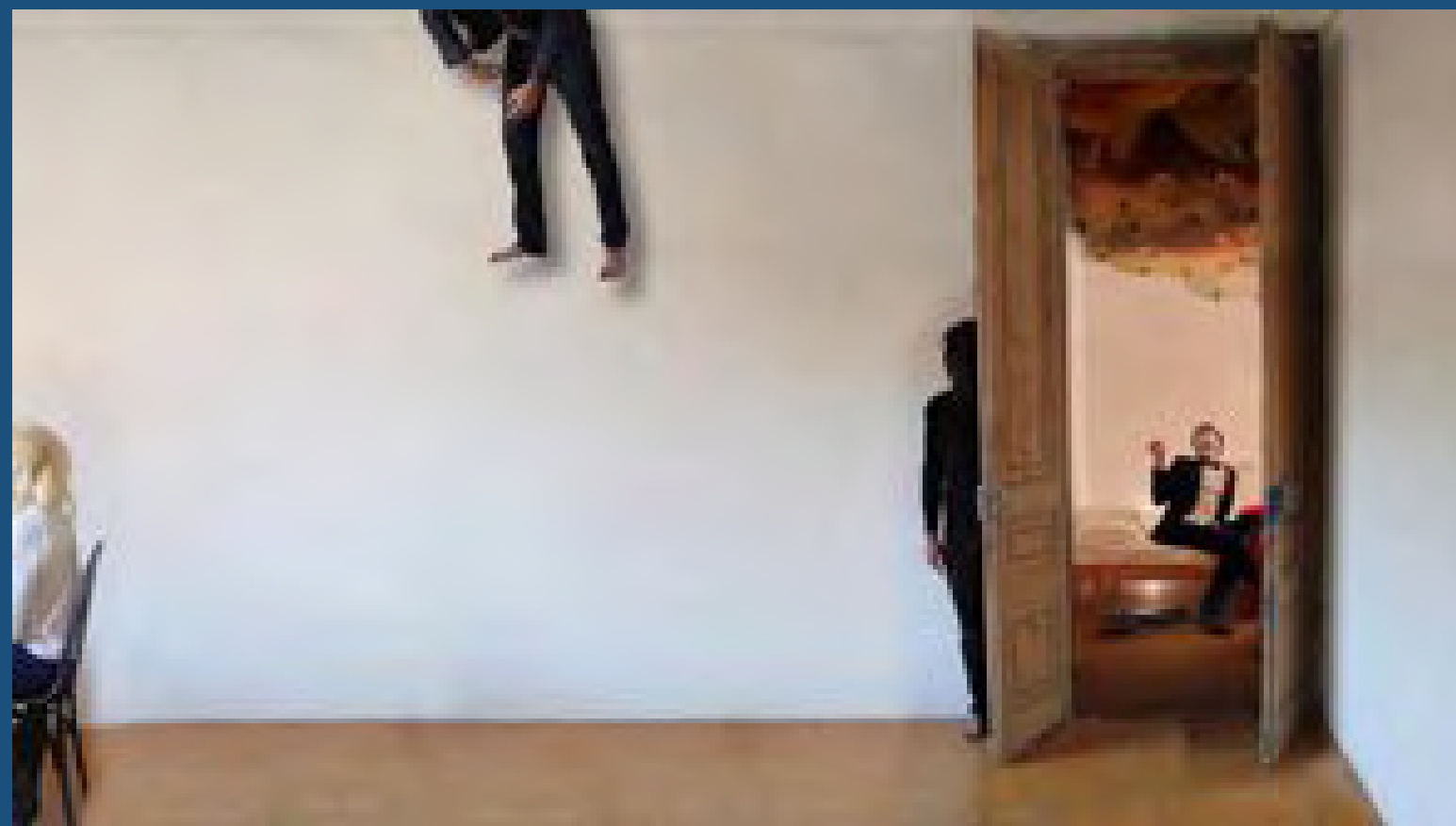


▷▷ **Adele1**, de Kurdwin Ayub. «El video se ve como si estuviera hecho para YouTube. Kurdwin Ayub se sienta en una sala de estar delante de una mesa de café con un ordenador portátil. El lugar es íntimo, no del todo arreglado, y la artista aparece con una camiseta simple, no parece haberse vestido para hacer una performance. Todo esto da una sensación de intimidad. Como es común en YouTube, Ayub habla directamente a la cámara en la introducción, explicando que ella está a punto de cantar una canción que tiene relación con su situación actual. La canción de Adele Someone Like You, una canción de amor, que Ayub dedica a su exnovio. Pronto se pierde en las líneas, las notas y las emociones, y al final, simplemente se ve en frente de ella, triste y resignada» (Christa Benzer).

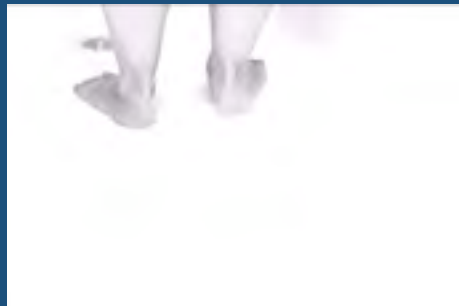




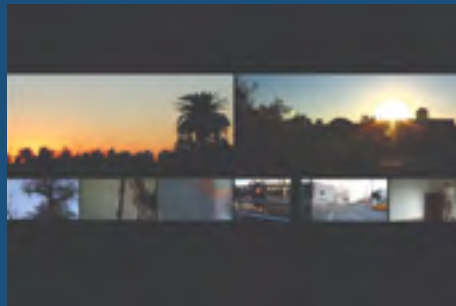
▷▷ ***Nolvidar***, de Janin Bello. Interpelación al archivo familiar. Práctica de la búsqueda de una construcción de la memoria, a través de una única fotografía.



▷▷ ***Autoretrat compulsiu***, de Albert Merino. Una introspección fruto de la unión de fragmentos de pensamientos residuales. En ella se hallan dispersas postales de la cotidianeidad, dibujos casuales y recreaciones ficticias de sueños. Todos estos constituyen una cosmología interior, a través de la que se establece un intercambio entre el sujeto, su biografía y el entorno cotidiano.



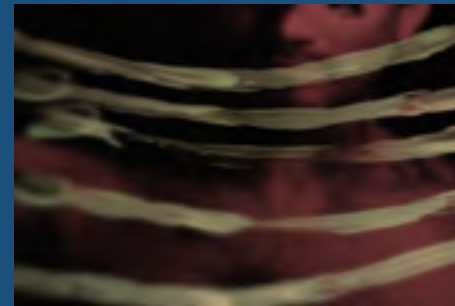
Paula Buffone (Argentina)
Objeto final
PLAY 4ª ed., 2015



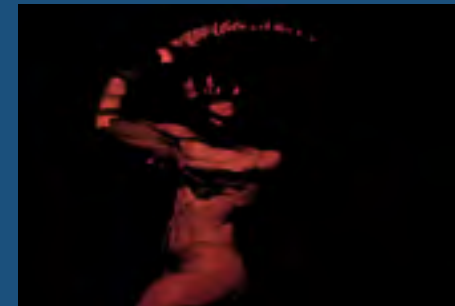
Eva Semino (Argentina)
Orbitando
PLAY 5ª ed., 2016



Daniel Romano (Argentina)
Otro, somos el río
PLAY 6ª ed., 2017



Ángel Molina (Paraguay)
Marcas en el agua
PLAY 6ª ed., 2017



Apotropia (Italia)
Echoes of a Forgotten Embrace
PLAY 6ª ed., 2017



Damián Sansone (Uruguay)
La posteridad
PLAY 6ª ed., 2017



Agustina G. Wetzel (Argentina)
La espectrología de sabernos bien
PLAY 6ª ed., 2017



Julia Baumfeld (Brasil)
Todas las casas menos la mía
PLAY 7ª ed., 2018



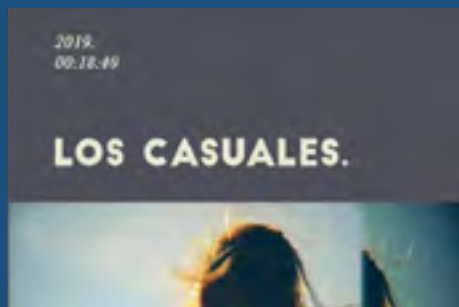
Alfredo Dufou (Argentina)
Fiume
PLAY 7ª ed., 2018



Yalea Gottlieb (Argentina)
Experimento desde el occidente N° 1
PLAY 7ª ed., 2018



Walter Barrios (Argentina)
Dos diez por uno cuarenta
PLAY 7ª ed., 2018



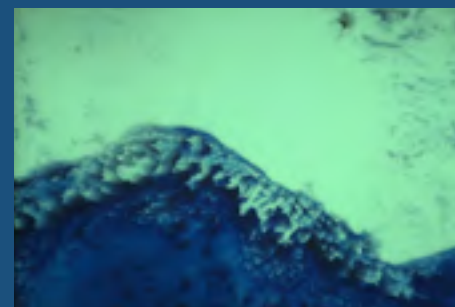
Paula Coton (Argentina)
Los casuales
PLAY 8ª ed., 2019



María Paula Díaz (Chile)
Mal de ojo
PLAY 8ª ed., 2019



Manuel Facundo Vega Esquivel (Argentina)
Saudade
PLAY 8ª ed., 2019

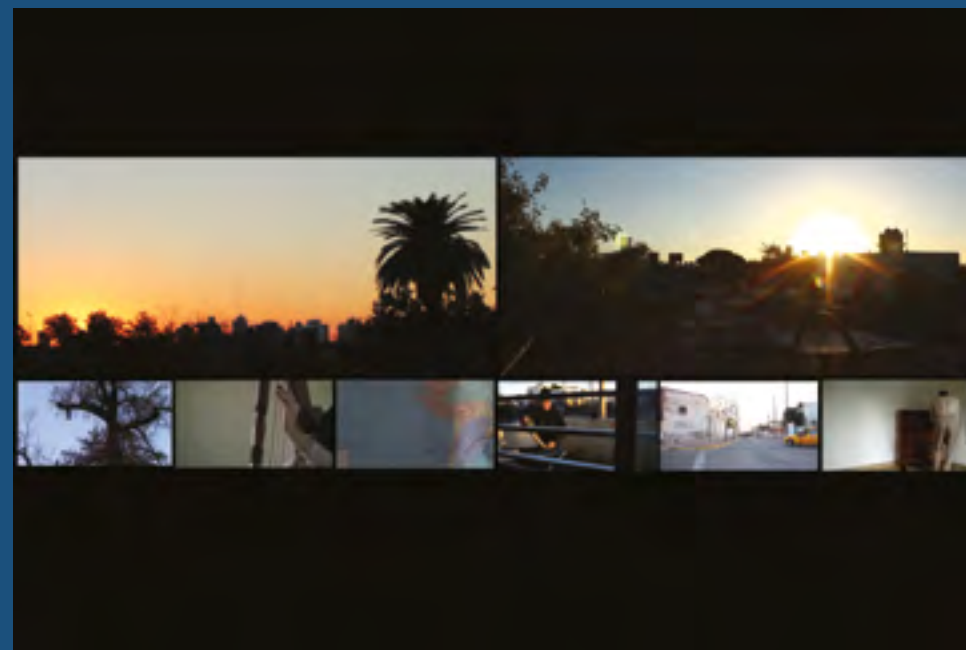


David Walls (Paraguay)
Nostalgia
PLAY 8ª ed., 2019

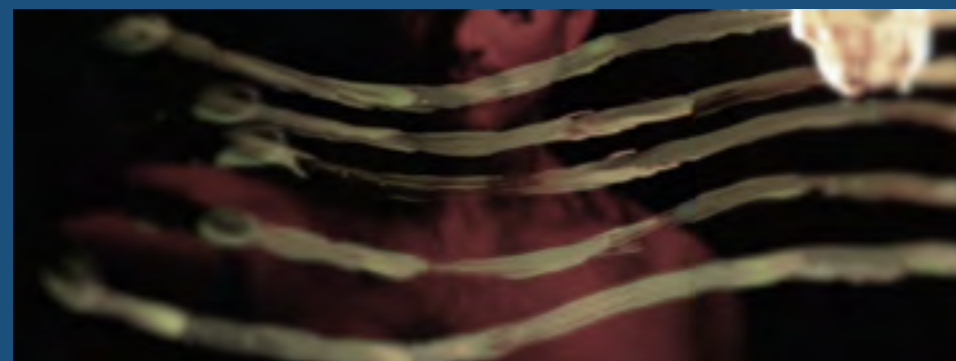


Estefanía Santiago (Argentina-España)
Un salto insoslayable a lo distante
PLAY 8ª ed., 2019

▷▷ **Orbitando**, de Eva Semino. Un grupo de amigos situados en Córdoba y Buenos Aires se conectan durante un ocaso. Una improvisación en arpa es transmitida en vivo para todos. Historias en simultáneo y el atardecer como contexto romántico. Una exploración en torno al mito utópico de la revolución de las comunicaciones.



▷▷ **Objeto final**, de Paula Buffone. Ubico un tiempo, 1978: mis tres años, mi madre enferma, la dictadura, los niños nacidos en cautiverio, las madres pariendo sin ver. Y llego al presente: mi hijo de tres años, mi segunda hija por nacer, mi madre muerta que nunca me vio ni me verá parir.



▷▷ **Marcas en el agua**, de Ángel Molina. Ella, piel de papel, susurra poesía en barcos llenos de oídos. Él, llama primigenia, espera y esboza melodías que hipnotizan las distancias. Un barco teje puentes de agua y fuego entre dos mundos, dos orillas, dos seres.



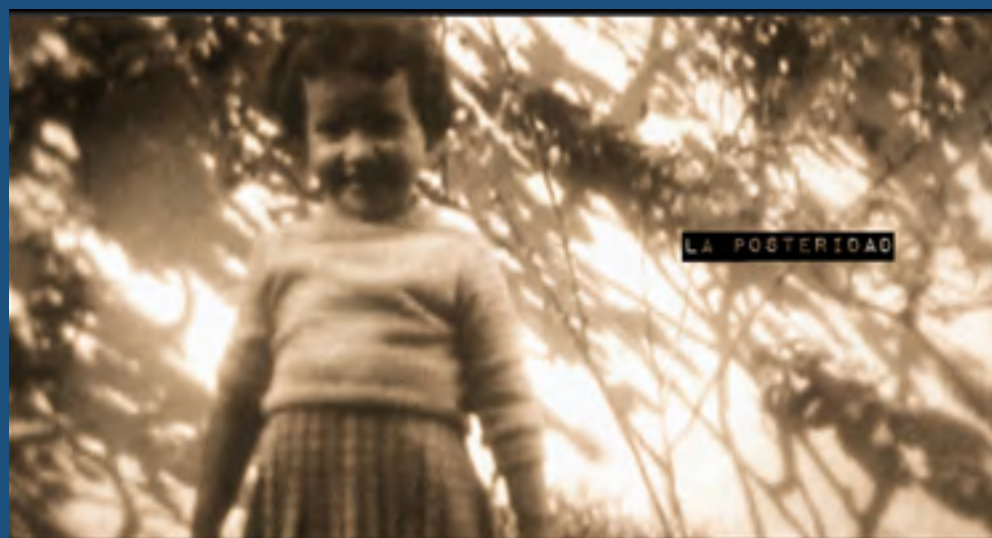
▷▷ **Otro, somos el río**, de Daniel Romano. «Como el río de Heráclito, en el que no nos bañamos nunca dos veces siendo la misma persona, la vida interior de esta exposición está en constante estado de fuga. Se nos escurre. Las pocas referencias que se nos ofrecen son lejanas, desconocidas o están tan mixturadas entre sí que construyen algo nuevo, híbrido. Tomemos el caso del video Somos el río, en el que vemos desfilan, en un pasaje gentil de rostro a rostro, numerosos personajes que no son nunca una sola persona. El resultado es una extrañeza de seres. Por definición, OTROS» (Mariana Rodríguez Iglesias, curadora).



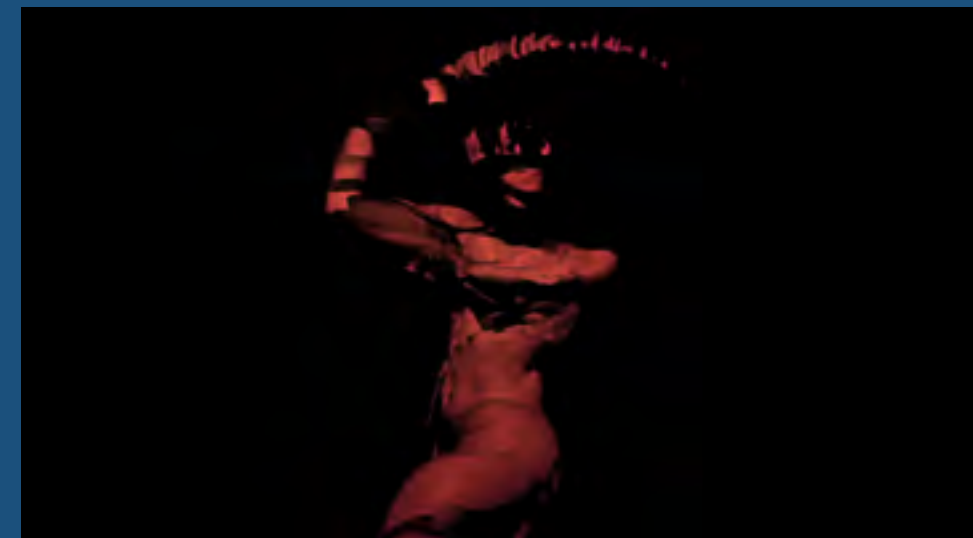


▷▷ ***La espectrología de saber-nos bien***, de Agustina G. Wetzel. La obra es un video-diario que Agustina les escribe a sus amigas recuperando fragmentos de imagen-movimiento con textos literarios que son notas de su celular mezcladas con crónicas de Clarice Lispector. Intenta, por medio de este diario, recuperar la idea derridiana del espectro como lo contrario al fantasma y dar cuenta de la potencia que habita en la espectralidad como lugar de encuentros. Por medio del sonido y algún personaje-medium insistirá en la práctica hauntológica como una línea de fuga a las lógicas de captura. La narración en idioma árabe es un modo de hacer audible las voces espectrales de la poesía palestina, silenciadas por los fantasmas que manipulan la representación occidental.

▷▷ ***Todas las casas menos la mía***, de Julia Baumfeld. Nacer en una familia no significa pertenecer a ella. Las imágenes de un archivo familiar narran la construcción de una casa por el prisma de un niño que allí crecía mientras la familia procuraba consolidarse antes de separarse.



▷▷ ***La posteridad***, de Damián Sansone. Todo se dispara a partir de la pregunta del minuto 116 de la película Faraway, so close. ¿Puedes contar una buena historia? ¿Para una situación muy excepcional?



▷▷ ***Echoes of a Forgotten Embrace***, de Apotropia. Se inspira en el concepto de memoria emocional, que representa el encuentro de dos amantes en una dimensión liminar, un lugar donde los movimientos preservan la memoria del pasado y crean una síntesis de la acción total.



▷▷ **Fiume**, de Alfredo Dufou. Fiume es un canto desesperado por amor. El personaje, en la soledad de una habitación, se ve a sí mismo al compás de una canción (Miss Sarajevo-U2/Pavarotti). De formato breve, pensado para ser reproducido en loop, el video es una historia que se repite tanto para el espectador como para el propio personaje.



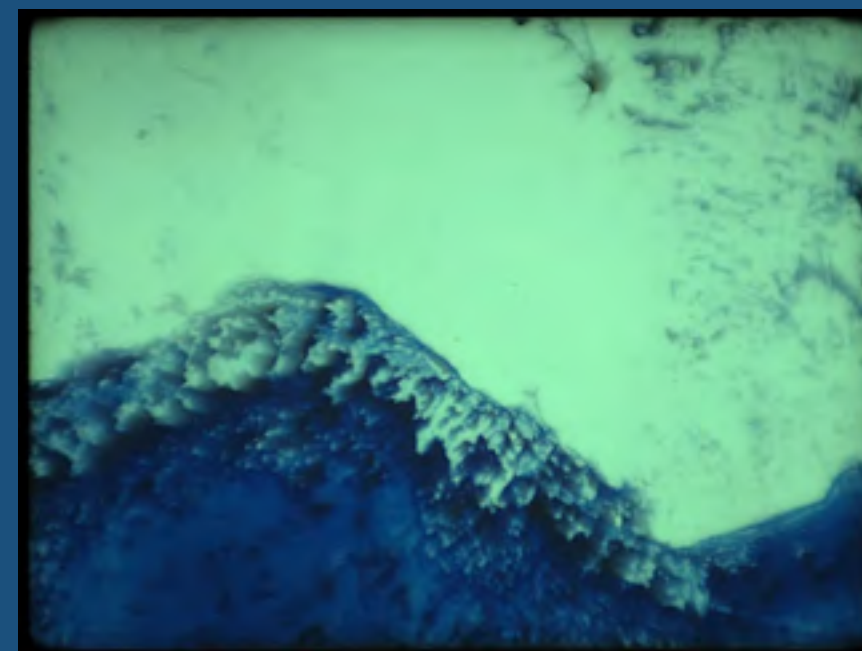
▷▷ **Experimento desde el occidente N° 1**, de Yalea Gottlieb. Dos hermanos reconstruyen una posible (in) memoria familiar a partir de fotografías encontradas. Experimento desde el occidente N° 1 es el primer trabajo de la serie Experimentos desde el occidente/oriente.



▷▷ **Dos diez por uno cuarenta**, de Walter Barrios. Decoran y forman parte del ambiente donde se lleva a cabo una actividad de la que el hombre no puede prescindir, alimentarse. Objetos cotidianos de Dos diez por uno cuarenta de hule, tela, entretejidos de lujo o humildes, sobre los que se reúnen a comer familias, parejas, amigos o vecinos. Mantel que fueron testigos de amor, felicidad, rabias, peleas y largos silencios de los comensales. Mantel cargado de historia, que trae de regreso a nuestros sentidos recuerdos de aromas, sabores y texturas. Voces superpuestas en risas y gritos, emociones, ausencias y preocupaciones, puntos de apoyo para marcar nuestros ideales y (metas y debilidades) caprichos; mapa de lo que nos educó y construyó como personas. Un collage en movimiento nos ilustra la intimidad y el color del folklore al compartir.



▶▶ **Los casuales**, de Paula Cotton. La mirada atravesada por personas, emociones, viajes, movimiento, río, amistad, hermanos, paisajes, viento, palabras y voces. Casual es lo que sucede con la conexión-suma del universo que pasa por un único lugar, el propio. La mirada se corre, se abstrae, conecta y, a veces, responde.



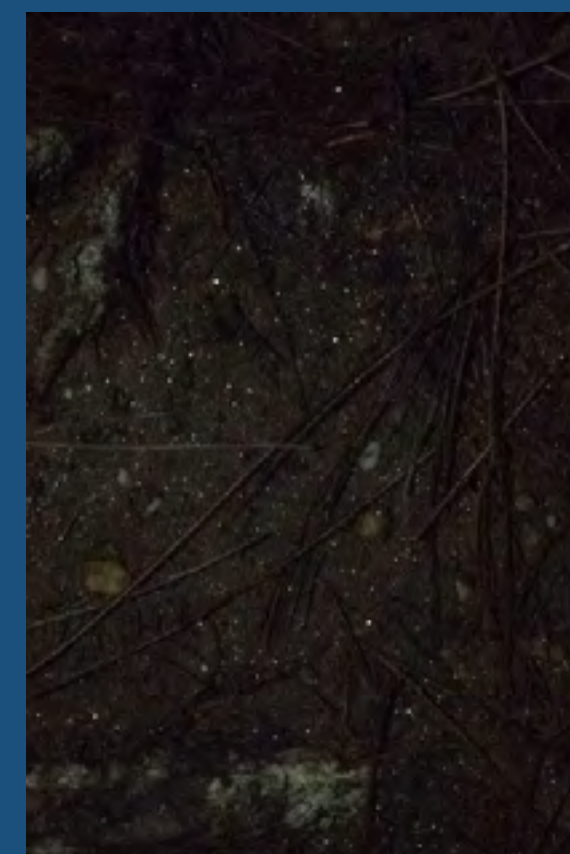
▶▶ **Nostalgia**, de David Walls. Un cortometraje experimental, que explora la nostalgia de un forastero desde el exilio.



▶▶ **Mal de ojo**, de María Paula Díaz. Paula está obsesionada con ciertas escenas de su pasado. Estos recuerdos la hacen alejarse del mundo cotidiano y habitar en su memoria. Su fijación la tiene inmersa en imágenes mentales y escenas de películas. ¿Cuál es la realidad? El tráfico constante de imágenes rumiantes que transitan por la mente y por el ojo hace confundir lo propio, lo auténtico, el original.

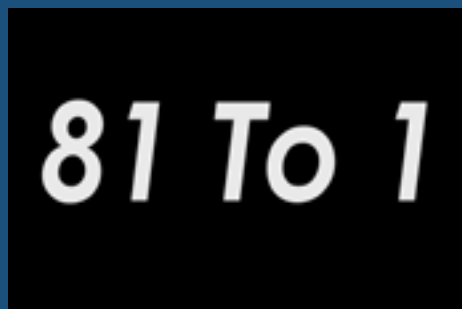


▶▶ **Saudade**, de Manuel Facundo Vega Esquivel. Autorretrato con el que busco reconstruir el pasado mediante objetos y fotografías. Recuerdos que duelen, recuerdos que anhelo, recuerdos que en algún momento quise olvidar.



▶▶ **Un salto insoslayable a lo distante**, de Estefanía Santiago. Un salto insoslayable a lo distante es un diario personal que narra los estadios sensibles de mudarse de un país a otro, construyendo un viaje poético a partir de la imagen y la palabra.





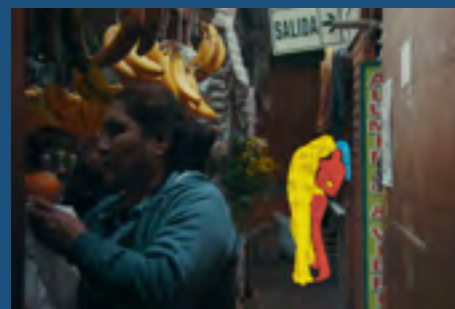
Chihiro Ito (Japón)
81 to 1-Version 0
PLAY 9ª ed., 2020



Francisco Pradilla Barrero (España)
Memories can be distorted
PLAY 9ª ed., 2020



Clara Esperanza Best Núñez + Siwar
Gabriel Peralta Huamán (Perú)
Roninpu
PLAY 9ª ed., 2020



Miguel García Cabrera (Perú)
Match.com
PLAY 9ª ed., 2020



Melisa Liebenthal (CABA)
Aquí y allá
PLAY 9ª ed., 2020



Toia Bonino + Marcos Joubert
(Buenos Aires)
Apuntes para la piba de oro
PLAY 9ª ed., 2020



Verónica Paz (Buenos Aires)
Orilla
PLAY 9ª ed., 2020



León Recalde (Formosa)
Domíngo
PLAY 9ª ed., 2020



Germán Lorenzo Robert (Misiones)
En el plano de los débiles
PLAY 9ª ed., 2020



Maru López Romer (Corrientes)
Isabel decía
PLAY 9ª ed., 2020



▶▶ **Memories can be distorted**, de Francisco Pradilla Barrero. De la misma manera que tenemos una herencia biológica, se nos transmite también una forma de recordar esa herencia. En las familias algunas enfermedades pasan de generación en generación; unas pueden recordarse, otras deben olvidarse. Recuerdos ocultos, rincones de la memoria familiar sepultados por el olvido.



▶▶ **81 to 1-Version 0**, de Chihiro Ito. Este cortometraje fue realizado a partir de los videos que se enviaron Chihiro y Mica entre sí, en el período de septiembre a octubre de 2019. El título 81 To 1 es una referencia a los códigos postales de Japón y Estados Unidos.



▶▶ **Match.com**, de Miguel García Cabrera. Reflexión de las relaciones humanas a través de los nuevos medios con la ciudad y el espacio público como testigo.



▶▶ **Roninpu**, de Clara Esperanza Best Núñez + Siwar Gabriel Peralta Huamán. Los artistas Clara Best y Siwar Peralta realizan el proyecto Roninpu, teniendo como eje el vínculo del mundo andino y el mundo amazónico, nexos presentes desde el Perú antiguo hasta la actualidad. La propuesta busca visibilizar la importancia de este vínculo que durante mucho tiempo ha sido olvidado. «Roninpu» es una mezcla entre palabras y es el significado de la serpiente «Ronin» que se vuelve en «APU»; se usó solo el «pu» con el significado de «fuerza». Además, la palabra compuesta le da ese sentido andino-amazónico.

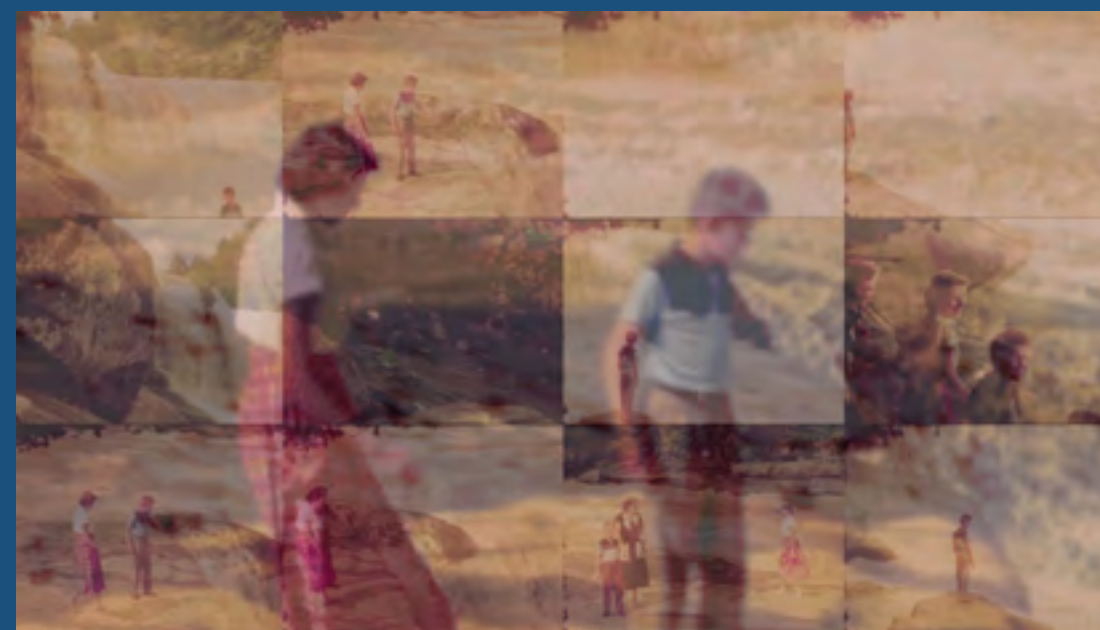




▷▷ **Aquí y allá**, de Melisa Liebenthal. Aquí y allá es un ensayo que se pregunta por el significado de «estar en casa». La realizadora utiliza fotografías, mapas y Google Earth para conectar sitios alrededor del globo, no solamente pertenecientes a su pasado, sino también a la compleja historia migratoria de su familia, que se remonta a la Alemania de la época de Hitler y a la China de Mao. Lo real y lo virtual resultan igualmente confusos: ¿aquí o allá? Tal vez en ambos, al mismo tiempo.



▷▷ **Apuntes para la piba de oro**, de Toia Bonino + Marcos Joubert. Marcos está preso. En la cárcel, su posesión más preciada es un teléfono que solo a veces pesca señal. Con él, Marcos graba videos para su pareja Sol, para Meliana, la pequeña hija de Sol, y para mí. Este video es un capítulo de ese intercambio clandestino. La historia de quien deja escapar imágenes para no dejarse vencer por el encierro.



▷▷ **Orilla**, de Verónica Paz. ¿Cómo regresar a lo perdido, a lo que no está? Parece que solo podemos recuperar fragmentos y montar retazos. Pero cómo saber que lo retorna es lo que había desaparecido.





▷▷ **Domingo**, de León Recalde. Lugares familiares que se reviven en momentos atípicos, se mechan con los recuerdos y las nuevas situaciones. Domingo es día reflexivo y el pasado se presenta, sensible y apacible, pero gestando cambios.



▷▷ **En el plano de los débiles**, de Germán Lorenzo Robert. La muerte es un paso sin retorno, a través de ella podemos entender que las pérdidas son como disparos en medio del desierto y que nos toca vivir con lo que se siente. Este ensayo documental muestra una pincelada de lo que fue mi hermano para mí y su paso por este plano.

▷▷ **Isabel decía**, de Maru López Romer. Isabel era mi abuela, a quien nunca conocí. Este es el intento de hacerlo, a través de la sonoridad traída por mi madre, con las diferentes texturas, olores, sabores que remiten a ella, que viajan y resuenan en casa hoy.





Obras para visualizar



Maru López Romero
(Corrientes)

Espero que al recibo de mi carta

Videocollage con retazos de la correspondencia mantenida entre los padres de la realizadora antes de su nacimiento. Intenta entrometerse en la línea de tiempo de imágenes y sonidos.



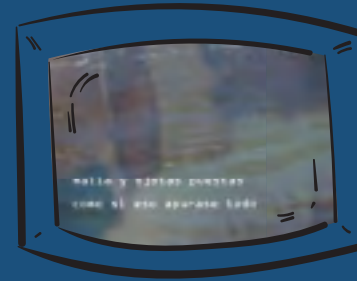
PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://www.youtube.com/watch?v=elFMFQB0FZg>

Lara Schaefer
(Chaco)

Las otras

«Nosotras siempre somos otras, yoes porosos que somos capaces de ser conmovidas por las demás, y lenguaje mediante nos encontramos con el pasado, el presente y todos los tiempos y lugares en el medio».



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://www.youtube.com/watch?v=fyJtX1MmFI8>

Paula Coton
(Argentina)

De ahí

Recortes de instantes en la vida de personas que comparten genes, amores y mañas.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/28239426>

La memoria de las imágenes. Narcisa Hirsch y Albertina Carri

Adrián Cangi

La revolución política del presente proviene del cuerpo de mujer que batalla por la ampliación de derechos y por la transformación de la memoria de las imágenes. Narcisa Hirsch, en *El mito de Narciso* (2010), y Albertina Carri, en *Cuatro-ros* (2017), abordan de distintos modos la pérdida del centro de configuración del mundo. El centro que ambas cineastas investigan está vaciado, o bien por la exterminación, o bien por la desaparición forzada. Lo que las lleva a dudar del Yo de la persona biográfica, multiplicando la percepción para rodear la herida de su desaparición y reconstruir desde allí una frágil verdad como fabulación entre archivos y testimonios para dar cuenta de la memoria-mundo que configura los cuerpos. El centro de instauración y composición de la pregunta autobiográfica o del autorretrato que busca sus contornos pasa en ambos casos por el propio cuerpo y su memoria en imágenes. Hirsch y Carri abandonan el realismo orgánico, una vez perdido el centro de configuración realista y sus causas, para indagar en mundos de la memoria cristalina. Los registros de archivo o testimoniales ingresan en sus obras con el expreso objetivo de desarmar la continuidad descriptiva de la relación entre medios y comportamientos, cuestionar los encadenamientos perceptivos del hábito sensorio-motriz y problematizar las fronteras que codifican la relación entre lo imaginario y lo real.

El ideal de lo verdadero como relato histórico solo parece ser alcanzado por un principio de fabulación más profundo que toca el corazón mismo de lo real. La veracidad de la historia se funda para ambas en la fabulación de las imágenes y sonidos como si se tratara de una constelación cristalina hecha de fragmentos de registro del mundo y de imágenes ópticas y sonoras que indagan en la desarticulación producida por la herida que interrumpe la historia. Enfrentamos entonces –a través de la biografía o del autorretrato– unas obras que buscan constituirse en documentos reflexivos y subjetivos que indagan en la memoria de las imágenes. Ambas fabrican a su modo una especie de «cine de lo vivido» que contiene por igual lo registrado y el archivo, donde la fabulación sobre el «sí mismo» no se opone a lo real, sobre todo cuando la verdad aparece como la forma de enunciación de los amos o de los colonizadores. La función fabuladora es una potencia popular y anárquica que se convierte en memoria para reconfigurar la historia.

El problema de la autobiografía no es el Yo y el del autorretrato no es la Persona porque en ambos casos se indaga sobre un mundo colectivo o impersonal que excede a estas figuras; se indaga en el Pueblo que falta o en la Patria perdida. Narcisa y Albertina son casi nombres literarios que han hecho de sus gestos corpóreos y psíquicos un «arabesco» que instaura por la expresión audiovisual un pensamiento de la existencia. La manera de escribir, decir y registrar revela sus formas y con ello expone el testimonio de un arte de existir. El ser autobiográfico solo parece revelarse por la manera de expresión; la manera de instaurar y componer las imágenes como modos de existencia que insisten en el mundo como entidades espirituales, de valor y de representación que vienen a interrogar a los fenómenos y a las cosas.

La función fabuladora pertenece a los desclasados y a los pobres porque con ella se revisan los monstruos y leyendas de la historia. El cine que Hirsch y Carri fabrican no es el de la identidad representativa –aunque esa sea la pregunta insistente que está en la base de lo que hacen en estos *films*–, sino el de «sí mismas» en tránsito entre mundos para saber quién era, quién soy y quién hubiera sido. Simulación, leyenda y metamorfosis permiten decir que el documental reflexivo y subjetivo es una de las formas del «cine verdad», tanto más cuando se habrá destruido todo modelo de lo verdadero para volverse inventivo y, finalmente, productor de verdad. *El mito de Narciso* y *Cuatro-ros* no será un cine de la verdad, sino la verdad del cine, como profetizaba Godard pensando en Rouch, en cuanto mostrarán un ritual que reúne las imágenes más allá de una lógica del hábito de los comportamientos, como si se tratara en ambos casos de un flagrante acto de leyenda que liga constantemente el antes y el después en la construcción del «sí mismas». Solo como otras, Narcisa y Albertina son tanto reales como ficticias, pero sobre todo aparecen inseparables en sus voces y gestos de una tierra y de un pueblo a los que abordan para decir sobre sí mismas.

Narcisa Hirsch. Una autobiografía en imágenes

Voy a decir yo la frase temida: no hay un yo, no hay un yo que se pueda conocer. Es simple, no hay reflejo alguno en el agua, hay sólo partículas, partículas físicas, danza de la materia, materia desconocida pero infinita y breves, muy breves, instantes de luz. Eso también es simple, en el estanque el reflejo de Narciso se disuelve y simplemente no hay desde donde ver la espalda de Dios.

Narcisa Hirsch

De las imágenes como almas flotantes

De las conversaciones que he mantenido con Narcisa Hirsch se desprende que la experimentación audiovisual que practica es un fenómeno que reúne proceso y percepción. No entiende la percepción como una facultad privilegiada de la razón, sino como un proceso que consiste en actualizar una potencia y conformar una materia.

Alberto Félix Alberto, en uno de los monólogos de *El mito de Narciso* (obra-proceso, 2010), enuncia: «Vos decís que la vida real es igual a la vida virtual, pero yo no creo eso». Hirsch piensa que lo virtual es parte de lo real, inseparable y coalescente. No avanza entre intervalos posibles, sino que en el continuo de la experiencia capta instantes reales de luz. Lo virtual no se opone a lo real, sino a lo actual. Contrariamente a lo posible, que se presenta estático y ya constituido, lo virtual es como un complejo problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña una situación, un acontecimiento o un objeto y que requiere de un proceso de resolución: la actualización. Esta es la solución a un problema; es un acto de invención que produce formas a partir de una configuración dinámica de fuerzas y finalidades. La virtualización es el movimiento inverso de la actualización: consiste en un pasaje de lo actual a lo virtual; en una elevación a la potencia de la entidad considerada. La virtualización no es una desrealización, sino una transformación o una mutación de la identidad, un desplazamiento del centro de gravedad ontológico. La frase temida de Hirsch dice que: «No hay un yo, no hay un yo que se pueda conocer». Solo hay un proceso

abierto de intuición y de aproximaciones sucesivas a un conocimiento poblado de multiplicidades que aparecen como fuerzas virtuales, se actualizan en una materia infinita, aunque desconocida y por ello experimentable.

«Solo hay partículas, partículas físicas, danza de la materia». Enunciado que propone un pluralismo de la percepción, porque no hay ningún motivo para pensar que el acto o la materia sean únicos. El acto varía por los modos y las maneras, mientras que la materia lo hace según la óptica con la que se la aborda. Un proceso de percepción lo es de invención y de racionalización cada vez que se instauran relaciones humanas en una materia desconocida a través de procesos y procedimientos formales finitos. Proceso y percepción se articulan cuando un acontecimiento irrumpe como lo «real» que llega de repente. El acontecimiento nada tiene que ver con el reino de lo imaginario, sino con una bocanada de realidad en su estado más puro. Cuando lo «real» llega y toma un proceso vital y de invención, aquellos que lo perciben comprenden sus efectos festivos o dramáticos, aunque tal vez no perciban sus líneas de prodigiosa transformación. Esas líneas siempre se despliegan a nuestras espaldas. La experimentación audiovisual que practica la cineasta es un fenómeno de percepción en el que se instaura antes el horizonte del mundo que el objeto, la envolvente sensorial que el sujeto. «En el estanque el reflejo de Narciso se disuelve y simplemente no hay desde donde ver la espalda de Dios». Sin más, Hirsch nos dispone en el horizonte de una inmanencia radical de las imágenes reales.

Esta obra accede a la madurez cuando el registro se comporta a la manera de una membrana sobre la que las emociones vividas no se distinguen de la realidad. Una imagen de una radiografía del cráneo pulsa el inicio y el final de *El mito de Narciso*. La pantalla misma es la membrana cerebral en la



que se superponen edades de la memoria como estratos del cerebro, donde se afronta directamente lo interior y lo exterior, el pasado y el futuro. El mundo –como memoria mundo– se ha vuelto cerebro, superposición de edades de la memoria y activación de lóbulos cerebrales siempre nuevos. La pantalla funciona como una superficie sobre la que se anuda la textura del mundo con la visión del artista. Superficie-pantalla donde ya no resulta posible distinguir sueño de realidad, imagen cerebral de imagen percibida. Se trata de una superficie donde se cruza el pensamiento y el ser, la realidad física y la mental. Experimentación en la que resultan inseparables las preocupaciones por el cerebro y por el registro del mundo.

Obra que hace de la membrana-pantalla una ampliación del cerebro que concentra por la percepción las cosas visibles a favor de las emociones que las deforman y de las impresiones que acentúan sus contornos. Entre la impresión y la deformación la mirada ha aceptado salir de sí para captar el murmullo de una existencia anónima, de una naturaleza impersonal, exterior a las intenciones de la conciencia. Hirsch no piensa que la conciencia ilumina el mundo, sino que sale al encuentro de unos movimientos, de unas líneas, de una luz. Sale al encuentro de unos gestos y de unos paisajes no humanos del hombre, de una «materia desconocida, pero infinita». No es la conciencia la que nos permite salir de sí, crear en dirección a las cosas y franquear el límite de una percepción de hábito. Una percepción atenta requiere de un abandono del yo como centro del movimiento experimental y conceptual, volviendo a traer toda cosa hacia sí misma en un ritual insistente de la percepción. Se trata de una abertura donde nos liberamos de la consideración de la interioridad para abolir la existencia del sujeto y del objeto, siguiendo los despliegues de la membrana-pantalla, sobre la que el cerebro aprehende un mundo por concentración perceptiva, al mismo tiempo que el mundo penetra en el medio del cerebro.

Un frenesí o un éxtasis atraviesan la membrana-pantalla en esta obra. Nada tiene de dialéctica superadora la composición de las imágenes, porque revela una fusión donde las cosas son ya pensamientos, mientras los pensamientos han dejado de relacionarse con el yo para perderse entre los elementos donde se acentúa la mezcla de los materiales y de los afectos

como tensiones. El cerebro aprehende un mundo y el mundo invade el cerebro; en el intervalo de una dialéctica en suspenso se encuentra la membrana-pantalla, mezcla de materia y espíritu. Hirsch registra impresiones vividas en su sistema nervioso para ultrapasar sus sensaciones sobre un plano virgen como el mar, tratado simultáneamente como imagen óptica pura y como dato empírico de la experiencia vivida. Al mismo tiempo que la membrana-pantalla se des-subjetiviza, la textura del mundo se hace cerebral. Esto solo puede producirse donde el yo se ausenta solitario cediendo el paso al murmullo, al rumor y a la vibración de las cosas.

Restos de un mundo biográfico atraviesan la obra, pero la percepción atenta busca intervalos de una imagen óptica pura de las cosas. Imagen que se articula por asociación de vibraciones en el cerebro sobre el centro vacío del sujeto. Los registros de Hirsch son momentos de intensidad pura que nos permiten acceder indirectamente a variaciones de sensaciones vividas. Percibiendo su obra intuimos que las imágenes ópticas puras solo son comprensibles a condición de abstraer el yo hasta que el espíritu se dibuje en la membrana-pantalla como ser y pensamiento anónimo y unificado. El ser y pensamiento de la luz parte de una igualación de todas las tensiones en una mezcla caótica que pulsa un ritmo o una intensidad que afecta una superficie en perpetua variación sensorial y afectiva. Superficie en la que se tocan y conjugan la materia y la memoria para producir imágenes de una vida como almas flotantes; almas del mundo que se elevan entre la materia y el espíritu.

Para Hirsch, a lo largo de una vida de registro, las cosas no pasan de un ritmo y de una turbulencia de partículas de materia-luz como un umbral de apariencias sobre una superficie común. Es como si hubiera en esta obra una relación no humana, pero interior o inmanente a la propia relación humana,



una inhumanidad que lo excede todo como la potencia en sí misma. La potencia es el pathos, la receptividad pasiva como potencia de recibir los golpes y darlos en una extraña resistencia vivida y expresiva. El pathos es también una extrema cortesía, es el arte de instaurar distancias justas y no jerárquicas para disponerse ni demasiado lejos ni demasiado cerca de las relaciones vivientes y de las cosas. Hirsch registra intensidades entre la potencia en sí misma y la justa distancia entre los cuerpos.

Lejos se encuentra esta percepción de afirmar el mundo como una captación pasiva frente al estado de cosas contemporáneo. No percibe impotente el mundo, resiste afirmando la expresión como forma crítica. Sus intervenciones performáticas y audiovisuales son políticas de la ampliación perceptiva para la invención de espacios de libertad. Escapa de la ilusión dialéctica de totalización orgánica de la narración para abrazar una crítica que libera fuerzas originarias e inventivas. Detesta la repetición de lo mismo bajo el signo del hábito y prefiere una verdadera ruptura hasta transmutarse por los rituales que practica, afirmando el acto de invención como acto de amor e insistencia ética. Cada grafiti callejero realizado por ella buscó demoler una palabra de orden para abrir la multiplicidad de sentidos en la resonancia local anónima. La expresión de una negación irrestricta de las ilusiones, de la servidumbre voluntaria y de las lógicas del esclavo supone una afirmación elevada a la enésima potencia. Se trata de volverse más liviano hasta liberar lo que vive. Es el modo en el que Nietzsche complementa la crítica de Kant y en la que la intuición de Hirsch afirma el mundo como acto de invención poética.

La inmanencia del ser y del pensamiento nada tiene de indistinto y no son una caída en lo indiscernible. Se trata más bien de la afirmación de una vida en proceso perceptivo atento que capta la danza de la materia e intensifica una superficie metaestable en perpetua variación. Para Hirsch, una imagen no se reduce a la fría realidad objetiva de una materia independiente, tampoco es el simple relevo subjetivo de un espíritu deduciendo una visión sobre las espaldas inaccesibles de las cosas, sino que la imagen nace en el umbral de la materia-luz, en el cruce entre el ser y el pensamiento como

una realidad nueva, una entidad que se pone a vivir una vida autónoma y que es imposible ubicar en mí o fuera de mí. La imagen es una membrana viviente bajo la forma de una multiplicidad compleja de tonos rotos, de ideas astilladas, de afectaciones explosivas.

De las imágenes como autobiografía poética

Una vida es un continuo definido por circuitos de velocidad variable. Un continuo vital que se caracteriza por ser maleable y por configurar una topología de transformaciones. Una vida concentra distintos estratos articulados por la memoria. Los diversos períodos de la vida de Hirsch pasan por variadas concentraciones de luz y de objetos. Los mapas de las transformaciones del continuo aparecen como descripciones de objetos, lugares y paisajes: series de objetos, rostros y palabras que sirven como testigos. Los objetos son funciones mentales al nivel del pensamiento. Hay un impulso en Hirsch de sintetizar el ciclo vital en El mito de Narciso. La obra, en el movimiento de una vida, hace coexistir edades de la memoria con fragmentos de experiencias vividas. Como síntesis última, una vida es un ritmo, como expresión de unas líneas de composición de luz, en el que mecanismos cerebrales confunden sentimientos vividos, edades del mundo y fábulas que buscan un mito de origen. Sentimientos espirituales, inorgánicos y abstractos tienden a una imagen pura del pensamiento que acontece en un tiempo no cronológico. Los sentimientos espirituales son esfuerzos de concentración perceptiva para que la vida no se disipe. Las primeras características de la imagen en El mito de Narciso no remiten al espacio y al movimiento propios de una percepción de hábito, sino a la topología cerebral y al tiempo de una asociación ritual atenta donde la intensidad de una luz afecta a las sensaciones vividas.



Una autobiografía supone componer una vida, de algún modo, con los actos vividos o con las obras. Hirsch utiliza la poesía como un bisturí para excavar en la historia del siglo XX y en su propia historia. Extrae de ese encuentro no solo lo que queda del pasado, sino todo lo que se puede inventar para el futuro. Nunca se interesó por la historia como anticuario, apostó a la historia intempestiva con toda la intensidad que este término produce. Decir intempestivo es afirmar la condición inactual de un acto de experiencia y de invención. Inactual es aquella que utiliza la poesía para recordar adelgazando la memoria y reconstruyendo con los restos un porvenir aún impensado. Nada de nostalgia. No. Nada de nostalgia ni de melancolía. Solo invención de nuevas formas con los restos de una vida. En el film, Alberto Félix Alberto enuncia: «Una mujer que dice que va a ir a otro lugar a reconocer la vida que hubiera tenido si se hubiera quedado en ese lugar». Ese otro lugar no es territorial, sino mental y solo se alcanza en la experiencia de la obra.

Una autobiografía supone fechar la vida o la obra de algún modo. Fechar es organizar y las partes del film así lo revelan: «El mundo del ayer», «A-Dios», «La respuesta a Job», «Resistencia», «La Medina (El Exilio)», «Las tres preguntas de Kant», «Retrato de un artista como ser humano», «Heimat»... Fechar es seleccionar entre las obras, algunas: Come out, Ama-zona, Aída, Descendencia, Para Virginia, Canciones napolitanas, Taller, Retrato, La pasión, A-Dios... Datar la propia vida o la propia obra es dar testimonio. Dice Paul Celan: «Yo estuve allí». Nadie atestigua por el testigo. El testigo es aquel que fecha lo vivido con su propio cuerpo, con su testimonio y al hacerlo queda huérfano e incierto, expósito y expuesto al borde y, no obstante, se constituye con su acto. Se constituye con un testimonio que es memoria e invención. Memoria del porvenir como acto de rebelión o de resistencia. Ninguna utopía atraviesa la obra de Hirsch: la utopía es solo una ilusión para ella. Sus preguntas están al servicio de la producción escéptica y crítica para interpretar a lo real, aunque ellas, como las grandes preguntas, no tengan respuesta. Son intensidades productivas de una potencia de vida.

El mito de Narciso es una polifonía y disseminación en un diálogo con poetas, filósofos y cineastas que enuncia en la repetición de un ritmo ritual un cuerpo mental sostenido en la insistencia de dos preguntas: ¿Cómo podemos estar a la altura del acontecimiento que desfonda el siglo XX? ¿Cómo podemos procesar ese exceso en ausencia de razón o bajo la forma de una razón administrativa que nos dejó en el mundo bajo el signo de la vergüenza de ser hombres y mujeres?

Un film experimental –si cabe este nombre aún para un arte del movimiento y de la duración que no encadene de forma previsible acciones y reacciones– recompone un acto de resistencia cuando enfrenta a la arrogancia de la exterminación. No se trata, como se lo llamó en otros tiempos, de un acto de contra-información. Ninguna contra-información venció a Hitler ni detuvo las fábricas de la muerte. Nada de sesgos negadores frente al exterminio; solo negatividad de sus prácticas e invención de otro plan de vida. Se trata de afirmar la caída de un mundo y la resistencia para que este no pudiera levantarse con sus instituciones, contratos y leyes administrativas. La resistencia lleva el nombre de Syberberg como el reverso de Riefenstahl. Si la cineasta adorada por Hitler filma El triunfo de la voluntad (1935) para exponer el apogeo nacionalsocialista, la resistencia se registra con Hitler, un film de Alemania (1977) para exponer la purgación de la caída.

Enuncia Alberto Félix Alberto en otro monólogo: «Quizás la sofisticación conduzca al asesinato, eso es lo que no sabemos. Creo que los seres humanos somos unos monstruos». En el film, el rostro y la palabra de Syberberg desnuda la monstruosidad y la expone como la historia de Alemania, al mismo tiempo que reclama la resistencia hacia el porvenir en cualquier localidad. La razón crítica e instrumental fundada en las preguntas de Kant queda girando en el vacío: «¿Qué puedo saber?» «¿Qué debo hacer?» «¿Qué puedo esperar?»



como los fundamentos de la Aufklärung. No solo la sobrecundancia de nuestro tiempo ha dejado sin efecto la potencia crítica de estas preguntas, sino que su desfondamiento se produjo en las fábricas de la muerte. La armonía de las facultades y el fondo del saber racional y crítico como organización del mundo engendraron su monstruoso reverso. La única defensa emocional que encuentra Hirsch es la de un pensar poético e itinerante, como un poetizar en tránsito que no cesa de revisar con insistencia los afectos y los peligros que evoca la palabra «Patria» unida a una «Tierra» (Heimat).

La única naturaleza potente es un acto de resistencia que se practica «aquí» para exhumar aquello que aconteció «allá»; acto que se busca «allá» para producir «aquí» la tarea del arte: la de hacer aparecer de entre los restos de una lengua del crimen unos gestos afectivos y unas percepciones que aún no estaban allí. La poética en esta obra es potente, es una herramienta de un cuerpo mental que se sabe mundial y se practica local. Celan dice: «Ahora lo sé». «Testigo, el único mártir». El cineasta Jean-Luc Godard nos balbuceó al oído: «Yo te había prevenido». En *Histoire(s) du Cinéma* (1998) escribe: «Ah, la historia / una sombría fidelidad / por las cosas / caídas».

Hacer una autobiografía es fechar excavando para descubrir que «todo se puede hacer / salvo / la historia / de lo que uno hace». Lo que uno hace se mueve entre el silencio y la obra como acto de resistencia que no abandona en lo más concreto lo infinito. Godard cierra su reflexión sobre el siglo XX pensando en Clío (Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme païenne, 1931) de Peguy escribiendo: «me lleva un día / hacer / la historia de un segundo / me lleva / un año hacer la historia / de un minuto / me lleva / una vida / hacer / la historia de una hora / me lleva una eternidad / hacer / la historia / de un día / todo se puede hacer / salvo / la historia / de lo que uno hace».

El acto de resistencia, nos enseña Narcisa Hirsch, es un giro sobre sí para inventar el porvenir en el que quedan al desnudo todas las desventuras del yo.

De las imágenes como ideas astilladas

Narcisa Hirsch afirma que «el cine experimental es poesía». «La poesía es la esencia del arte»: a primera vista, parece que la tesis que cimienta Heidegger en *El origen de la obra de arte* (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1949) moviliza el registro de la cineasta. La tesis de Heidegger no supone, sin embargo, una continuidad entre arte y poesía, no establece que ambas sean magnitudes intercambiables. Ocurre más bien todo lo contrario. La tesis retrotrae el arte desde sus extravíos hacia el lugar del «origen» como el puro acontecimiento de la verdad de la poesía en el arte. La poesía obra para el filósofo como el erigirse de aquello que funda.

La divisa de Hirsch, «el cine experimental es poesía», plantea una amplitud de la experiencia del cine que se expande al mundo sin dejar de recalar en una palabra que funda en su verdad. En su lengua materna, bajo el peso del acontecimiento de la racionalización de las fábricas de la muerte, resulta imposible escuchar la voz de Heidegger sin la de Celan. El filósofo busca una realidad de la experiencia como un pensar sin imagen bajo la intemperie de la palabra poética. El poeta pretende una realidad de la experiencia como imagen del pensamiento en su exceso.

El poeta Paul Celan traza una línea tajante y partitiva entre el arte y la poesía en su obra *El meridiano*: «¿Ampliar el arte? / No. Sino que anda con tu arte a tu estrechez más propia / y ponte en libertad». Para el cuestionamiento radical del poeta, la «estrechez más propia» se suprime del arte que reclama ser ampliado. El arte que quiere ser ampliado es aquel que se define como «autómata ilimitado» y que ha borrado la frontera entre la naturaleza y el artificio para crear una extrañeza fundamental de la expresión en nuestro tiempo. El autómata ilimitado es el cinematógrafo.



Heidegger establece una afinidad entre el lenguaje –«el más peligroso de los bienes»– y la pregunta por la esencia del arte. En La pregunta por la técnica (Die Frage nach der Technik, 1953) dice: «Cuanto más inquisitivamente pensamos la esencia de la técnica, tanto más enigmática se vuelve la esencia del arte». Para el filósofo, el arte alcanza una afinidad esencial con la técnica. En la voz legendaria griega «técnica» tuvo una doble acepción: producción de lo verdadero en lo bello y oficio de las bellas artes.

Heidegger insiste en que la poesía es una fuerza resistente a lo artístico y a lo técnico. Celan piensa que el arte y la técnica son del mismo cuño y, por ello, se requiere de una aceleración poética que se vuelva literal para alcanzar lo real. El cuestionamiento del filósofo ve en la poesía una reserva de «la estancia del origen». El cuestionamiento del poeta ve en la poesía la atención a «una imagen pensativa» de la memoria como el exceso de la experiencia. El cuestionamiento radical del arte que reclama y promueve Celan sería una relación con la extrañeza (Unheimlich), no articulada como poder de la imagen o del discurso, sino en términos de memoria. Atención percipiente y pensativa que atestigua el exceso literal de la experiencia. La muerte forzada de los campos de exterminio ha trazado para el arte el límite absoluto de su propia transfiguración. Ante la «fuga de la muerte» (Todesfuge), el nombre del arte preserva para sí con ironía el «arte de la fuga» que solo se realiza declinando su lugar de maestría.

Hirsch es heredera de esta tradición y debate. No abandona la imagen pensativa, pero considera que el arte solo fuga declinando su lugar hasta alcanzar el exceso literal de la experiencia perceptiva sin abandonar la memoria. Supo escribir:

La película comienza con un pensamiento, con una imagen / que emerge, que sale de su contexto, / que se independiza, que manda señales / una imagen atrapada en un instante de apertura / y de enajenación del mundo [...] Son los Holzwege, caminos del bosque donde el leñador busca / sus árboles / [...] Algo se impone, algo se encuentra / Hay que tratar de estar en el lugar, atenta...

Esa imagen es siempre cristalina: tramada de una memoria que escapa a la continuidad orgánica, a la lógica sensorial y motriz, y a la codificación de la experiencia.

En las antípodas de la «estrechez más propia», Hirsch abraza el «autómata ilimitado» para crear la extrañeza fundamental de la expresión de nuestro tiempo. Poesía, para la cineasta, es el nombre que se expone y se mantiene afuera en la noche del mundo, porque brinda un resto de existencia, un riesgo abierto sin objeto. Se trata de despojar a la imagen de la historia y de los simples asuntos hasta que la expresión que experimenta abra un mundo, se exponga y se mantenga, y en ese gesto dé lugar a un ritmo. El ritmo es la expresión radical de una singularidad y, por ello, se erige como lo más temido en el dominio de la repetición ritual perceptiva que hunde sus búsquedas en las imágenes pulsionales.

El experimentalismo que practica Hirsch desarrolla una poética de la exposición como poética del comenzar. «los senderos comienzan en cualquier lugar», sostiene la cineasta. Cada gesto es como una «sílabas viva» que va de camino a la palabra, que despliega su propio sentido oculto para sí mismo. Poética que expone y mantiene un ritmo vivo, pues toda vida está ya a su modo a punto de lenguaje. Como supo verlo el filósofo Peter Sloterdijk en Venir al mundo, venir al lenguaje (Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen, 1988), en una exégesis de Heidegger, cuando dice: «sólo porque ya estamos en medio de una historia podemos comenzar a contar nuestra propia historia». Solo en el «medio» y como médium la experimentación, como exponer y mantener, sostiene una duración, una «tensión de duración» que expresa un ritmo. Un ritmo es un enlace sensible, un canal existencial, un gesto nervioso, una génesis de la forma. Así entendido, el ritmo es una articulación del tiempo implicado en la obra, lugar de la atención como abismo perceptivo. El tiempo del ritmo es el tiempo de la presencia de la forma.



Hirsch piensa la forma experimental como una contracción vital intuitiva de la percepción, de lo real que no se esperaba y que, no obstante, está ya ahí, en el ritmo. Todo el acento de la experimentación será colocado en la génesis, en el intervalo entre el caos y el cosmos, en el que la abertura se hace visible. Es cierto que, como intuye Hirsch, el ritmo puede nacer en cualquier momento articulándose en instantes críticos. El excedente sensorial de la búsqueda de una imagen pensativa emerge de un «modo de representación opcional» (1998) como lo llamara Silvestre Byrón. La singularidad expresiva de los procedimientos experimentales se define por la opcionalidad narrativa y por el excedente de una sensación que escapa al sentido. El ritmo es la estructura misma de la forma como lógica de la sensación. El poema audiovisual experimental se desplaza entre esbozo y esbozo, a través de los signos, aunque el ritmo no sea un signo. Entre el signo y la abertura, en el azar de un encuentro, algo siempre se impone en su consistencia.

En la obra de Hirsch, algo subjetivo y social se conjuga con algo cósmico e impersonal para crear un estremecimiento singular, con el que se designa la opcionalidad frente a la conciencia intencional y, también, la excedencia que escapa al sujeto, al sentido y a la historia. El ritmo es una configuración cifrada, donde se establece una diferencia entre lo singular y lo humano, entre lo humano y lo lingüístico: intervalo que despliega una tensión de duración como obra. La poética es un modo singular de ser en el mundo, al mismo tiempo que confirma el saber de este mundo, conserva una distancia que lo interroga. La irregularidad expresiva es el estilo que irrumpe como discrepancia o diferencia. Aunque posea algo de bruto, como insistencia sin destino y no como producto de una intención, el estilo es el no saber como brote repentino e involuntario que da forma a la fuerza. «El deseo de crear y aniquilar / surge de una misma fuente / celebremos esa paradoja», escribe Hirsch en su poema «Celebración».

Una imagen pensativa es aquella que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que lo ve sin que lo ligue a un objeto determinado. La poética pensativa de esta obra es un esfuerzo perceptivo

entre lo activo y lo pasivo, entre lo pensado y lo no pensado, pero, también, entre el arte y el no-arte, entre restos de experiencia vivida y dimensiones de imágenes cerebrales.

Albertina Carri. Un autorretrato entre el fracaso y lo recuperado

Los ojos se vuelven unos órganos incontrolables que duelen y no sirven para nada porque las lágrimas no te dejan ver. La tierra seca volando, metiéndose en los pulmones, en las hendiduras más inhóspitas del cuerpo, es la autoridad suprema de esos confines.

Albertina Carri

De los confines entre imágenes del fracaso y voces recuperadas

Desde las aventuras fotográficas de Guido Boggiani en la descripción y delimitación de tipos étnicos en el Gran Chaco del siglo XIX a la problematización contemporánea del territorio de la insurgencia de Isidro Velázquez que elabora Albertina Carri, tierra y territorio quedan entramados entre el mito y la historia. Es a través de la instalación Operación fracaso y el sonido recuperado. Investigación del cuatreroismo (2015) y del film Cuatreritos (2016) que Carri insiste en dos registros directos testimoniales y una arqueología de imágenes de archivo. Las condiciones de producción que Albertina Carri utiliza entre la instalación y el film se concentran en el tratamiento de los vestigios de información sobre el pasado.



Los datos, documentos y registros que conforman la recuperación de la memoria a partir de archivos encontrados –publicaciones, correspondencia epistolar, guiones y fragmentos fílmicos– son el sustento de una mirada que interroga una política de archivos. Por lo tanto, se trata de una producción que trasciende lo biográfico y se inscribe como un autorretrato que, remitiendo a la lectura de una historia personal, familiar y de un país, interroga, sin embargo, la materialidad y los dispositivos que refieren a los discursos que atraviesan diversos medios y sus tecnologías para presentarse primero como una serie de instalaciones y luego como una forma de cine expandido.

La combinatoria de documental y ficción, la variedad de soportes y formatos –fílmicos y electrónicos–, el uso de la animación y de la intervención tipográfica marcan una escritura que excede la cuestión propiamente cinematográfica para abrirse a los problemas del arte contemporáneo. El pasaje del cine al museo y del museo al cine reubica el «documental reflexivo» (Bill Nichols en *La representación de la realidad; Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, 1991) dentro del museo y lleva el museo a la sala cinematográfica, dando lugar a una doble exhibición museística y cinemática que ofrece una nueva lectura política sobre la historia reciente de la Argentina. La instalación presentada en la sala PAYS forma parte de un proyecto institucional que pone en la escena una memoria política en tanto interviene en el Parque de la Memoria tomando distancia de los lugares comunes de las artes audiovisuales y, a la inversa, el film modifica la cultura del espectáculo y su relato dominante orgánico con su proyección en las salas de cine.

Entre los registros directos, una secuencia muestra a su hijo caminando sobre una línea punteada de la carretera y la otra presenta una imagen inhóspita de Pampa Bandera, región de la Provincia del Chaco. La primera revela la fuerza del impacto de la ampliación de los derechos civiles a través del matrimonio igualitario; la segunda presenta la mítica tierra que habitaron los cuatrerros insurgentes Velázquez y Gauna, tierra que transitaban en su huida sobre el fondo de un territorio que lleva el nombre de un crimen: la Masacre de Napalpí. La tierra de Pampa Bandera es donde la mirada no puede penetrar mien-

tras que el territorio político de la desaparición de los cuerpos, tanto indígenas como cuatrerros, puede ser interrogado en la ausencia de un mítico film, *Los Velázquez* (1972), de Pablo Szir.

Cuatrerros avanza rodeando por capas de vestigios, huellas y restos de un film ausente y de una historia mítica, sin privarse del drama argentino de debates histórico-políticos. Pampa Bandera es simultáneamente una región y lo que se opone a la mirada: es tierra, territorio, frontera y confín. Atmósfera de una geografía alucinada y territorio de la resistencia de un pueblo. En el fluir del grano de la voz de Albertina Carri que articula las imágenes se siente la escritura densa que se vuelve síntoma entre el tambalear y la firmeza del decir.

El viaje a Pampa Bandera guardaba más sorpresas aún, aunque pensándolo bien con el niño muerto ya me debería haber vuelto. La primera y más contundente revelación es que el lugar es un desierto espinoso, no un monte espinoso como leí en varias investigaciones. Son kilómetros y kilómetros de árboles enanos repletos de espinas del tamaño de agujas de tejer, tierra seca que se te mete en los ojos y no te deja ver, y cuando cede unos milímetros la nube de polvo en la que estás envuelta de sol a sol, se ven cadáveres de animales en diferentes estados de putrefacción. Es tal la sequía, el calor y la falta de recursos que la aridez se te mete en el alma hasta el desmayo. Realmente es mágico cómo dos hombres pudieron sobrevivir a la intemperie en una zona tan desgraciada. Las seis mil hectáreas que ahora nombran como «Comunidad Indígena» no tienen un solo servicio, son seis mil hectáreas cubiertas de espina y por debajo, tierra cuarteada. El puntero de la zona te dice con orgullo que esas son las tierras que el gobierno otorgó finalmente a las comunidades originarias. Entre que te tengan en ese infierno o te hagan ir caminando de los valles calchaquies a Quilmes no hay mu-



cha diferencia, como tampoco hay mucha diferencia entre vivir en esas tierras hoy o que te disparen desde aviones como le hicieron en ese mismo lugar a los indios en la Masacre de Napalpí. «Todo puede ser peor», me digo mientras arrastro a mi familia por esa geografía alucinada. «¿Y si hacemos que Velázquez y Gauna tengan una historia de amor? Digo, para que tenga alguna gracia la cosa, porque esto es de una aspe- reza...» En ese viaje, la única película que puedo imaginar es una cámara estática, un plano secuencia de dos horas atra- vesado por la nube de polvo. Cada tanto, detrás del polvo, se percibe alguna presencia humana. Pero cada vez que estás a punto de ver una cara, de entender una forma como parte de un cuerpo, cada vez que te creés que alguien viene o se va, la nube lo borra todo y estás de nuevo en esa tiniebla blanca, clarita, que te hace creer que en algún momento vas a descu- brir qué hay detrás. Pero no. El dominio de la nube se extiende más allá de lo imaginable, se vuelve a henchir de polvo en segundos y aquello que parecía real se disipa en el lagrimal. Sí, los ojos te lloran, todo el tiempo, solos. Los ojos se vuelven unos órganos incontrolables que duelen y no sirven para nada porque las lágrimas no te dejan ver. La tierra seca volando, metiéndose en los pulmones, en las hendidias más inhóspitas del cuerpo, es la autoridad suprema de esos confines.

Voz que rodea evocando la tierra y el pueblo desaparecido a través del diálogo con la palabra de sus padres: la del joven sociólogo Roberto Carri, autor del libro para la acción revolu- cionaria Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia (1968) y de la joven Ana María Caruso, profesora de Literatura, cuyas cartas desde el cautiverio construyeron un modo sin melancolía de diálogo ético con sus hijas.

En el intento infructuoso de acercarse al épico cuatrero y a la fuerza del mito que este evoca, Carri lo hace a su vez con la trágica acepción de la insurrección popular, que inspirara un film y a un realizador igualmente desaparecidos tanto como la vida de los revolucionarios de su tiempo que se llevó a la de sus padres. La búsqueda de la instalación y luego del film es la de crear un montaje alucinatorio de vestigios que abor- dan en la actualidad una «revolución fallida», que la voz firme de la cineasta acepta y cuestiona. Acepta cuando se proyec- ta hacia la decisión de sus padres en un tiempo político de

oligarquías y desigualdades feroces; cuestiona cuando mira el proyecto cubano deseado por los revolucionarios de aquel tiempo con los rasgos del encierro y la miseria de una áspera dignidad frente al capitalismo mundial integrado. Por mo- mentos, la voz es irónica cuando problematiza los principios épicos de la revolución y, por momentos, se presenta plena de humor para abordar su propia maternidad rodeada de la muerte de cuerpos convertidos en proyectos de piltrafa.

De las imágenes del fracaso como documental reflexivo y subjetivo

Enfrentamos un verdadero film metonímico hecho de huellas y restos de cuerpos ausentes que se constituye como una sinécdoque de la idea de la Argentina, para articular una po- tente alegoría de la memoria como una fabulación plástica borroneada y desdibujada para cualquier intento de realismo orgánico con pretensiones de objetividad del relato y de sus relaciones retóricas entre lo visible y lo decible. Los cuerpos ausentes, el film desaparecido y la tierra de la muerte son los temas y materiales de un «documental subjetivo» (Arfuch, 2015) que no permite cerrar una relación entre vida y obra, pero que cuestiona por igual la catarsis y la solemnidad para conservar un punto de vista crítico, tanto sobre la pertenencia a unos nombres «nobles» de la historia política como a una distancia infranqueable respecto de una memoria del pasado.

La periodista de uno de los fragmentos de archivo pregunta: «Señor, estamos hablando de cambios, cambios de clima, de ambientes, cambios muy particulares. ¿Cuáles piensa usted que fueron los logros y cuáles las frustraciones?» El entre- vistado responde: «¿Logros? Le diría que uno, la paz». En ese archivo utilizado se ve al presidente de facto Galtieri, quien acaba de decir algo que la serie de imágenes que Carri arti-



cula cuestiona, entre el mugido de una vaca y su voz confesional. El ensayo fílmico se mueve entre la figura vaciada por las series que construye y el concepto que problematiza la representación de lo visible por el acto de habla, de cara a lo irrepresentable de la desaparición de los cuerpos, archivos y films. El carácter paradigmático, proyectivo, jerárquico y referencial de las imágenes –como figuras de una semejanza con el mundo y consigo mismas– es cuestionada por Carri al proponer una instalación y un film en los que el concepto que construye a través de series, funciona por conexión, vecindad y consistencia sintagmática de las relaciones. Este desplazamiento de la figura al concepto es parte de su ensayo fílmico que vacía la representación para pensar la ausencia, aunque insiste en hacerlo dentro del lenguaje del cine. Pensar en este caso consiste en trazar un plano que absorba la tierra de Pampa Bandera, como territorio impenetrable de la génesis de la violencia revolucionaria, en la actualidad de la mirada y crianza de su hijo. Pensar no parece ser solo un hilo tensado entre sujeto y objeto presentes o ausentes para el relato que la voz trama, sino que se hace entre la tierra de Pampa Bandera y el territorio teológico-político de un proyecto articulado de la desaparición argentina. Tanto la instalación como el film elaboran una dialéctica en suspenso de la que emergen las series de sus figuras y conceptos.

Algo potente e inactual se abre en la nebulosa de polvo de Pampa Bandera: una tierra, un pueblo, una resistencia, una promesa para un tiempo venidero. Algo se levanta en esa tierra que no permite ver nada, allí se actúa contra el pasado vacante y de este modo sobre el presente del efecto del acontecimiento de la desaparición que modificó nuestra historia; a favor, espero, de un tiempo venidero y de un porvenir que no sea ni utópico ni sustancializado, sino que permita la intensidad de la transformación del instante intempestivo. Lo actual, parece decirnos Carri, no es lo que somos, sino más bien aquello que llegamos a ser cuando nos transformamos en otros. En el film no se confunde el devenir democrático con los estados de derecho, aunque los derechos ampliados permiten pensar el porvenir de su hijo frente a la desaparición de la historia. Carri no escribe sobre el pasado ni revisa archivos en nombre del presente, sino que inscribe una actualidad intensa entre el polvo de Pampa Bandera y el

porvenir geográfico de una «revolución fallida» que continúa por otros medios en la experimentación del ensayo fílmico y vital, en la que su hijo prosigue la saga de los nombres de la historia y en la que Carri no cesa de preguntarse por las relaciones venideras entre tierra y territorio, entre biografía fabulada y mito político, entre autoctonía y fundación, entre tierra baldía y territorio de la resistencia insurreccional.

Albertina Carri se pregunta en el modo de producción entre la instalación y el film cómo abordar el mito de Velázquez y un modo insurreccional de la violencia de los sesenta. Reza la estrofa del chamamé «El último Sapukay» (1991), de Oscar Valles: «Camino de Pampa Bandera / lo esperaban en una emboscada / y en una descarga certera / ruge en la noche la metrallada / Isidoro Velázquez ha muerto / enancao en un sapukay / pidiéndole rescate al viento / que lo vino a delatar, / pidiéndole rescate al viento / que lo vino a delatar». Del fondo de la tierra de Mburucuyá proviene el «Santo pagano» como lo conocieron los miles de adeptos en Chaco, Corrientes, Misiones, Formosa y Paraguay, quien hiciera del monte su refugio. Lapachito y Colonia Elisa cobijaron al llamado «rastreador» de esteros y montes, como la larga tradición poética de la gauchesca nacional lo construyó, al hostigado por las autoridades, al perseguido por la ley, al cuatrero que se volviera mito. Enfrentamientos policiales, secuestros de estancieros y hacendados, causas por robos y hurtos coronan su fama delictiva que reunió primero a los hermanos Velázquez hasta la muerte del menor el 21 de mayo de 1962, y a Isidro Velázquez y Vicente Gauna después, dupla perseguida por la sociedad rural chaqueña y la Policía Federal. Velázquez jugó su vida entre Machagai y Quitilipi, donde fue perseguido junto a Gauna por 800 policías mientras se perdieron en una reserva toba que los protegió. En el gran camino de retorno entre ambos poblados, los encontró la noche del 1 de



diciembre de 1967. La causa policial indica que 30 efectivos descargaron 500 balazos sobre el auto que los conducía, que acabaron primero con Gauna y luego con Velázquez a 300 metros del auto contra un árbol mítico. La delación por la recompensa une a una maestra y a un cartero. Había muerto «el vengador», como los pobres vecinos de Pampa Bandera llamaron a Isidro Velázquez, aquel que ejerció una redistribución violenta de la riqueza. Ofrendas y amuletos, tributos y altares recuerdan hasta hoy al «Último sapukay».

Las formas de la violencia se gestaron entre el crimen y la miseria extrema, entre el mito y la memoria de la opresión argentina. En el prólogo del libro de Roberto Carri, con el que se inicia el parlamento de Albertina Carri, en el film Cuatreros, se enuncia:

Más importante que la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismos. Este estudio de la rebeldía popular debería conectarse con el estudio de las formas políticas que la expresan. Toda política tiene una ideología, Velázquez es una forma política de la rebeldía y el sentimiento popular es en cierto modo la ideología.

Los varios registros documentales y ficcionales simultáneos en la pantalla cinematográfica partida, con los que trabaja Carri, suponen diversos registros de distintas procedencias, con texturas visuales de los sesenta y setenta que rodean el centro vacío del mito de Velázquez para hacer aparecer los restos de su figura por los efectos de formaciones decibles y visibles. Albertina Carri toma la voz del texto de su padre, prosiguiendo por otros medios aquella interpretación política en nuestro tiempo. La voz de la hija dice con las palabras del padre:

Con esto, siguiendo a Fanon, quiero decir que la certeza es adecuación a los hechos, pero la verdad para el pueblo es aquello que perjudica al enemigo... Y Velázquez, hoy, es ya parte de la cultura de nuestro pueblo, el sentimiento que despertó su acción, su práctica concreta, son patrimonio de los oprimidos en áreas rurales del Chaco.

El film Cuatreros, en 2016, vuelve sobre los pasos del libro Formas prerrevolucionarias de la violencia de Roberto Carri, que supo bucear en el mito popular de la emboscada en la

que muere Isidro Velázquez en 1967. El núcleo de la recursividad de la memoria histórica en este «documental reflexivo» (Nichols, 1997) enuncia que lo reprimido y lo desaparecido retornan como restos de un inconsciente óptico y de una fabulación oral, más allá de la desaparición de cuerpos y materiales. Retornan por la fuerza de una huella y por la de una fabulación popular sobre aquellas capas de la memoria pasada que sin embargo son problemáticamente actuales.

La memoria no existe de manera simple sino múltiple, como reordenamiento de huellas según renovadas concernencias. Las imágenes del recuerdo no son reflejos invariables de la vivencia, son un producto complejo de la superposición de capas de la memoria registradas como huellas vividas en diferentes variedades de signos. Cuatreros hace de esta lógica de la memoria un modo de organización narrativa cristalina que presenta distintas capas simultáneas en la continuidad de preguntas sobre la argumentación narrativa. Del mismo modo utiliza los materiales de archivo como soportes visibles y decibles para volver sobre el pasado y sus huellas como una nueva concernencia. Ausencia y leyenda se traman entre sí en Cuatreros para rodear a la tierra de Pampa Bandera. La voz del padre proletarizado, «chupado», según la jerga, en 1977, habla por la rabia, por momentos cercana y por momentos distante, de la voz de la hija, que organizando un torrente verbal articula, como en una novela de aventuras proliferante sobre un centro vacío, la polifonía de voces de la historia. Como nos ha hecho sentir Godard en Historia(s) del cine (1988), la voz de la historia está hecha de voces de múltiples historias y las imágenes están hechas de capas arqueológicas y genealógicas de otras imágenes. En este film comparen la voz del padre, de la madre, de la hermana. Las voces de Lita Stantic, de Fernando Peña, de Mariano Llinás. Y la voz siempre mítica de Pablo Szir. La complejidad de imágenes de archivo y de ficción dialogan sobre la reconstrucción de un mítico film desaparecido y sobre la posibilidad de contar un



relato sobre la figura mítica de Velázquez, siempre huidiza y fallida, para ser alcanzada en su complejidad por un relato orgánico que dé continuidad, lógica y código al mito.

Estas voces rodean el núcleo de un debate argentino y de sus restos sobre un fondo vacío de la tierra y sus figuras, bajo la conquista de ese espacio mítico por el territorio teológico-político del estado de excepción. La propaganda de archivo antisubversiva citada en Cuatreros se pregunta por el territorio orgánico, teológico y político del Estado represivo argentino: «¿Quién? ¿Por qué? ¿Dónde? ¿Cuándo?», mientras reúne la serie de estas preguntas en una imagen de la palabra «Control». Control contra los organismos extraños, foráneos, anómalos, cuatreros, por el que bregaron las voces de Rojas, Aramburu, Videla, Massera, Galtieri, para reunir en un mismo territorio teológico-político del estado de excepción una lucha interna biológico-lingüística con el objetivo de eliminar lo reprimido popular por la práctica de un plan sistemático cívico-militar de desaparición forzada. La tierra de Pampa Bandera es el espacio impenetrable del mito sobre el que gira Cuatreros, al mismo tiempo que constituye el nombre imposible de los huecos que deja la narración sobre esta geografía incierta que cobija los fracasos paradójicos de la historia argentina deseada. Fracasos de una dialéctica fallida y forma de un hiato ejemplar. Albertina Carri sabe mostrar que solo en el hiato o en el intervalo es posible una dialéctica en suspenso que rodea, más allá del sujeto y del objeto tratado por la narración, el centro vacío de la tierra donde el mito de Velázquez desató la violencia del oprimido y constituyó la santidad de la creencia popular; donde el mito inició la emoción popular que no se deja atrapar por una forma de narración ni épica ni trágica, para retornar con la fuerza de una pregunta sobre la tierra inabordable y sobre el territorio codificado.

De las imágenes de la tierra y de los restos míticos de una figura

Narrativamente, Cuatreros traza una aventura novelesca para alcanzar el secreto imposible del mito entre tierra y territorio, entre tierra y figura, donde conviven burla y parodia, apertura y suspenso, rodeo y evasión; donde se fondean archivos y se recuperan testimonios, aunque siempre se busque en todo material y en toda voz la espera insistente del rastro de los padres, de una época y de una cultura desaparecidos que imaginó otra tierra en el territorio político. El propio cuerpo ausente de sus padres se corresponde con el corpus del film desaparecido de Szir. Entre un libro y un film, por igual objetos de desaparición, es necesario desarmar cualquier distanciamiento con una representación fílmica que nunca se pretende un documento etnográfico porque no se sostiene sobre el saber de un sujeto sobre un objeto, y porque cualquier nexo indicativo en el film entre lo visible y lo decible está excedido por la desaparición de cuerpos y materiales. La autenticidad histórica está dada por los archivos y los testimonios en juego, pero pensada como una nueva potencia de ficción de la memoria. Este realismo experimental reflexivo y subjetivo elude cualquier pretendida «objetividad» porque la desaparición pone en exceso la distancia con una época que, sin embargo, el film aborda de un modo ético para buscar los nombres y la evocación política de aquel tiempo en el nuestro. Inapelable resulta Carri cuando discute el estatuto de la representación narrativa del cine experimentando la desaparición en el propio material fílmico para trabajar sobre una construcción visible y decible por capas arqueológicas y niveles genealógicos que rodean la tierra de Pampa Bandera y la figura de Isidro Velázquez, evocando y asociando los problemas tratados conceptualmente por las



grandes narraciones míticas de Occidente. De este modo, cualquier representación reflexiva provoca preguntas sobre la constelación que gira entre la tierra, que insiste opaca, y la ausencia de los nombres de la historia traídos a la presencia por la figura del mito.

Los lenguajes de las artes contemporáneas están bajo sospecha pivotando sobre una pregunta que impregna al continente y al indócil Cono Sur: «¿Qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?» Pregunta que estalla en esquirlas hacia direcciones diversas, para volverse anacrónica e intempestiva al presente, aunque deje huellas actuales en las calles y plazas argentinas. Pregunta que proviene del artista visual peruano Emilio Santiesteban, que resuena en otras preguntas equivalentes de nuestra América como la del colombiano Juan Manuel Echavarría: «y de los desaparecidos ¿quién habla?» (Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 2014), y que interroga a todas las prácticas orilleras que se posicionan a contramano de cualquier sentido concertado y de cualquier fantasía de los mercados globales plenos de un flácido esteticismo generalizado. Pregunta que corta la atmósfera en el exacto momento intolerable en el que la comunidad hace uso de ese engendro llamado «opinión pública», gestado en los fondos políticos del siglo XVIII y amalgamado con la educación sentimental y del gusto del pretendido ciudadano ilustrado, que se proyecta hoy como la escena de sentido común y de buen sentido moral de nuestro teatro del juicio, donde los actos públicos vuelven a los hechos fabulaciones posibles y a las imágenes presencias indoloras del horror a través de la repetición, la sobreexposición, la enumeración detallada, y otros precisos procedimientos retóricos y enunciativos, destinados a cauterizar el dolor intolerable que la pregunta abre en nosotros en el silencio de su insistencia: «¿Qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?»

Planteada esta pregunta, la misma se ubica en el centro del problema que nos conduce a otra, no menos precisa: ante la desaparición, ¿cómo es posible construir una imagen que remita a una ausencia, que le quite sustancia al mundo no para representarlo, sino para indicar su condición? El imaginario viralizado en los medios de comunicación disuelve el horror

por la preeminencia de sus mecanismos técnicos de reproducción. Pero habría que dar cuenta de lo irreproducible, de la singularidad absoluta de la herida. Entre un lenguaje de las artes que pretende reparar por la representación el lazo social herido y otro que se retira en la sublime caída de la representación imposible para evocar la presentación vacía del dolor, insisten tensiones conceptuales que tocan de distintos modos el nervio poético de nuestro tiempo sobre un fondo trágico. Cuatreros combina restos de descripción con restos de representación, evidencia documental con problemas de ausencia de articulación lógica para la percepción. Sin embargo, la descripción narrativa de la voz sustituye con una pregunta la desaparición de los nexos indicativos y sensorio-motores de una lógica narrativa orgánica dominante: cómo un sujeto experimental histórico se enfrenta a un «objeto» inencontrable y a unos cuerpos desaparecidos, para plantearse un desplazamiento que interroga qué es un territorio teológico-político de la violencia y qué es una tierra constituyente pero inaccesible del mito. Este realismo poético de naturaleza simultánea, virtual y cristalina de las imágenes (Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo* (*L'image-temps*), 1985) opera con restos que pertenecen a la más antigua tradición literaria argentina, la que va de Sarmiento a Martínez Estrada, y de este a David Viñas, y llega hasta las preguntas de Horacio González en *Restos pampeanos* (1999). Este realismo puede leerse en las páginas del Facundo de Sarmiento: «¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte y ver... no ver nada?» Esta es la pregunta que prosigue Cuatreros cuando hunde los ojos en Pampa Bandera, en aquel horizonte incierto de la tierra del mito, tan vaporoso como indefinido, donde se confunde la visión, donde se fascina la mirada, donde se sume el cuerpo en la contemplación y la duda. Ese es el secreto de la tierra o de la vida de los elementos donde se desarrollará la figura



del mito de Isidro Velázquez. Entre Sarmiento y Astrada, entre Facundo y Tierra y figura, insiste la misma pregunta por la tierra, aunque abordada de modos diversos, que se junta con la creación de una figura y que reúne en un solo gesto mito y poética, numen del paisaje e historia popular. Albertina Carri recupera el fluido nervioso que subleva las pasiones y enciende los entusiasmos desde la tierra de Pampa Bandera, porque algo inexorable atraviesa la imaginación del pueblo en aquel medio imposible de fuerza natural del que emergió una figura que expresa una atmósfera social. La tierra no es un territorio teológico-político porque opera como un centro trascendental vacío que supone antes una emoción que una descripción geográfica.

¿Qué misterio guarda el rastreador Velázquez que lo une a tantos otros nombres de nuestra tradición para la memoria popular? Se dirá que el rastreador es un burlador de la ley y que su poder de distribución en la pobreza es un exceso de la fatalidad apremiante en la que se juega el sentido de la ventura social y el reparto igualitario de los bienes. Quien se atreve a estas fuerzas debe enfrentar sus vértigos y sus despojos. «Pampa Bandera» es un doble nombre enigmático: indica el vértigo de la mirada inhabitable y la localización de una tierra en el territorio balizado de la patria. Entre ambas huellas se dirá que este nombre es solo tierra invivible por el hombre, pero habitada por el mito. El mito es el lugar de unas huellas de la memoria de la emancipación popular y de la reparación siempre pendiente de aquellos condenados de la tierra en los márgenes de la historia. Chaqueños, correntinos, misioneros, formoseños y paraguayos levantan altares al cuatrero en una cultura que no reconoce derechos de la propiedad del Estado sobre sus mitos populares ni sobre las pasiones de una tierra indómita que concentra una memoria de la opresión.

Cuaterros es un documental reflexivo y subjetivo sobre deseos psíquicos colectivos y sobre íconos míticos que abre zonas inconscientes entre el tiempo del relato y de la historia. Nos enfrenta a un deseo indeleble y oscuro, atrapando un momento perpetuo en la figura de Isidro Velázquez, que no es otro para Albertina Carri que el de la desaparición de sus padres. El mito es un modo integral de experimentar lo

narrativo trágico y lo referencial histórico que individualiza y sublima en la figura de Velázquez el sacrificio de los cuerpos en una tierra que constituye el numen de un paisaje que conserva su secreto. Los recuerdos populares sobre Velázquez son los recuerdos míticos de la nación. Su sacrificio sangriento ha sido un modo trascendental de la tierra y su figura que vuelve sobre el ritual de la pasión política que enfrenta a la opresión. Las acciones irracionales de Velázquez son tan punibles como los modos de opresión sobre los cuerpos que lo han elegido como ideal pasional y a Pampa Bandera como tierra del mito, oponiéndolos a cualquier intento instrumental de la territorialización cartográfica de la patria. Cuaterros se articula sobre la fuerza vacante e irrepresentable del espacio de Pampa Bandera como el negativo del territorio, como el fotograma lírico borroso, como la fuerza de la narración mítica y como el núcleo de la pregunta de la desaparición sin fin de las huellas de la memoria.

Poéticas y devenires del yo

Graciela Taquini

Fabiana Gallegos



PLAY

videoarte y cine experimental



<https://youtu.be/JcuMQphjb3Q>
[Videocharla]

IV

Raíces hacia el cielo

Obras seleccionadas



Obras para visualizar



Sabotear las imágenes

Sofía Lena Monardo

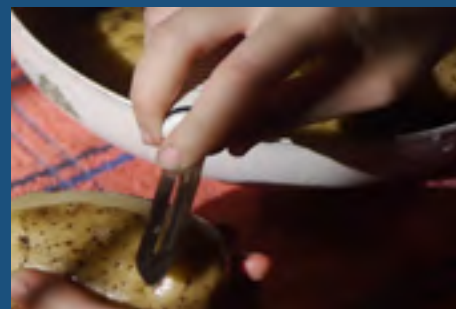




YoNoFui (CABA)
La oscuridad no nos asusta
 PLAY 10ª ed., 2021



Natalia Labaké + Agustina Pérez Rial
 (CABA)
Los arcontes
 PLAY 10ª ed., 2021.



Azul Aizenberg (CABA)
Las picapedreras
 PLAY 10ª ed., 2021



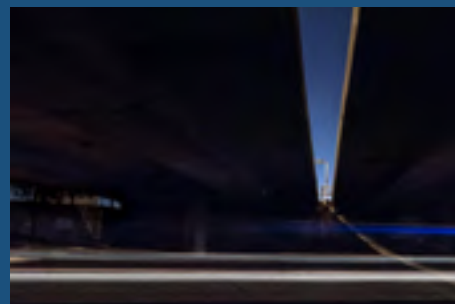
Leo Perrotta (Buenos Aires)
Romance
 PLAY 10ª ed., 2021



Gabriel Otero (Francia-Argentina)
Cinéma Vérité
 PLAY 10ª ed., 2021



Jorge Pablo Tantavilca (Perú)
14N-Perú
 PLAY 10ª ed., 2021



Diego Olmos (Buenos Aires)
Desvío 3B
 PLAY 10ª ed., 2021



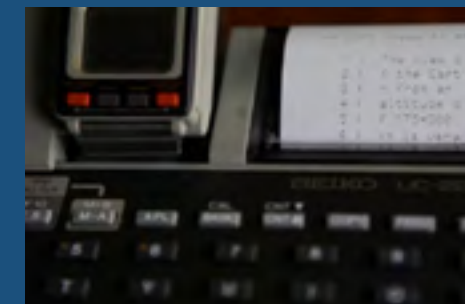
Pablo Andrés Sabando Aburto
 (La Plata)
Todo sigue igual
 PLAY 10ª ed., 2021



Josefina Lens (Chaco)
Lo que se cocina
 PLAY 10ª ed., 2021



Gonzalo Almeida (CABA)
El Vaticano
 PLAY 10ª ed., 2021



Daniel Silvo (España)
STAR WARS
 PLAY 1ª ed., 2012



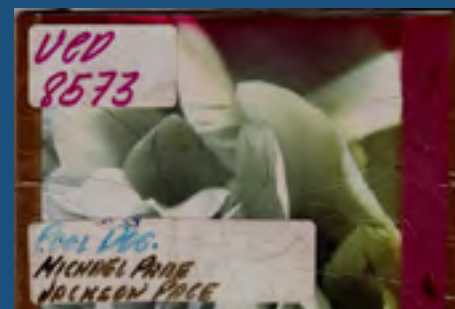
Angie Bonino (Perú)
The Condor System
 PLAY 1ª ed., 2012



Cristian Alarcón Ismodes (Perú)
Propaganda 10º aniversario
 PLAY 1ª ed., 2012



Angie Bonino (Perú)
El discurso
 PLAY 2ª ed., 2013



Néstor Siré Mederos (Cuba)
Banco de películas
 PLAY 3ª ed., 2014



Ramon Martins Silva (Brasil)
La mejor amiga del hombre
 PLAY 3ª ed., 2014



▶▶ **La oscuridad no nos asusta, de Yo-NoFui**, organización social. Somos la desobediencia, las flores que crecieron en medio de los cardos, el impulso para dar vuelta la historia, estamos acá para quedarnos, para arrebatarnos todo aquello que nos quieren negar.

▶▶ **Las picapedreras**, de Azul Aizenberg. Una realizadora busca reconstruir las imágenes de las mujeres que hicieron triunfar la huelga más larga de la historia argentina.



▶▶ **Romance**, de Leo Perrotta. En un desierto, con banderas en llamas, se desarrolla un diálogo fuera de campo sobre el amor, el coraje y el presente.



▶▶ **Los arcontes**, de Natalia Labaké + Agustina Pérez Rial. Un grupo de inmigrantes eslavos es perseguido por los servicios de inteligencia durante el Festival de Cine de Mar del Plata. La ciudad oculta la memoria de la vigilancia cultural en los 60.



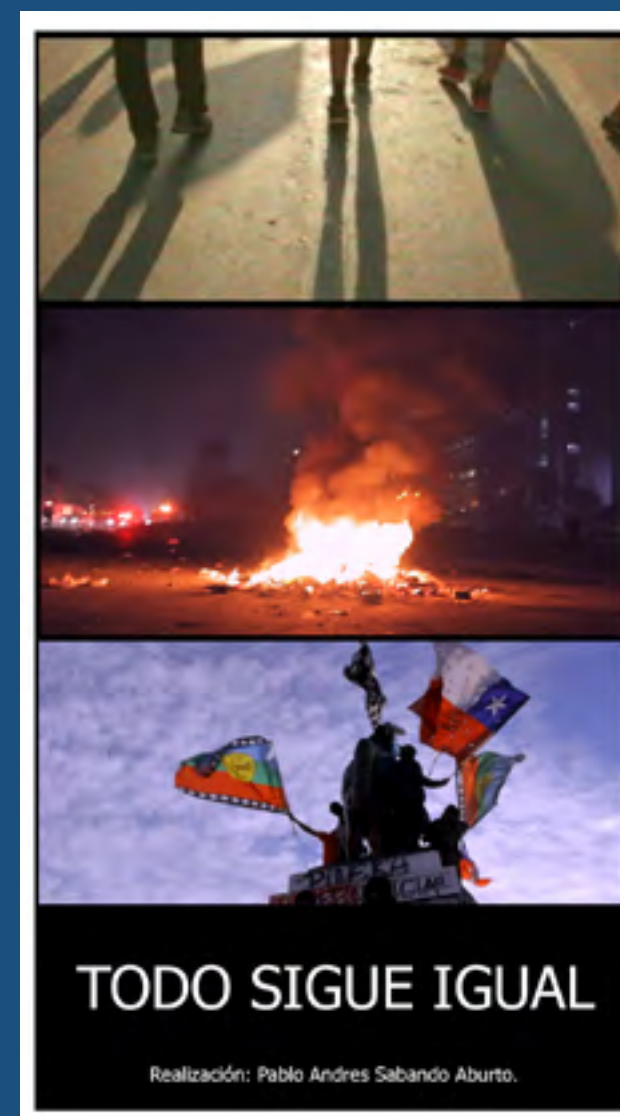


▷▷ **Cinéma Vérité**, de Gabriel Otero. El movimiento de los chalecos amarillos, que lleva el nombre de los chalecos de alta visibilidad que usan los manifestantes, es un movimiento de protesta desestructurado y esporádico que apareció en Francia en octubre de 2018.



▷▷ **Desvío 3B**, de Diego Olmos. EDENES LINDANTES AL GRIS MEDIO es un proyecto fotográfico y audiovisual que explora el espacio, el tiempo y la presencia humana en los márgenes de las autopistas urbanas. Desvío 3B es parte del mismo.

▷▷ **14N-Perú**, de Jorge Pablo Tantavilca. Reconstrucción de sucesos alrededor del golpe legislativo que llevó a Manuel Merino a la presidencia del Perú en noviembre de 2020. Desde el uso exclusivo de audios y videos registrados por la ciudadanía en sus casas y en las calles, se retratan circunstancias, respuestas, consecuencias y una pequeña luz de memoria colectiva para –ojalá– nunca olvidar.



▷▷ **Todo sigue igual**, de Pablo Andrés Sabando Aburto. En el audiovisual se mezclan el tiempo y los territorios de otra época con la revuelta popular de Chile ocurrida durante 2019.



▷▷ **Lo que se cocina**, de Josefina Lens. Historia de mujeres organizadas, quienes durante la cuarentena 2020 crearon un comedor-merendero para las personas que habían quedado sin trabajo en contexto de pandemia.



▷▷ **El Vaticano**, de Gonzalo Almeida. Dos personas conviven en un edificio abandonado. El lugar será testigo de cómo estos individuos se las rebuscan para vivir en un espacio agreste y ante una sociedad que decide marginarlos.



▷▷ **The Condor System**, de Angie Bonino. Es un videoarte basado en archivos videográficos de la «Operación Cóndor», un plan político que articuló el diseño de una serie de gobiernos dictatoriales a lo largo de América del Sur, entre los años 70 y 80, dirigido por los EE.UU. El audiovisual utiliza la estética del documento videográfico para hacer «memoria» de acontecimientos que aún marcan la historia.



▷▷ **STAR WARS**, de Daniel Silvo. Se presentan dos ejemplos de cómo la carrera espacial entrañó éxitos y fracasos en ambos lados del telón de acero. La descripción del paisaje terrestre desde el exterior que hace Yuri Gagarin en 1961 contrasta con el mensaje del presidente Ronald Reagan a los ciudadanos estadounidenses tras el accidente del Challenger en 1986.





▶▶ **Propaganda 10° aniversario**, de Cristian Alarcón Ismodes. Propone una relectura de la historia. Un escenario donde la Marcha de los Cuatro Suyos –marcha para evitar la tercera reelección de Alberto Fujimori como presidente del Perú– fue un acto fallido. Diez años después, aquel régimen dictatorial celebraría su continuidad en el poder encargando una película de celebración por aquella victoria, de la cual este video sería el tráiler.



▶▶ **La mejor amiga del hombre**, de Ramón Martins Silva. Se trata de un video musical y político, realizado a través de un collage audiovisual, construido sobre dos videos principales. El primer video es una escena de la película llamada *Television is here again*, de 1946, que nos enseña la transmisión de un programa musical del mismo período de la película. El concepto principal del filme fue mostrar lo que la televisión era en ese momento como medio de entretenimiento. El segundo es el audio de un video llamado *Television is a drug*, de 2010, que simula un mensaje que la televisión intenta poner inconscientemente en la mente de los que la miran.



▶▶ **Banco de películas**, de Néstor Siré Mederos. La televisión nacional no cubre la demanda de entretenimiento de la sociedad cubana. Tampoco existen muchas otras alternativas oficiales –sobre todo en los pueblos pequeños– para el solaz cinematográfico. La falta de opciones dio origen a una red de bancos particulares para rentar filmes, a espaldas del gobierno. En estos pequeños negocios ilegales se crea una nueva campaña publicitaria a cada película (que no necesariamente coincide con la que tuvo oficialmente en su lanzamiento) dirigida a un nuevo público diana. El video registra el proceso de construcción del producto y la lógica de pensamiento de quienes lo proyectan.



▶▶ **El discurso**, de Angie Bonino. El video contiene la imagen de presidentes del continente americano que fueron asesinados, es así que veremos miniextractos de discursos escogidos por su lucidez de John F. Kennedy (USA), Salvador Allende (Chile), Omar Torrijos (Panamá), Jaime Roldós (Ecuador) y Martin Luther King (USA).





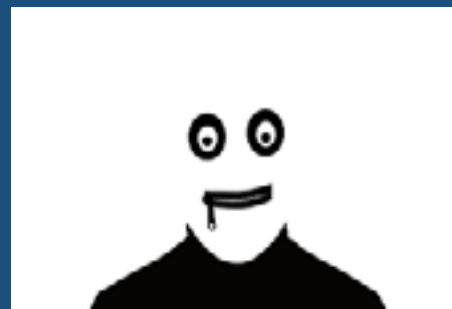
Elizabeth Ross (México)
Voy y vengo (en Madrid)
PLAY 3ª ed., 2014



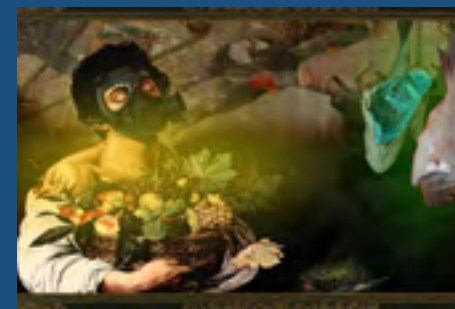
Albert Merino (España)
El vuelo de la gallina
PLAY 3ª ed., 2014



Agustina G. Wetzel (Argentina)
Siempre fui un fantasma
PLAY 4ª ed., 2015



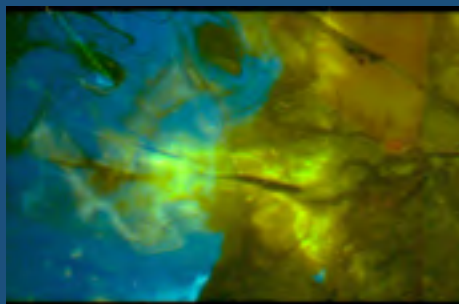
Ramón Guimaraes (España)
C.V. Currículum Vitae
PLAY 4ª ed., 2015



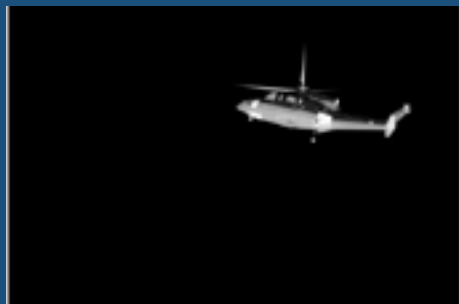
Silvia De Gennaro (Italia)
Esto no es una película de terror
PLAY 5ª ed., 2016



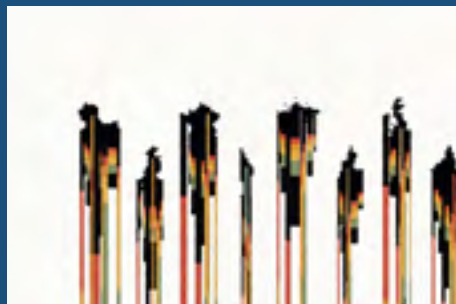
Víctor Royás (España)
Peaks
PLAY 5ª ed., 2016



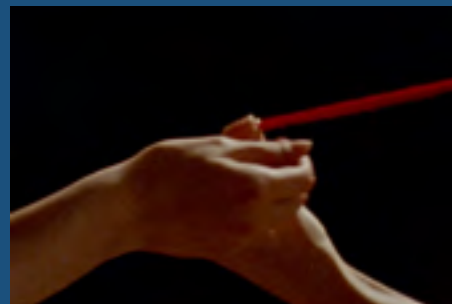
Santiago Carlini (Argentina)
Komarov
PLAY 5ª ed., 2016



Joaquín Pedretti (Argentina)
Distancia
PLAY 5ª ed., 2016



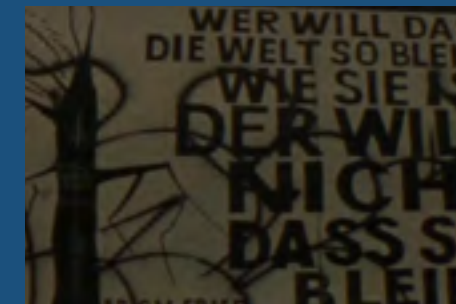
Adrián Regnier Chávez (México)
N
PLAY 6ª ed., 2017



Francesca Lolli (Italia)
No place for a different language
PLAY 6ª ed., 2017



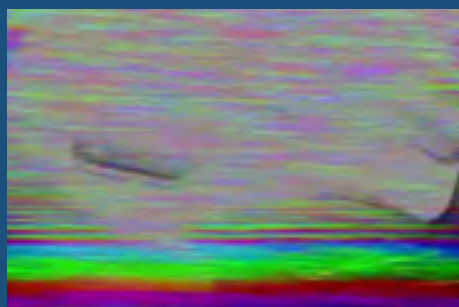
Roberto Voorbij (Holanda)
Without clear purpose
PLAY 6ª ed., 2017



Melisa Aller (Argentina)
Costes de circulación
PLAY 6ª ed., 2017



Omiste (España)
Save the Omiste
PLAY 6ª ed., 2017



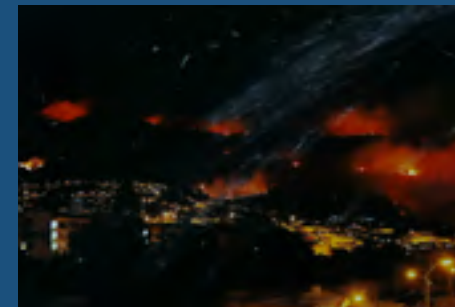
Isaac Ernesto Ruiz Velazco (Perú)
No sé, no me acuerdo
PLAY 7ª ed., 2018



Carles Pamies (España)
The raft of the medusa
XXIst century
PLAY 7ª ed., 2018



Filomena Rusciano (Italia)
Liquid path
PLAY 7ª ed., 2018



Roberto Mathews + Pablo Molina
Guerrero (Chile)
El eterno retorno
PLAY 7ª ed., 2018

▶▶ **Voy y vengo (en Madrid)**, de Elizabeth Ross. Videoperformance sobre la migración.



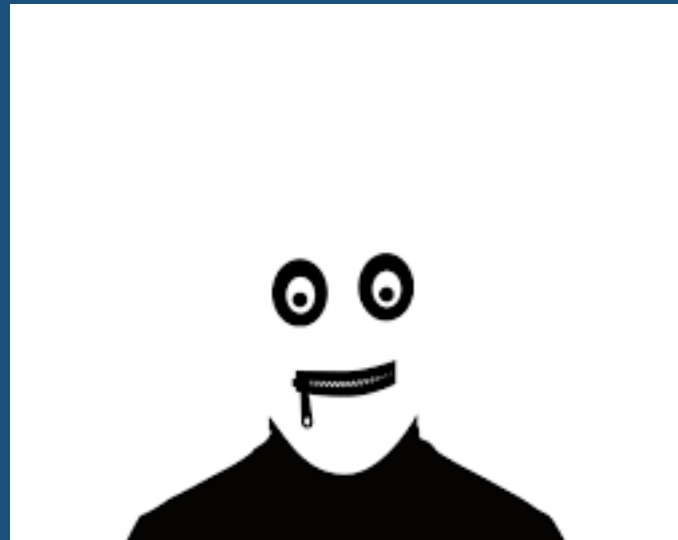
▶▶ **Siempre fui un fantasma**, de Agustina G. Wetzel. La obra habla de los aparatos de control estatales y de los aparatos de control individuales, micro y macrofascismos que permiten o malogran la consecución de subjetividades, corporeidades y deseos por medio de discursos que, repitiéndose, elaboran lo que socialmente configura la normalidad.



▶▶ **El vuelo de la gallina**, de Albert Merino. Es una comedia sobre el desarrollo de las políticas culturales en la ciudad de Barcelona durante los últimos años. En ella se narra la historia de un grupo de activistas escindidos del sindicato de artistas que deciden actuar sobre el tejido institucional y expositivo de la ciudad para llevar a cabo sus reivindicaciones. De este modo se desarrolla una crónica sobre la construcción y posterior desmantelamiento del tejido de centros dedicados al arte contemporáneo en el ámbito barcelonés, combinando hechos reales con otros apócrifos que dan lugar a situaciones ilógicas, a modo de reflejo de la situación actual.



- ▷▷ ***C.V. Currículum Vitae***, de Ramón Guimaraes. Irónico recorrido a través del sistema de aprendizaje por el que todos hemos pasado y del que somos el resultado.



- ▷▷ ***Peaks***, de Víctor Royás. En Peaks cuestiono el significado de los símbolos, el poder de la imagen y su manipulación. Se trata de subvertir los símbolos que representan socialmente la paloma-paz y una pistola-violencia, en un contexto urbano. Las palomas funcionan como un grupo organizado. Desde lo alto controlan, supervisan, obedeciendo a estímulos naturales de supervivencia. Por otro lado, los seres humanos en determinados casos viven o se alimentan de/con las armas. A partir de esos significados, Peaks sugiere una expansión poliédrica de conceptos.

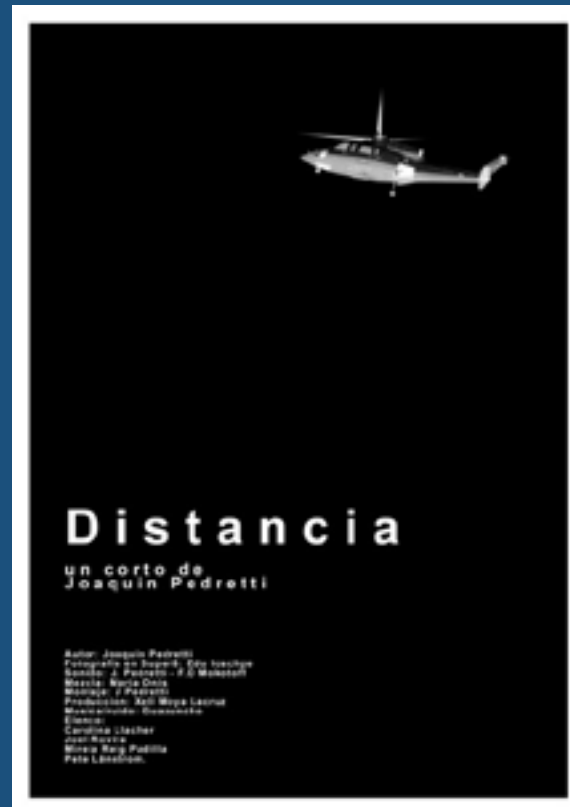
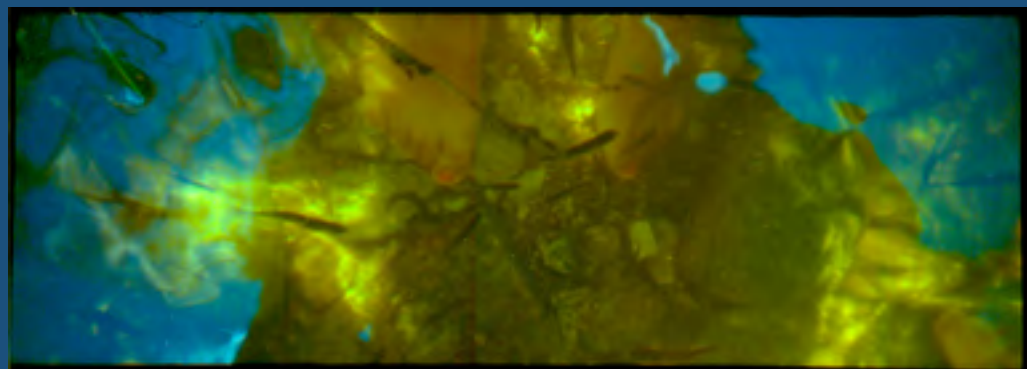
- ▷▷ ***Esto no es una película de terror***, de Silvia De Gennaro. Es una muestra del horror que nos rodea. El mal parece haber desterrado todo lo bueno de la faz de la tierra. La indiferencia es una de sus manifestaciones, menos obvia que otras, pero no menos dañina. Describiendo el horror de estos tiempos en varios aspectos, mi video finaliza mostrando la figura de un hombre encerrado en su propio mundo, que se mantiene totalmente indiferente e insensible a las tragedias de su alrededor. La resistencia a las injusticias de este mundo deberían hacerse con simpatía y participando activamente.





Komarov, de Santiago Carlini.

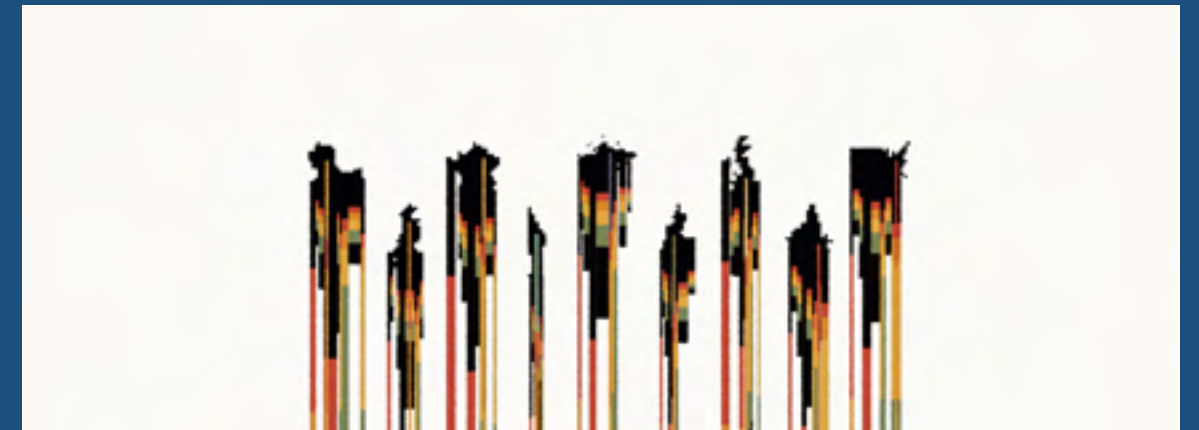
Los problemas técnicos que empieza a sufrir la nave espacial Soyuz 1 comienzan a afectar seriamente el vuelo programado y las posibilidades de la vuelta a la tierra de su único tripulante, Vladimir Komarov. Luego de informar esto a la base de control, Komarov emite sus últimas palabras y comienza un nuevo viaje. Los sueños, las visiones y las sensaciones se desparrraman en las nostálgicas imágenes que el cosmonauta ruso recorre. La incertidumbre y el placer son las consignas de este trayecto inesperado que tiene como destino su última transformación.



Distancia, de Joaquín Pedretti. Un joven en España llama a su abuela para entender su pasado y su exilio de Paraguay a Argentina. La memoria y la violencia de las circunstancias políticgallinaas y sociales harán de esta charla algo tan complicado e inabarcable como el mar que les separa entre el digital y el fílmico.



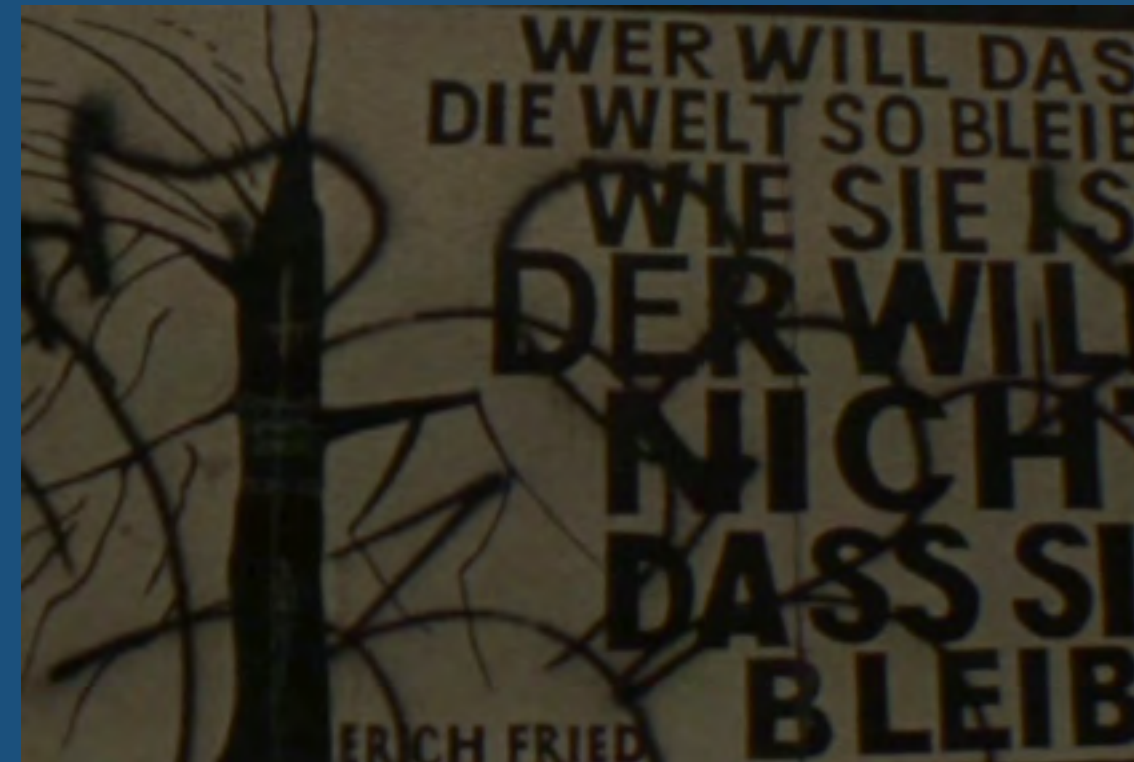
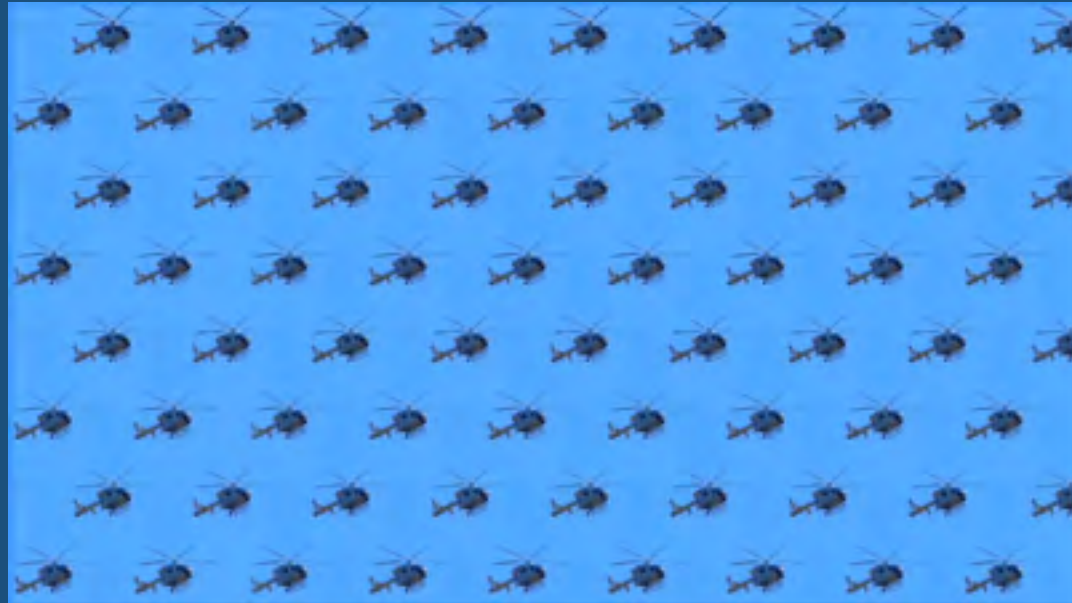
N, de Adrián Regnier Chávez. Una manzana es una manzana. Una rosa es una rosa. Nuestro gran rey es nuestro gran rey, nuestro gran rey. Todo es rojo. Todo está bien. N es la historia de los tres principios básicos de la lógica formal: las tres leyes básicas del raciocinio humano con las que erigir fronteras, límites. Paredes y barreras.



No place for a different language, de Francesca Lolli. La libertad de expresión es el fundamento de todas las demás formas de libertades. Sin libertad de expresión, la democracia es una impostura. Toda libertad que poseemos o aspiramos a poseer nace porque es posible pensar libremente, discutir libremente, escribir libremente. En el mundo de hoy, solo el 40% de los ciudadanos viven en un Estado totalmente libre.



- ▷▷ **Without clear purpose**, de Roberto Voorbij. Un helicóptero de la policía federal lentamente se convierte en insecto, en drone, en un enjambre orquestado de ojos.



- ▷▷ **Costes de circulación**, de Melisa Aller. La voz de los subalternos. Convirtiendo los muros en peldaños. Pensar en el Otro. En ese Otro para hacer de las divisiones un nexo. Y así la Humanidad primando sobre las fronteras.

- ▷▷ **Save the Omiste**, de Omiste. Mediante una campaña de concientización que usa el lenguaje de denuncia para hacer mella en nuestro sentimiento occidental de culpa judeocristiana, modo de comunicación muy utilizado por ONG. Un artista sobrevive en una sociedad que privilegia el producto por sobre la creación, tomándose a sí mismo como denuncia de la situación del mercado del arte, del largo camino del artista y las dificultades que este mismo impone para la visibilidad y mercantilización de sus obras.



▷▷ **No sé, no me acuerdo**, de Isaac Ernesto Ruiz Velazco. El documental muestra una serie de episodios públicos propios del devenir de la historia del grupo armado Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, referidos por la voz de un dirigente de dicho grupo exiliado en un país europeo. Tal dirigente me cuenta, contrastando los episodios de la historia oficial del Perú, ciertos episodios de mi infancia que yo no puedo recordar por alguna razón.



▷▷ **Liquid path**, de Filomena Rusciano. Vestido de coraje, la esperanza del migrante flota inquieta en el mar como un mensaje embutido en una botella que recorre trayectorias inciertas.

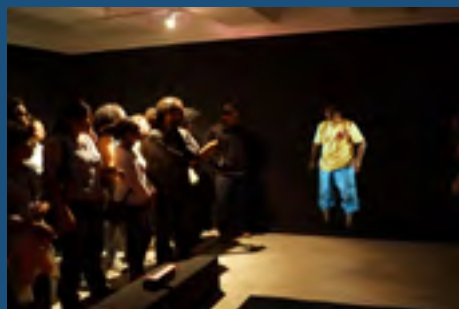


▷▷ **The raft of the medusa, XX1st century**, de Carles Pamies. Es una videopoesía sobre los refugiados perdidos en el mar. ¿Cómo puede la clásica obra de Géricault, La balsa de la Medusa, ser en nuestros días? Decenas de refugiados ahogados caen en las profundas aguas del mar Mediterráneo, incrementando las figuras año tras año.



▷▷ **El eterno retorno**, de Roberto Mathews + Pablo Molina Guerrero. Es un film-ensayo que retrata la cotidianidad vivida por vecinos y voluntarios tras el catastrófico incendio de abril de 2014: paisajes calcinados, casas irreconocibles que luego vuelven a reconstruirse. Esta obra plasma lo que fue, siguen y seguirán siendo los incendios para la ciudad de Valparaíso y sus habitantes.





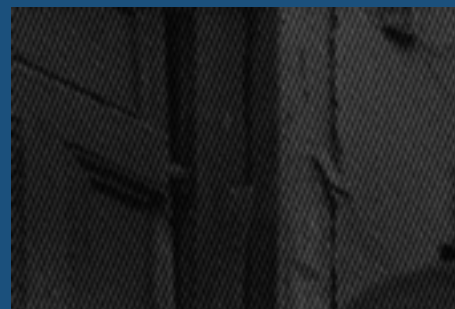
Andrea Sosa + Rolando Sánchez Pon-
ce (Argentina-Perú)
MASA duración variable
PLAY 7ª ed., 2018



Emanuele Dainotti (Italia)
Santa Teresa
PLAY 7ª ed., 2018



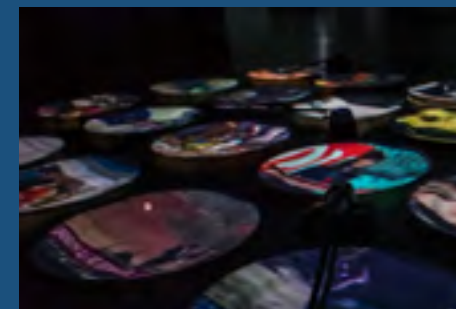
Ro Caminal (España)
Si je te vole la mer
PLAY 8ª ed., 2019



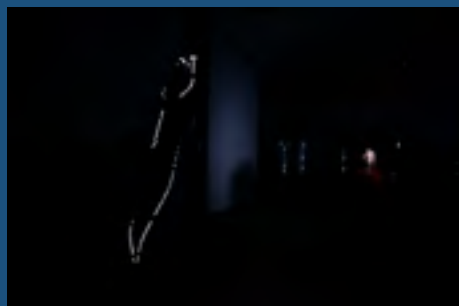
Isaac Ernesto Ruiz Velazco (Perú)
Será que vuelven
PLAY 8ª ed., 2019



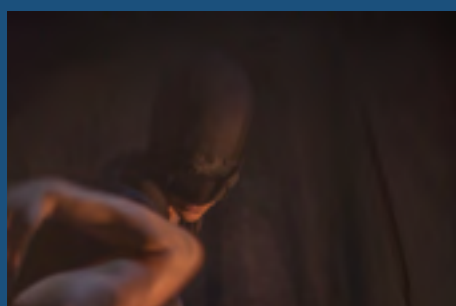
Jean-Michel Rolland (Francia)
Une foule en colère
PLAY 8ª ed., 2019



Nahara Bouchard + María Luz Gota
+ Brenda Michl + Victoria Quiros
(Argentina)
Carpanta
PLAY 8ª ed., 2019



Tamara Kuselman (Argentina)
Escucho los grillos. 8 min.
PLAY 8ª ed., 2019



Roxana Margarita Díaz Castellanos,
Upekshamati (México)
Caleidoscorpos
PLAY 8ª ed., 2019



Felipe Rodríguez Cerda (Chile)
Incidentes en el laboratorio
PLAY 9ª ed., 2020



Edlyn Castellanos (México)
GAFE
PLAY 9ª ed., 2020



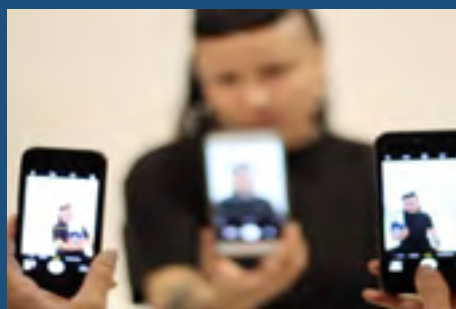
Victoria Maréchal (CABA)
Fronteras II
PLAY 9ª ed., 2020



Victoria Maréchal + Nicolás Tabilo +
Macarena Astete (CABA)
Algo está quemando
PLAY 9ª ed., 2020



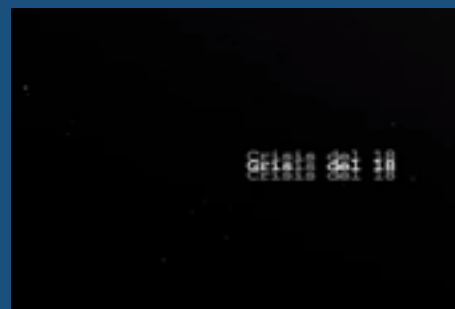
Santiago Carlini (CABA)
Monumento nuestro
PLAY 9ª ed., 2020



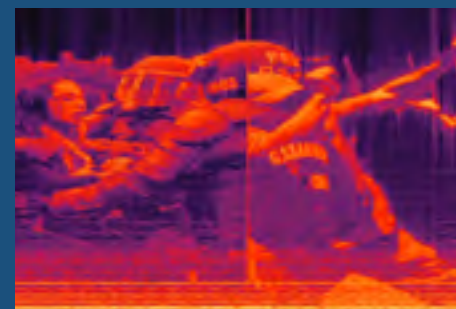
Velvett void (Buenos Aires)
Devenir virtual
PLAY 9ª ed., 2020



Sebastián Toba (Corrientes)
aHora
PLAY 9ª ed., 2020



Joaquín Fernández Ihigo (Argentina)
Grietas del 18
PLAY 9ª ed., 2020



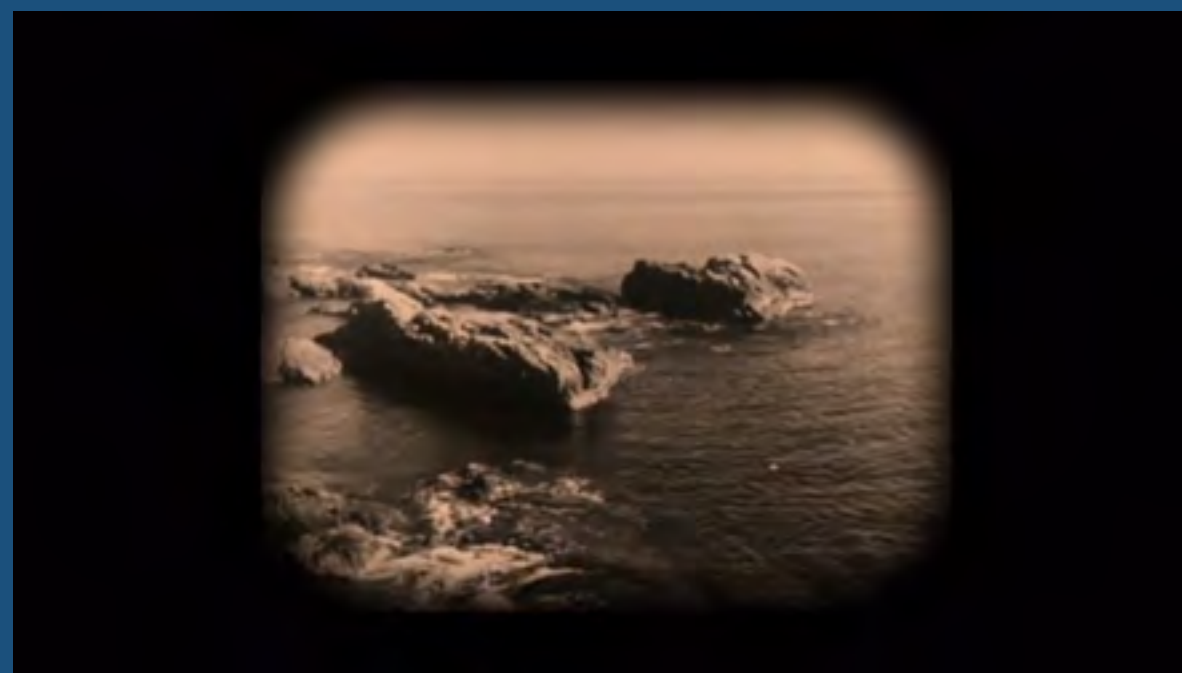
R. Agustín Brun + Facundo Rodríguez
Alonso + Sebastián Kosak (Argentina)
El silencio ensordece
PLAY 9ª ed., 2020



▷▷ ***Santa Teresa***, de Emanuele Dainotti. Santa Teresa es una ciudad en el estado mexicano de Chihuahua. La población estimada es de 1,5 millones de personas. Santa Teresa ha ganado aún más notoriedad debido a la violencia y como un importante centro de tráfico de narcóticos vinculado al poderoso cartel y por más de 1000 asesinatos de mujeres jóvenes sin resolver entre 1993 y 2003. La película está compuesta por una larga toma, la final coincide perfectamente con el comienzo. Puedes repetirlo y hacerlo infinito. Santa Teresa es el nombre ficticio que Roberto Bolano le dio a Ciudad Juárez en su novela maestra 2666. La víctima de SANTA TERESA, como una especie de Sísifo, se ve forzada en un patrón infinito muerte-resurrección-violencia-muerte. La puesta en escena, fría, quirúrgica, inmóvil, sin cortes de edición, sigue a un detective que se convierte en asesino, luego vuelve a investigar, sin interrupciones.



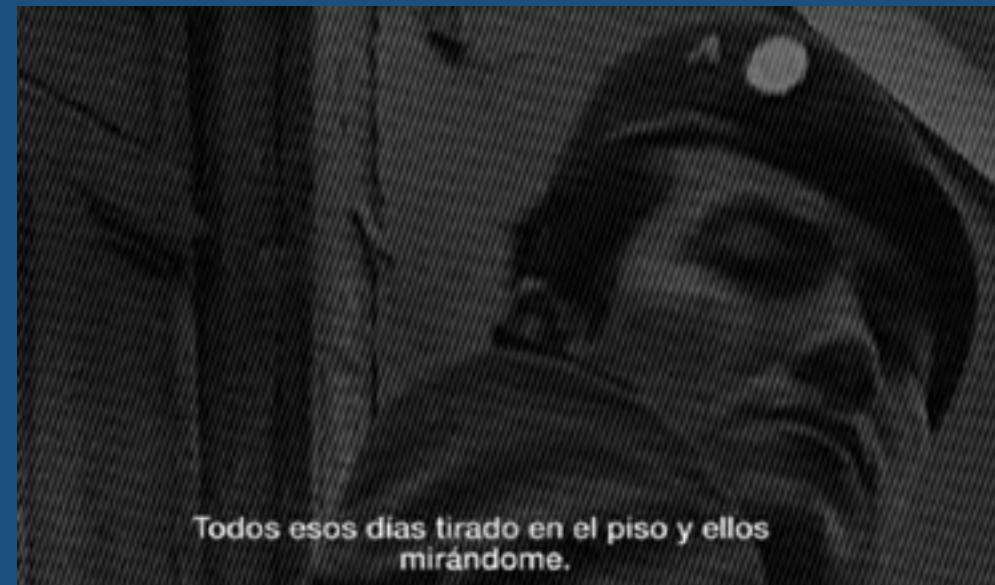
▷▷ ***MASA duración variable***, de Andrea Sosa + Rolando Sánchez Ponce. Es un proyecto de instalación interactiva, inspirado en el poema «Masa», de César Vallejo, donde la suma de gestos en común da emergencia a un hecho mágico. Un cadáver yace en el centro de un recinto. Múltiples usuarios al sincronizar sus ritmos cardíacos pueden revivir a ese hombre, cuya supervivencia queda, a partir de ese momento, a merced del gesto colectivo.



▷▷ ***Si je te vole la mer***, de Ro Caminal. El proyecto parte de la idea de simbolizar la explotación material, física y emocional en la que se basó la colonización a partir del robo del puerto de Argel por parte de las Tropas Coloniales Francesas. Más que cualquier otro distrito de Argel, la Kasbah representa la «alteridad». Sus sinuosas calles son un laberinto hacia lo desconocido donde uno desea perderse y donde, al mismo tiempo, tiene miedo de hacerlo. Un mundo desconocido, incluso para los argelinos, donde lo real juega para esconderse. Tomando en cuenta la experiencia personal y subjetiva de la ciudad, la artista y un colaborador argelino (Ahmed Chaabi) construyen una doble narración dialógica, un retrato de los sentimientos personales e históricos del lugar. Un poema de amor sobre la dominación y la desconfianza, sobre todo lo que queremos conocer en profundidad, pero que sabemos imposible de entender en su totalidad. Sobre lo que la Kasbah representó ayer y lo que es hoy. Sus mitos y sus realidades, y un futuro incierto que todos compartimos bajo la amenaza de la globalización.



- ▷▷ ***Será que vuelven***, de Isaac Ernesto Ruiz Velazco. En 1989, en la localidad de Molinos. Una columna del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y el ejército peruano tuvieron un enfrentamiento que concluyó con la muerte de casi 60 emmerretistas y los testigos de los pueblos aledaños. El video explora el hecho construyéndose desde el testimonio, intentando no hablar de la Historia, sino de trazar un mapa afectivo del pasado.

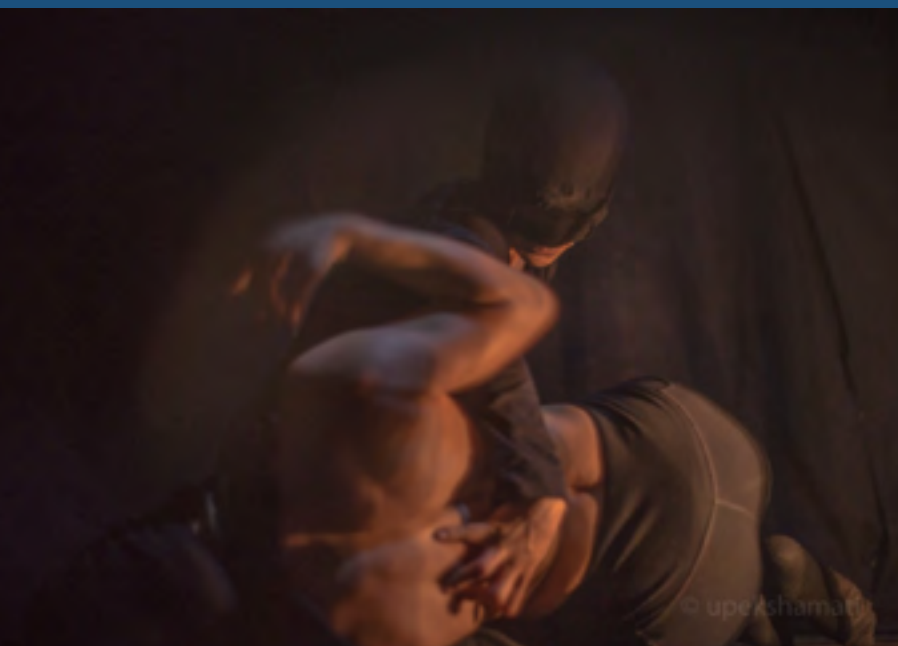
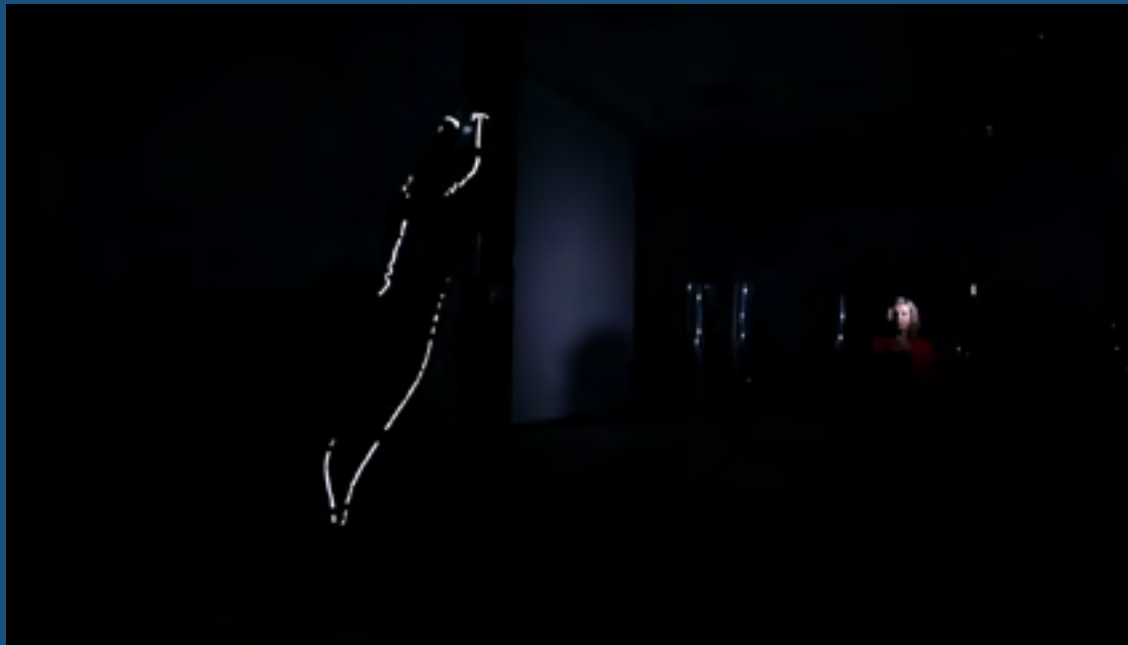


- ▷▷ ***Une foule en colère***, de Jean-Michel Rolland. Este video, una parábola de una humanidad desigual, transfigura una horda de gaviotas hambrientas, cegadas por la ira, que disputan algunas migajas de pan arrojadas por los transeúntes.



- ▷▷ ***Carpanta***, de Nahiara Bouchard + María Luz Gota + Brenda Michl + Victoria Quirós. Es una instalación que refleja una faceta de la Argentina actual. El hambre como síntesis de un estado en el que muchos viven. La crisis económica afectó a gran parte de la población.

▷▷ **Incidentes en el laboratorio**, de Felipe Rodríguez Cerda. Ensayo fílmico constituido por cinco videopoemas donde se reflejan los primeros meses de la revuelta social desatada en Chile desde octubre de 2019. Archivos familiares, fragmentos de televisión y el registro de las manifestaciones narran los distintos estados de ánimo existentes durante el estallido social.



▷▷ **Escucho los grillos. 8 min.**, de Tamara Kuselman. Para este proyecto, entrevisté a mi madre muchas veces sobre la noche en que fue arrestada por los militares durante la dictadura. La obra trabaja sobre la idea de que el recuerdo de una persona se puede experimentar a través del cuerpo de otra persona. Cómo podemos identificarnos con las imágenes de una narración que pertenece a otro momento y que puede volverse actual, permitiendo que el presente y sus circunstancias interfieran en los resultados.

▷▷ **Caleidoscorpos**, de Roxana Margarita Díaz Castellanos, Upekshamati. Proyecto de video danza que aborda la problemática de las desapariciones forzadas en el México de los últimos años. Se trata de fragmentos de cuerpos desaparecidos que resurgen entre los vivos para reintegrar un cuerpo social devastado por la violencia y el olvido, en un gran caleidoscopio colectivo. Pieza dancística en realidad virtual, que busca introducir al espectador en una experiencia sensible, lo hacen partícipe de la búsqueda de aquellos cuerpos que nos recuerdan a los miles de desaparecidos, víctimas de la violencia reciente en nuestro país.



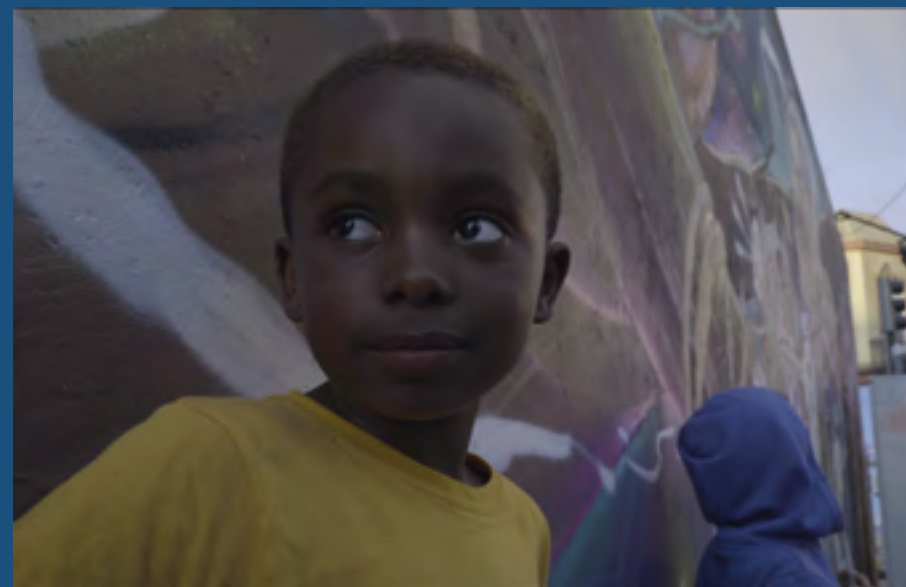


▶▶ **GAFE**, de Edlyn Castellanos. Es la historia de una pareja de jóvenes oaxaqueños que narran sus experiencias para lograr cumplir el llamado «Sueño americano».

▶▶ **Fronteras II**, de Victoria Maréchal. ¿Existen lugares más imaginables que otros? Trípoli se presenta, desde Google Earth, como una ciudad vaciada, abandonada, destruida. Ciudad que todavía no ha sido fotografiada por la plataforma. Del otro lado, la pequeña isla de Lampedusa cobra realidad con sus fotografías de bañadores, de turistas o de niños en bici. Frente al mar, Trípoli y Lampedusa, imágenes de síntesis por un lado y fotografías del otro, ¿cómo esas representaciones construyen nuestro imaginario? De una orilla a otra, el paisaje sonoro nos cuenta lo que las imágenes se olvidaron.



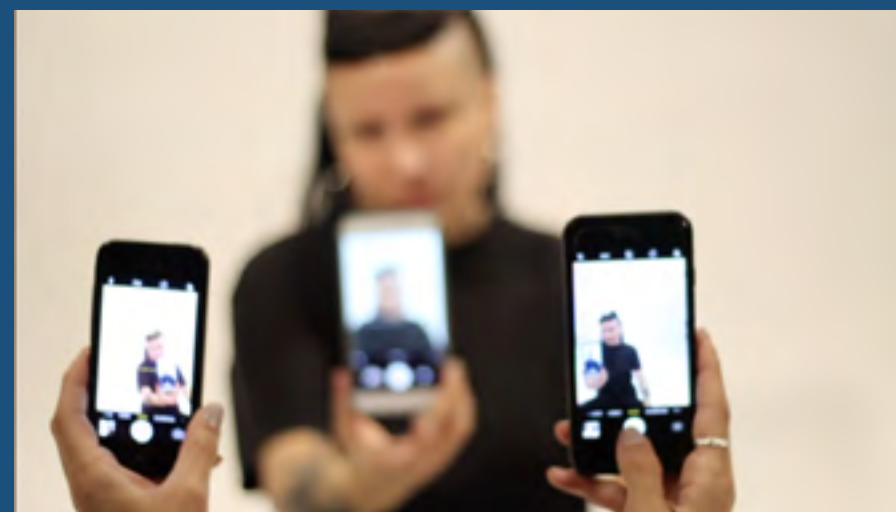
▶▶ **Algo está quemando**, de Victoria Maréchal + Nicolás Tabilo + Macarena Astete. Durante el estallido social chileno, tres cineastas conocen a Ettiene, un niño de 7 años que le tiene más miedo al fuego y a las protestas que a la policía. Los días siguientes su compañía les da otra mirada sobre lo que pasa en las calles mostrando las profundas grietas que separan al país.



▶▶ **Monumento nuestro**, de Santiago Carlini. Mi viejo siempre me dijo: «Si por alguna razón ves que el mar te tira para dentro, no hagas fuerza, déjate llevar que él siempre te devuelve a la costa». Con el tiempo, ese consejo tomó otra dimensión. Mi viejo estuvo en el mar casi dos meses, sobreviviendo en el aviso ARA Gurruchaga, hasta que este lo devolvió.

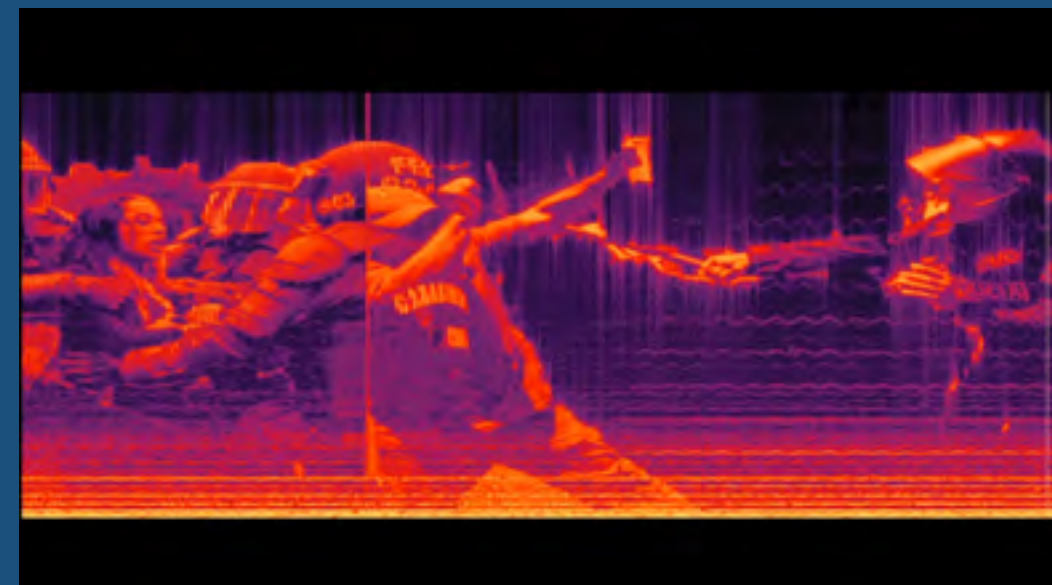


▷▷ **aHora**, de Sebastián Toba. Restos de un mundo. Fragmentos de imágenes para pensarnos dentro de un nuevo mundo, ya que el que conocíamos hasta hoy acaba de desaparecer.



▷▷ **Devenir virtual**, de Velvett void. Ensayo documental que, usando material de archivo y la propia estética y lenguaje digital, reflexiona sobre la posible representación de la realidad en la virtualidad, vislumbrando una crisis de las mismas; la diferencia entre lo natural y lo artificial se ha convertido en algo ambiguo. Las selfies son estandarizadas en un loop para conseguir más likes. Nuestra imagen se ha convertido en un objeto de consumo que se mide en su valor de exposición. Más que responder las preguntas expuestas, el film invita a abrirlas.

▷▷ **Grisis del 18**, de Joaquín Fernández Ihigo. Es un cortometraje ensayístico poético que habla sobre la intolerancia y el odio que reside en las diferencias sociopolíticas humanas. Grandes grupos naturalizados como enemigos, sin poner en duda las verdades y realidades ambiguas que se enfrentan ante el ojo cotidiano del realizador.



▷▷ **El silencio ensordece**, de R. Agustín Brun + Facundo Rodríguez Alonso + Sebastián Kosak. ¿Es posible traducir en palabras la frialdad de una imagen que nos devela la represión de un pueblo? ¿Cómo escuchar más allá de las limitaciones de las descripciones y las categorías? ¿Cómo suenan esas imágenes?





Obras para visualizar

Angie Bonino
(Perú)

El discurso

El video contiene la imagen de presidentes del continente americano que fueron asesinados, es así que veremos miniextractos de discursos escogidos por su lucidez de John F. Kennedy (USA), Salvador Allende (Chile), Omar Torrijos (Panamá), Jaime Roldós (Ecuador) y Martin Luther King (USA).



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/70938501>

Ramon Martins da Silva
(Brasil)

La mejor amiga del hombre

Se trata de un video musical y político, realizado a través de un collage audiovisual, construido sobre dos videos principales. El primer video es una escena de la película llamada Television is here again, de 1946, que nos enseña la transmisión de un programa musical del mismo período de la película. El concepto principal del filme fue mostrar lo que la televisión era en ese momento como medio de entretenimiento. El segundo es el audio de un video llamado Television is a drug, de 2010, que simula un mensaje que la televisión intenta poner inconscientemente en la mente de los que la miran.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://www.youtube.com/watch?v=iT46yc0Uac0>

Joaquín Pedretti
(Argentina)

Distancia

Un joven en España llama a su abuela para entender su pasado y su exilio de Paraguay a Argentina. La memoria y la violencia de las circunstancias políticas y sociales harán de esta charla algo tan complicado e inabarcable como el mar que les separa entre el digital y el fílmico.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/185370583>

Albert Merino
(España)

El vuelo de la gallina

Es una comedia sobre el desarrollo de las políticas culturales en la ciudad de Barcelona durante los últimos años. En ella se narra la historia de un grupo de activistas escindidos del sindicato de artistas que deciden actuar sobre el tejido institucional y expositivo de la ciudad para llevar a cabo sus reivindicaciones. De este modo se desarrolla una crónica sobre la construcción y posterior desmantelamiento del tejido de centros dedicados al arte contemporáneo en el ámbito barcelonés, combinando hechos reales con otros apócrifos que dan lugar a situaciones ilógicas, a modo de reflejo de la situación actual.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/77864040>

Sabotear las imágenes

Sofía Lena Monardo

Gran parte de la actividad se ve condensada hoy –y hace un tiempo– por la interrelación de ondas electromagnéticas que hay entre la productividad humana y la producción de imágenes. Es claro y sabido –no sé si requiere mucha explicación ahora– que habitamos un universo visual donde las imágenes se han convertido en moneda corriente. Que las mismas traspasan los umbrales del posible realismo y que nos proponen habitar en un mundo completamente mediado por la tecnología, capaz de producir infinitas imágenes por segundo. Nos presentamos y autorrepresentamos a través de ellas, nos vinculamos y emocionamos a partir de las imágenes. Nos fabrican sueños y deseos, nos dan ansiedad y angustia, también generan recuerdos y provisionan la memoria, incluso en su falta. Es difícil de pensar qué cosa hoy no tiene una imagen que le corresponda, como la famosa pipa de *Magritte*.

El circuito de electrodos nos propone una vida «mediada». El teórico francés Christian Metz acuña el término *régimen escópico* para definir el tipo de experiencia en que nos vemos sumergidos –particularmente hace la distinción entre cine y teatro–:

Lo que define el *régimen escópico* específicamente cinematográfico no es tanto la distancia mantenida [...] cuanto la ausencia del objeto visto. En virtud de la mecánica construcción cinematográfica de un objeto imaginario, su régimen escópico es desgoznado de su referente 'real'. La representación es independiente de aquello que es representado, al menos como un estímulo presente, tanto sea espacial como temporalmente. (Christian Metz cito en Martin Jay, 1982)¹.

Aplicado a otras prácticas y ampliando su término, la idea de régimen escópico tiene que ver con un sistema de reglas planteadas ('régimen': palabra de impresión autoritaria) que definen cómo las experiencias visuales están mediadas por una tecnología, incluso constituidas por las mismas: cámaras fotográficas, aparatos de reproducción como TV y proyectores, dispositivos digitales y programas de generación de datos. El cine, por supuesto, cumple esta función de ser un medio para –y a través del que– se perciben muchas formas de lo real, aunque él mismo sea también la ficcionalización de un evento.

Si el cine aún tiene la posibilidad de mediar entre la realidad, la representación, la exhibición y distribución de información, ¿conserva su capacidad transformadora?



Fotograma de *Ya es tiempo de violencia*, de Enrique Juárez (1969). Fuente: Filmoteca Online.

1. Texto de Jay, Martin (s.f.) *Régimen escópico de la modernidad* (Trad. Washington Morale). Berkeley: Universidad de California, en el que cita el término «régimen escópico» de Christian Metz en *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* (1982).

Los años 60 y 70 han sido revolucionarios en este sentido. El cine era un arma de transformación desde donde se construían ideas y se manifestaban acciones concretas contra el régimen. Especialmente en Latinoamérica, el poder del cine militante ha sido fundamental. La década del 60 significó un quiebre social, político, pero también cultural, ya que desvió ciertas tradiciones y esquemas estéticos de las décadas anteriores. La Revolución cubana fue un momento fundacional para los movimientos. Fueron varios los focos que comenzaron a iluminar y trazar nuevos caminos. Dichos quiebres afectaron, entre otras cosas, las narrativas audiovisuales. En Argentina, uno de los tantos momentos bisagra de nuestra historia será el *Cordobazo en 1969*. La protesta popular puso de manifiesto la unión de diferentes realizadores en pos de dar testimonio de lo ocurrido. El movimiento llevó también a una revuelta estética donde la experimentación formal se convirtió en una premisa para los directores. El estallido fue internacional y bajo una estética *tricontinental* compartida; África, Asia y América Latina se unían en solidaridad a los pueblos del Tercer Mundo y expresaban artísticamente su alianza contra el colonialismo y el imperialismo. Las imágenes buscaban reproducir los problemas en la calle. Con cámaras en mano se registraban manifestaciones y luchas sociales. La música era un elemento fundamental en esta estética; cumplía un rol irónico que ayudaba a intensificar el mensaje. Las proyecciones muchas veces se daban de manera clandestina (como *La hora de los hornos*, de Pino Solanas) y proponían la toma de acción directa. Una característica particular de esta estética que se vuelve a utilizar hoy tiene que ver con la definición propuesta por Hito Steyerl sobre las imágenes pobres.

La imagen pobre, en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución. La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original. Las imágenes pobres son pobres porque no se les asigna ningún valor en la sociedad de clases de imágenes: su estatuto como ilícitas o degradadas las exime de seguir los criterios normativos. Su falta de resolución atestigua su reapropiación y desplazamiento. (Steyerl, 2014)².



Fotograma de la *Imagen final*, de Andrés Habegger (2008). Última imagen que captura el camarógrafo Leonardo Henrichsen antes de que lo asesinaran los militares en 1973 en Santiago de Chile, durante un intento de golpe de estado contra Salvador Allende.

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

3. Farocki, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

No se trata de pensar en los 60 y 70 con melancolía e intentar imitar sus prácticas. Los tiempos son otros, las tecnologías son distintas, las utopías cambiaron. Pero sí es importante pensar dónde política y vanguardia coinciden hoy y el por qué aquellos movimientos han sido de tanto impacto que sus imágenes y distribución siguen dando de qué hablar. Revisar el pasado para entender el presente, pero no, necesariamente, partir de las mismas consignas. ¿Dónde radica el potencial revolucionario hoy del cine? ¿Existen imágenes peligrosas como existía en aquellos años? Imágenes que atenten contra los Estados. ¿El cine puede también hacerse cargo de ello? Existe una tendencia contemporánea que vincula ciertas prácticas artísticas con otro tipo de prácticas de orden más investigativas, y muchos cineastas han tomado los nuevos mecanismos de construcción de imágenes a su favor reivindicando su uso. En muchos casos, la operación cinemática se basa en tratar de «reconocer o evidenciar» estos acontecimientos a través de lo que las imágenes operativas proporcionan. En su investigación, Harun Farocki realiza una insistente pregunta que une puentes generacionales (recordemos que sus estudios llegaron hasta su fallecimiento en 2014): «¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?» (Farocki, 2013)³. La respuesta puede ser más o menos metafórica, pero su observación contemporánea se trata de entender que, según él, existen dos tipos de imágenes: aquellas que prescinden de los mismos seres humanos y aquellas que son capaces de destruirlos. La primera corresponde a imágenes mecánicas que reemplazan a la actividad humana. Lo que veía el ojo humano, hoy lo ve una máquina. Son imágenes que forman parte de una operación y tiene –o no– un vínculo estrecho con la realidad. Las otras son imágenes-mira. Imágenes cuya naturaleza técnica deriva de su conexión inmediata, generalmente por guía y reconocimiento, con la carrera armamentística, concretamente, *cámaras (imágenes) que disparan*.



Fotograma de la película *Il n'y aura plus de nuit*, de Éléonore Weber (2020).

Si retomamos el concepto de Metz en donde nos vemos habitando el mundo a partir de la mediación constante entre «lo real» y lo que las imágenes expresan, junto a esta división técnica de Farocki, podemos intentar catalogar, al menos, una cierta cantidad de tipos de imágenes que nos permita acercarnos a una forma un tanto más inteligible de aprehender el mundo. Por ende, hay imágenes que se crean desde el uso de nuevas tecnologías, soportes y dispositivos, que están vinculadas a un suceso –de momento llamemos ‘real’, con todas las complicaciones que el término tiene– y que impactan directamente en la actividad humana. Imágenes instrumento (cámaras de vigilancia), imágenes procesadas, de archivo, técnicas, digitales (fotogrametría), inteligentes (algoritmos), imágenes pobres, spams... son solo algunas de ellas. El ejercicio es ético-político, porque a partir del reconocimiento de estas representaciones, la propuesta reaccionaria se centra en

releer, reobservar, interrogar la existencia de estas imágenes y develar sus mecanismos de control. En la articulación del montaje, el cine es capaz de poner en relación distintos modelos de imágenes, voces y experimentaciones que resalten estos elementos y develen su poder maquiavélico. Las prácticas artísticas contemporáneas actualizan estos debates donde se juega la fragilidad de estas imágenes con la legitimación de los relatos históricos. Un caso muy concreto es el trabajo de *Forensic Architecture* (Fuller y Weizman, 2021)⁴, una pequeña agencia de investigación con sede en Londres que ha logrado trasladar los escenarios de disputa de la disciplina y relevancia arquitectónica desde los despachos profesionales a los tribunales y foros internacionales. A través de un nuevo conjunto de sistemas de representación, análisis e investigación que cruzan investigaciones espaciales con nuevos medios de producción de imagen, toma de datos con modelados virtuales logran ser piezas clave en casos de violación de derechos humanos, conflictos internacionales al lado de comunidades afectadas por la violencia política, fiscales y organizaciones humanitarias. Estas también son películas y participan en festivales y bienales de arte, como *The Murder of Pavlos Fyssas* (2018) o *Killing in Umm al-Hiran* (2019). Sus recursos se basan explícitamente en el uso de imágenes de ordenador, programas, sistemas de medición. Extrañamente poco se filma; se usa lo que está ahí o lo que se autogenera.



Investigación sobre la prisión de tortura Saydnaya, Siria, 2016, por Forensic Architecture en colaboración con Amnistía Internacional.
Fuente: proyectoidis.org

Ejemplos menos funcionales a una tarea concretamente investigativa se da en trabajos como los de la cineasta marroquí Meriem Bennani. *Party on the CAPS* es un video de ocho canales con pantallas envolventes o un cortometraje monoclonal. Utiliza la ciencia ficción, la realidad aumentada y el humor para contar la historia de desplazamiento, biotecnología y privacidad. En su futuro imaginativo, los migrantes se teletransportan. Hay una reflexión sobre los procesos de desplazamiento, los territorios y límites en formato documental y otros más expansivos. La diversidad de disciplinas puestas en la creación de una pieza, propone la posibilidad

4. Fuller, Matthew y Weizman, Eyal (2021). *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*. Londres: Verso books.

de un trabajo colectivo como también, desde ya, resalta la unión de fuerzas. *Total Refusal* es un colectivo de artistas abierto que critica y se apropia artísticamente de los videojuegos contemporáneos. Sin embargo, como la mayoría de las narrativas de los juegos convencionales emplean los mismos bucles infinitos de tropos reaccionarios, el género no desafía en gran medida los valores de sus jugadores y, en cambio, afirma los conceptos morales hegemónicos. Reconociendo que estos medios no están aprovechando su potencial cultural, pretenden apropiarse de los espacios de los juegos digitales y darles un nuevo uso. Este componente de software es el núcleo de *How to Disappear-Deserting Battleground*, un cortometraje antibélico realizado por la media-guerrilla. El espacio corresponde al del campo de juego. Un soldado quiere escapar, pero no puede hacerlo. Los personajes revolotean por estos paisajes intentando volver a casa. Una voz en off irónica y analítica le sigue, señalando sus imposibilidades. El vínculo entre las reglas del mundo virtual y las del mundo real no parece tener mucha importancia. ¿Por qué es imposible desertar? La voz narra que quizá la muerte sea la única respuesta, pero en el universo virtual el suicidio no está permitido y el personaje no puede salir de las fronteras invisibles que el juego propone.

La reaparición de imágenes pobres, que explica Hito más arriba, también son un acto de subversión.

que copias raras de obras de cine militante, experimental y clásico, así como de videoarte reaparezcan como imágenes pobres, resulta significativo a otro nivel. Su situación revela mucho más que el contenido o la apariencia de las imágenes en sí: también revela las condiciones de su marginalización, la constelación de fuerzas sociales que las llevan a su circulación online como imágenes pobres. (Steyerl, 2014)⁶



*Party on the CAPS*⁵, de Meriem Bennani (2018).

James Harkin, del *Centre for Investigative Journalism*, advirtió que: «Es posible que la siguiente Guerra Mundial comience con una imagen con ruido, dudosa, subida a la red desde un lugar distante e inaccesible». Pensando también desde su producción, muchas imágenes evidencian acontecimientos desde el registro de celulares, que en la mayoría de los casos quedan en el olvido como residuos tecnológicos. El cúmulo de imágenes propone asimismo la posibilidad de un nuevo uso que permite su apropiación y resignificación. *Pablo Weber* utiliza la «colección privada» que tiene en su ordenador para narrar sus cortometrajes. Así, desde su casa, reflexiona sobre

5. Del inglés «CAPS es un lugar donde tener un cuerpo que nunca se da por sentado».

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

la arqueología de las imágenes y sus mecanismos de autorrepresentación. Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse (2020), pasa de las investigaciones metafísicas que realizaba el historiador natural británico *Phillip Gosse* a las imágenes ilegales que circulan por la *Deep Web* sobre el combate en Siria, hasta el posible alcance de Internet. En off dice:

Dentro de poco internet va a llegar a lugares donde el sol no llega, a lugares donde el sol no tiene nada que ver, pero internet no genera sombra y nuestros descendientes quizás vivan en un *mundo sin sombras*. Vivirán en un mundo compuesto de impulsos eléctricos abstractos.

La película es completamente de ordenador y se propone subvertir el uso común de las imágenes para generar un nuevo relato. Hay una imagen para cada acontecimiento, para cada persona, para cada posible representación y si no existe, se inventa. Los dispositivos tecnológicos son capaces de crear hoy, a partir de algoritmos, retratos de personas falsas. *This person does not exist* es una inteligencia artificial dedicada a inventar rostros humanos que no existen a partir de una generación automática y Pablo lo expone también en su cortometraje. El pastiche compone archivos audiovisuales como fósiles, representaciones de máquinas, tiempo-espacios ambiguos, tecnologías, historias pasadas e historias futuras, sistemas, simulaciones –va del pixel a la partícula–. Su propuesta tiene –entre otras cosas– un punto esencial, cita a Chris Marker: «Si las imágenes del presente no cambian, mejor cambiar las del pasado». Acto seguido, la película pasa por un algoritmo de imágenes de Córdoba durante la dictadura de Onganía, un tracking calcula proporciones y le pide que encuentre formas que se repitan y las individualice para crear un mapa. Su película, como así el trabajo de Phillip, también se encarga de categorizar. Pero esta categorización está dada por un montaje donde la relación de imágenes de aparente no vínculo generan un discurso antihegemónico. Pablo problematiza el dispositivo, problematiza el consumo de las imágenes, al mismo tiempo que subvierte su uso a su favor.



Fotograma de Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse, de Pablo Weber (2020).

La relectura implica además un acto de memoria. Se necesita poner sobre la mesa los materiales para poder observarlos y entender su capacidad transformadora. En el choque entre imágenes del pasado e imágenes del presente surge también una premisa hacia el futuro. Para eso es indispensable contar con un archivo público, gratuito, accesible y nacional, que proteja el acervo audiovisual, al mismo tiempo que se genere una política de restauración y difusión de materiales. Es lamentable que no exista una cinemateca argentina que se encargue de proteger el archivo nacional. Las formas de circulación y recepción de las imágenes asimismo son actos políticos. Desde las escasas posibilidades técnicas y presupuestarias, el *Museo de Cine Pablo Ducrós Hicken* se encarga de investigar y preservar varios archivos, entre ellos, un increíble catálogo de películas de nitrato. También existen otro tipo de archivos como IDIS_ (Investigaciones sobre Diseño de Imagen y Sonido). Una «colección» online que surge de un proyecto de investigación en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. IDIS plantea un recorrido arbitrario por la arqueología de los medios. La plataforma es expansiva y continuamente se va sumando data, vinculándose con otras cargas a partir de *tags*.

Si pensamos en cuál es la posibilidad del cine de operar de manera directa, una vía tiene que ver con la posibilidad de hacer uso de las técnicas y responder sobre su potencial político a partir de la relectura de imágenes y narrativas que reestablezcan el sentido político de las mismas. Tocar lo real y tomar posición, dice Huberman (2015)⁷.

Saber mirar una imagen es, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una 'señal secreta', una crisis no apaciguada, una falla, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado. (Steyerl, 2014)⁸

Posiblemente, el cine político contemporáneo ya no responda a una gran utopía colectiva y nacional, sino a la unión y reconocimiento de los distintos focos de incendio que se hallan dispersos en el territorio y cómo estos, en su conjunto, generan una fuerza de choque y transformación. Sin dudas, el montaje es un elemento clave en este sistema, por eso la importancia del archivo en su comparación con imágenes del presente. Las relaciones que se puedan establecer entre imágenes que enuncien falsamente representar la realidad y los procesos que permitan desautomatizar esa idea... Al fin, se trata de saber conectar las cosas que allí están, que allí existen.

El buen uso de la imagen es, sencillamente, el buen montaje. Consistente, por un lado, en disponer las diferencias, en desorganizar el orden de aparición y en provocar el choque de comparaciones, confrontaciones; pero también, por otro, en mostrar las aberturas, las grietas, los pliegues; por dislocaciones, por separaciones. No se trata sólo de unir sino de espaciar, de mantener la frontera, aunque ésta ya haya sido cruzada. (Steyerl, 2014)⁹

7. Didi-Huberman, Georges (2015). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: A. Machado.

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

9. *Ídem*.



Fotograma de *I thought I was seeing convicts*, de Harun Farocki (2004).



Disidencias en movimiento: afinidades secretas

Obras seleccionadas



Obras para visualizar



La libertad como base de
acción

Veronique Sapin



Cuerpos disidentes
en el videoarte y
cine experimental

Natacha Voliakovsky,
Carlos Ledesma,
Pilar Rebull Cubells,
Mabel Valdiviezo,
María Elena Romero,
Darío Pajor y
Lautaro Fernández





Pilar Rebull Cubells (Chaco)
Memorias
 PLAY 10ª ed., 2021



María Elena Romero (Chaco)
Exquisitez
 PLAY 10ª ed., 2021



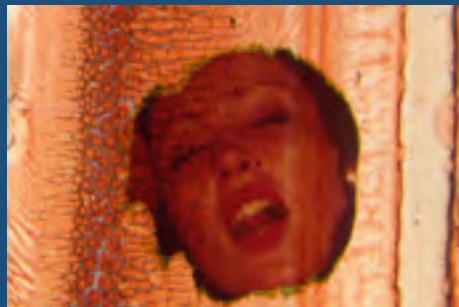
Gastón Escudero (Buenos Aires)
Yenny
 PLAY 10ª ed., 2021



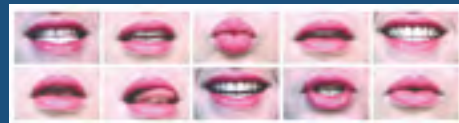
Carlos Ledesma + Natacha Voliakovsky (EE.UU.-Argentina)
Would you realize that I'm a survivor?
 PLAY 10ª ed., 2021



Gabrieli Marchioro + Gabriel Sforza (Brasil)
Eu decidi falar
 PLAY 10ª ed., 2021



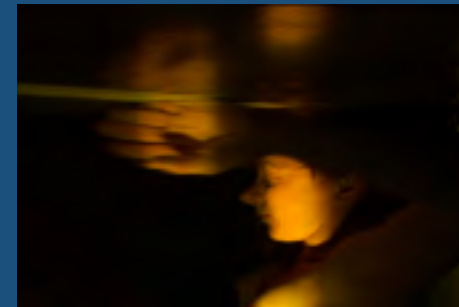
Paula Pellejero (CABA)
Triple exposure
 PLAY 10ª ed., 2021



Mariana Xavier (Brasil)
Boquita
 PLAY 1ª ed., 2012



Graciela Taquini (Argentina)
Sísifa
 PLAY 1ª ed., 2012



Daniela Muttis (Argentina)
Desecho humano
 PLAY 1ª ed., 2012



Celeste Massin (Argentina)
Ensayo de un recurso. Sinécdoque
 PLAY 2ª ed., 2013



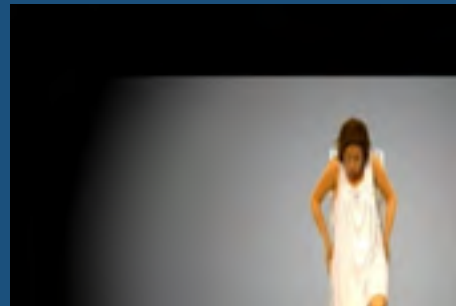
Eduardo Elli (Argentina)
Hipótesis-Lapizlazuli
 PLAY 3ª ed., 2014



Josefina Lens (Chaco)
Desprendimiento
 PLAY 3ª ed., 2014



José Fiz + Aldana Olivello + Marianela Peralta + Paola Rodríguez + Leonardo Guardianelli (Chaco)
Estrella
 PLAY 3ª ed., 2014



Angie Bonino (Perú)
Evanescer
 PLAY 3ª ed., 2014



Celeste Massin (Argentina)
Ambivalencia
 PLAY 4ª ed., 2015



Melisa Aller (Argentina)
Afirmar con ello otro mundo
 PLAY 4ª ed., 2015

▷▷ **Exquisitez**, de María Elena Romero. Habitar la gordura en un mundo de mandatos y talles únicos, masticar la rabia, regurgitar rebeldía; y desde lo grotesco del desborde, construir un cuerpo colectivo deseante y deseado.



▷▷ **Memorias**, de Pilar Rebull Cubells. Registro del banderazo por la memoria Trans en Chaco.



▷▷ **Yenny**, de Gastón Escudero. Yenny es una mujer trans del interior bonaerense. Lidió con los prejuicios y la discriminación. Vivió en Buenos Aires durante la dictadura y en Mar del Plata. Trabajó en teatros y cabarets.



▶▶ **Would you realize that I'm a survivor?**, de Carlos Ledesma + Natacha Voliakovsky. Artista sudaca queer transforma su cuerpo en el baño de un Dive Bar en el East Village de NYC.



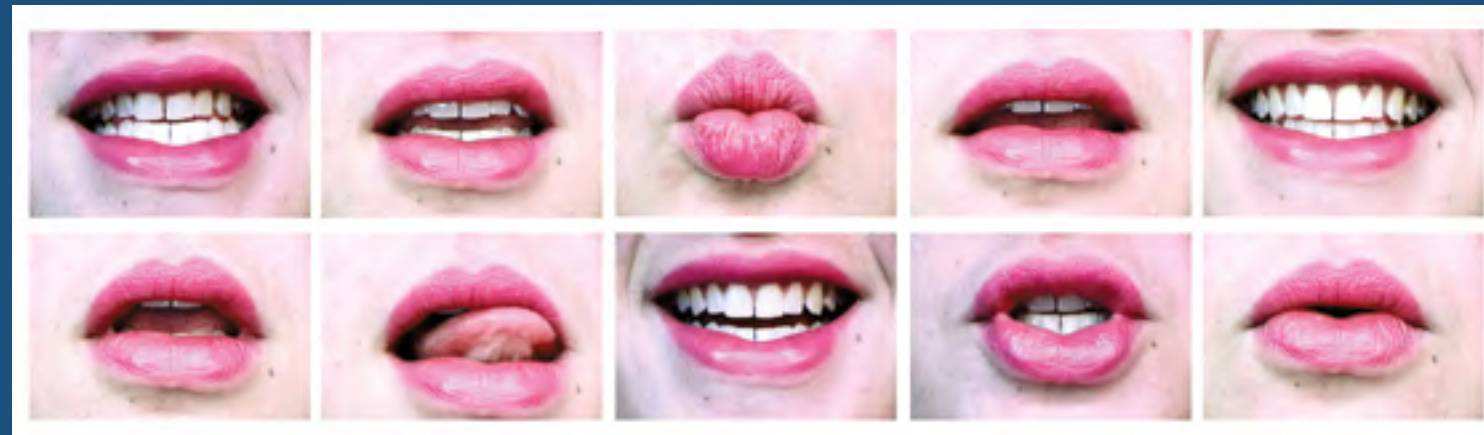
▶▶ **Eu decidi falar**, de Gabrieli Marchioro + Gabriel Sforza. Documental de una actriz en ciernes llamada Amanda a la que le piden que haga una audición para una película con un director súper renombrado, todo iba bien, pero era demasiado bueno para ser verdad. Después de lo sucedido, Amanda decide abrir la boca y contar todos los detalles de ese devastador día.



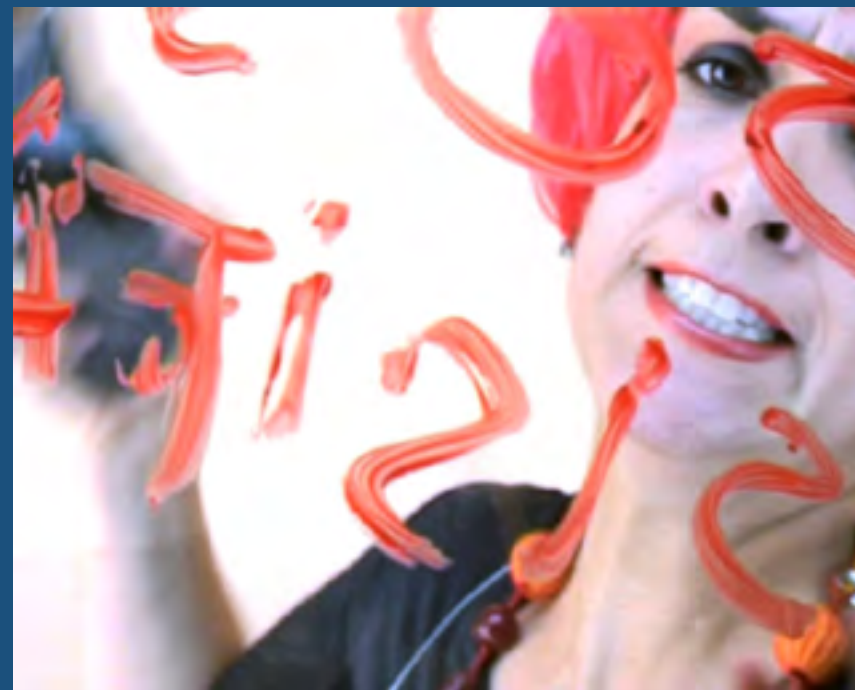
▶▶ **Triple exposure**, de Paula Pellejero. «Rompe con la narrativa de un film encontrado, exponiéndolo a la plasticidad de materiales informales en el que los rostros y los cuerpos se desplazan con libertad».



▷▷ **Boquita**, de Mariana Xavier. Le habla directamente al público, al parecer pidiendo su atención. El texto es un juego de seducción que hace uso de algunos de estos tópicos, tales como el tono de la voz, la sonrisa y los labios como un arma de seducción, pero eso no es todo. Boquita se pone en una posición de subordinación con relación al posible salvador, de utilizar este dispositivo como arma de seducción.



▷▷ **Sísifa**, de Graciela Taquini. Es la versión contemporánea, electrónica y femenina del mito griego de Sísifo, tan revalorizado por Camus. La protagonista y álter ego es la performer argentina Anabel Vanoni.



▷▷ **Desecho humano**, de Daniela Muttis. Esta pieza intenta introducirse en el comportamiento del cuerpo para mostrarlo como residuo; cuerpo separado de quien lo habita, transformándolo en un signo frágil y desprovisto de valor, pura ausencia e ingravidez a la que ese cuerpo, sin embargo, encarna.



▷▷ **Hipótesis-Lapizlazuli**, de Eduardo Elli. El misterio del cuerpo es como un eco sin sonido previo. ¿Quién despierta a los bostezos de su siesta eterna? El cuerpo-cárcel del alma se erige, por su propia materialidad, como el mismísimo límite para aprehender el todo. Trascenderlo es tan insondable como dotar de sentido a su silencioso vacío.



▷▷ **Ensayo de un recurso. Sinécdoque**, de Celeste Massin. El verde perpetuo del perfume cortado con las escamas rotas y la piel limpia entre restos transitorios.



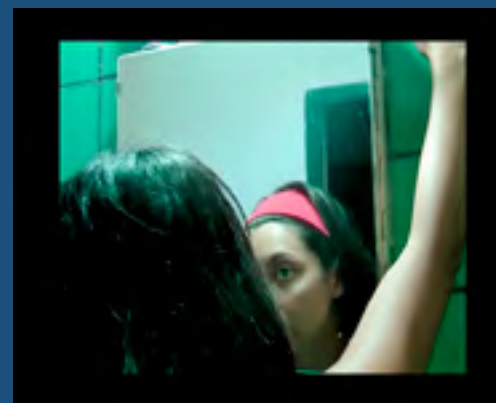
▷▷ **Desprendimiento**, de Josefina Lens. Invita a reflexionar acerca de las opresiones internas que padece nuestro ser, las que muchas veces son reflejadas en nuestro estado de ánimo, y en nuestro cuerpo. El cuerpo padece síntomas de pesares internos, por lo que este se manifiesta y lucha por encontrar su parte perdida, en lo más puro y descontaminante. La naturaleza y la danza van tener un papel fundamental en este proceso de liberación del dolor.





▶▶ **Estrella**, de José Fiz + Aldana Olivello + Marianela Peralta + Paola Rodríguez + Leonardo Guardianelli. Un grupo de mujeres, eslabones en la cadena productiva textil de la Rusia prerrevolucionaria, ingresa a la fábrica para emprender un día más de trabajo en condiciones de abuso, pero este no será un día como cualquiera. La injusticia será sepultada a fuego bajo el cielo. Y aunque esto no cambie el rumbo de la historia, permitirá «que brille por lo menos una estrella».

▶▶ **Ambivalencia**, de Celeste Massin. A veces, asumimos prácticas culturales que desembocan en paradojas cotidianas.



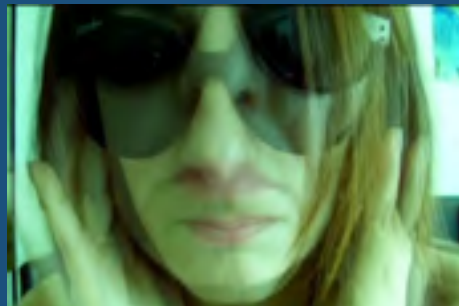
▶▶ **Evanescer**, de Angie Bonino. Es una videoperformance donde una mujer pasa por muchas situaciones en un mundo introspectivo, un refugio de las políticas del deseo, sueños, fantasías, con una carga de ansias libertarias más allá de los límites de la confrontación femenina y territorial entre la realidad y la imaginación.



▶▶ **Afirmar con ello otro mundo**, de Melisa Aller. El 9 de mayo de 2012 se sanciona en Argentina, en la cámara alta, la Ley de Identidad de Género (N° 26743). La ley estipula que toda persona tiene derecho «al reconocimiento de su identidad de género, al libre desarrollo de su persona conforme a su identidad de género, y a ser tratada de acuerdo con su identidad de género, y, en particular, a ser identificada de ese modo en los instrumentos que acreditan su identidad respecto de el/los nombre/s de pila, imagen y sexo con los que allí es registrada».



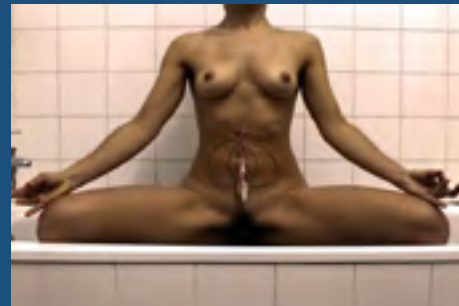
Ayelén Rodríguez (Argentina)
La televisión que me parió
PLAY 4ª ed., 2015



Elizabeth Ross (México)
Atadura de años
PLAY 4ª ed., 2015



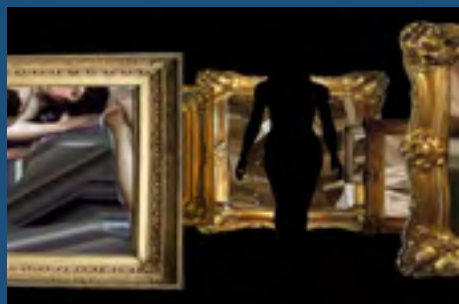
Melania Olcina (España)
Woman on background
PLAY 4ª ed., 2015



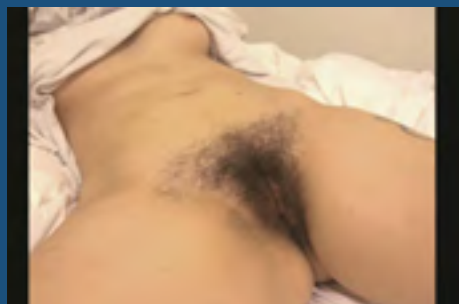
Jai Du (España)
Pechos bien formados... ¿coincidencia?
PLAY 4ª ed., 2015



Claudia Araya López (Chile)
Velamiento
PLAY 5ª ed., 2016



Clara Aparicio Yoldi
(España-Reino Unido)
Relato eficaz
PLAY 5ª ed., 2016



Meme Liébana (Argentina)
El origen de la fiaca
PLAY 6ª ed., 2017.



Isabel Pérez del Pulgar (Francia)
Acciones nómadas
PLAY 6ª ed., 2017



Tania Dinis (Brasil)
Femmes
PLAY 6ª ed., 2017



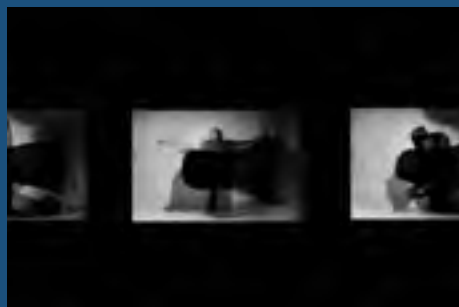
Patricia López Rosado (España)
Shibari, not just a rope
PLAY 7ª ed., 2018



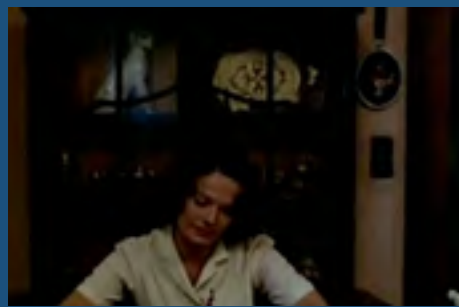
Marina Mayumi (Brasil)
Yo soy la otra, la otra soy yo
PLAY 7ª ed., 2018



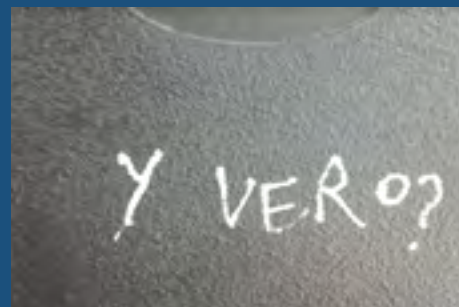
Alejandra Muñoz (Argentina)
Cuir
PLAY 7ª ed., 2018



Melisa Aller (Argentina)
Caída
PLAY 8ª ed., 2019



Alma Camelia (México)
Negación del acto
PLAY 8ª ed., 2019

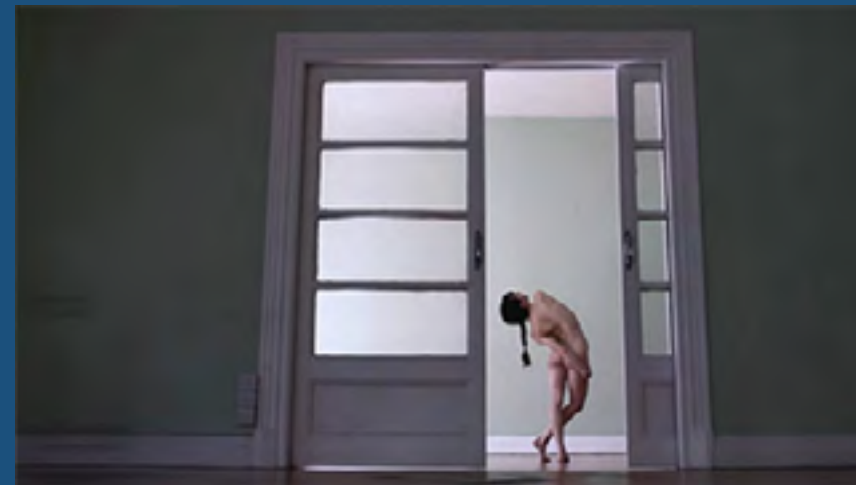


Romina Luz Garay (Argentina)
PREGUNTAS
PLAY 8ª ed., 2019



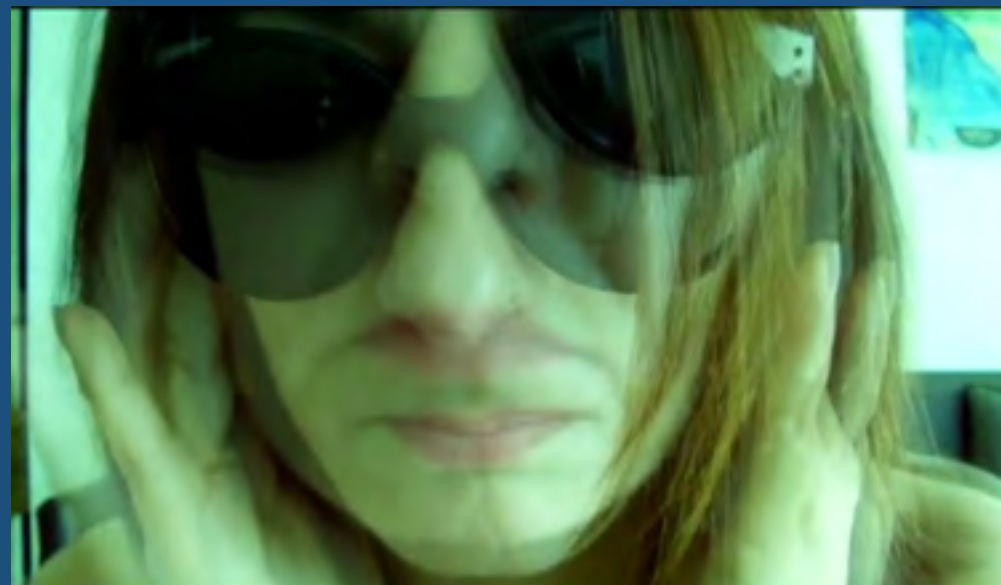
María Eugenia López Romero
(Argentina)
Me extraño
PLAY 8ª ed., 2019

▶▶ **La televisión que me parió**, de Ayelén Rodríguez. A través de la ironía, se desarrollan retazos de imágenes televisivas que marcaron una generación de niñas en los 90.



▶▶ **Woman on background**, de Melania Olcina. En 2013 comienzo a realizar una serie de videos relacionados con la danza, e inspirados en el género artístico del desnudo, reflejando el lugar que ocupa la mujer en un imaginario heredado de la historia del arte occidental.

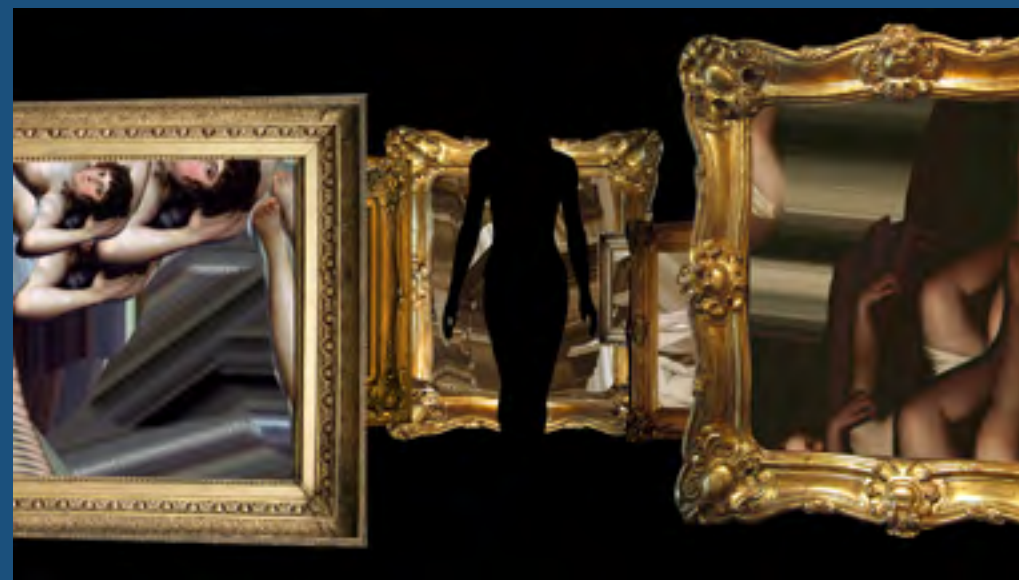
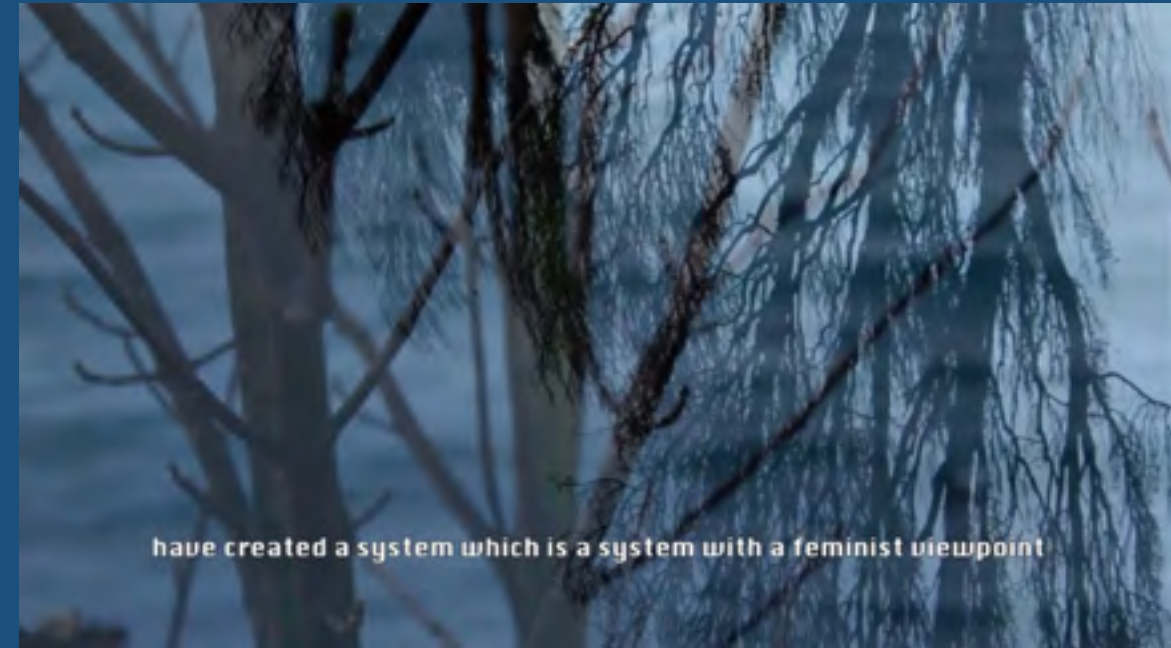
▶▶ **Atadura de años**, de Elizabeth Ross. Una atadura de años es una medida de tiempo de la cultura prehispánica que equivaldría al siglo occidental. Los ciclos antiguos eran de 52 años, cuando se renovaba el mundo para volver a iniciar su vuelta a la rueda de la vida. El tiempo es relativo (si tú quieres) y una es múltiple. El pasar del tiempo es algo que nos confronta con la decadencia y el marchitamiento, y que nos persigue a lo largo de nuestra vida dentro de esta cultura adoradora de la juventud. Tememos no ser más quienes hemos sido. Somos empujadas emocional, psicológica, física y económicamente a vernos, a querer vernos eternamente jóvenes y esa urgencia está profundamente insertada en nuestra mente. Este video es, pues, sobre el envejecimiento. El mío.



▷▷ **Velamiento**, de Claudia Araya López. Recorrido documental a partir del relato de la activista Kurda Melike Yasar en el Encuentro Nacional de Mujeres de 2015, sobreimpreso en paisajes del sur de Chile. Contingencia y dialéctica a partir de las imágenes con relación a temáticas que abordan la identidad. Velamiento de fotografía y discurso. Desencuadre e implicancia directa mediante el texto como lengua, forma y diferencia: colonización y cultura americana.



▷▷ **Pechos bien formados... ¿coincidencia?**, de Jai Du. Este videoperformance hace referencia al poder de los símbolos (arquetipos), de las formas geométricas y de los números. Estos, como bien explicó CG Jung, han dominado nuestras vidas desde el comienzo, porque son parte del inconsciente colectivo, determinando lo que es bello y bueno, y lo que es feo y malo. Así, las religiones y los gobiernos los han venido usando a través de la historia para crear potentes efectos resonantes. Este trabajo refleja cómo fuertes o extrañas experiencias pueden convertirse en estéticas y agradables experiencias (imágenes) solo porque siguen potentes y heredados patrones y símbolos.



▷▷ **Relato eficaz**, de Clara Aparicio Yoldi. Reflexiona sobre el poder de la perspectiva imperante y lo que esto significa con relación al espectador. La mirada controla todo. En el mundo del arte, como en los demás campos, esa perspectiva, ese punto de vista, es primordialmente masculino. La mayoría de representaciones de mujeres que encontramos en museos y galerías están hechas por hombres.





▷▷ **El origen de la fiaca**, de Meme Liébana. Un video casero remite a El origen del mundo, de Gustave Courbet, hecha en 1866. No hasta los 60 algunas mujeres (cis) pudieron representar la vulva en primera persona. Con el video se dota de movimiento a la persona.

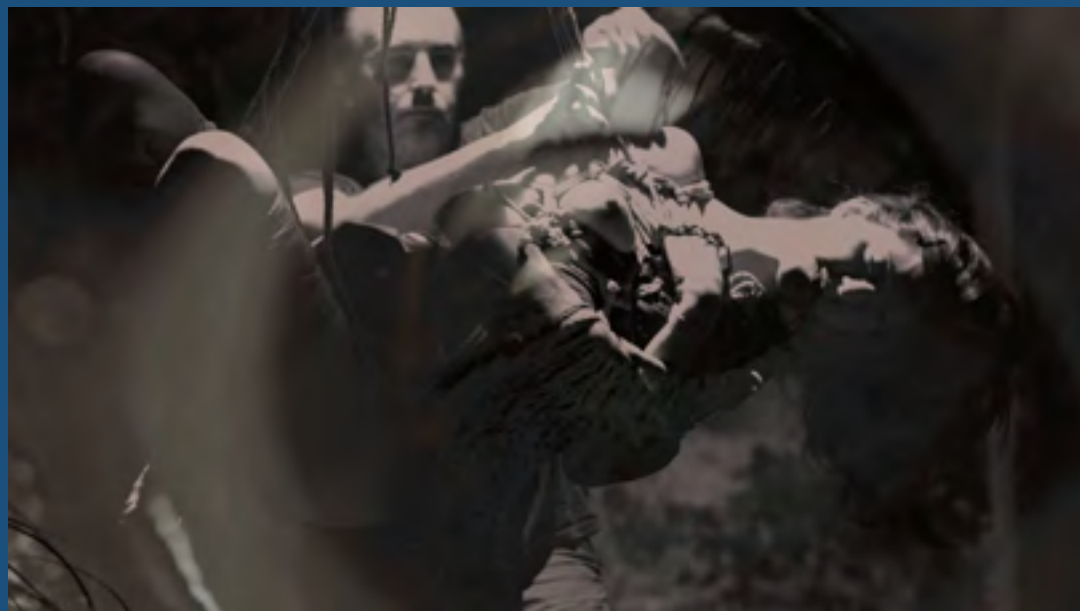


▷▷ **Femmes**, de Tania Dinis. Es parte de una investigación, un ciclo de videoperformance. Procesos artísticos sobre la mujer y la provocación. La confrontación con el error en el proceso de construcción de una película.



▷▷ **Acciones nómadas**, de Isabel Pérez del Pulgar. La estructura del pensamiento dual hace que los componentes que lo ordenan se establezcan de manera bipolar: espíritu-naturaleza, mente-cuerpo, blanco-negro, hombre-mujer, verdadero-falso. Se crea una jerarquía en donde los significados, en términos absolutos, corresponden a lo bueno y malo, a lo positivo y lo negativo. De esta manera se construyen las identidades bajo supuestos diferenciadores biológicos derivados de su naturaleza. La fragmentación de la imagen crea una visión caleidoscópica que refleja, a modo de espejos, la mirada interior llena de subjetividades, dudas, preguntas y miedos hacia la propia identidad. Una identidad predeterminada y construida culturalmente que será necesario deconstruir.





▷▷ ***Shibari, not just a rope***, de Patricia López Rosado. Shibari es un arte japonés de sometimiento erótico. La sogá actúa como un elemento externo en la comunicación humana, y este lenguaje de la tensión conecta a la persona que enlaza con la que va a ser enlazada. ¿Cómo puedes sentirte libre mientras la sogá te sostiene? Significando la libertad como libertina, insubordinada, atrevida, salvaje. Esta pieza busca las sensaciones de libertad de una persona enlazada.



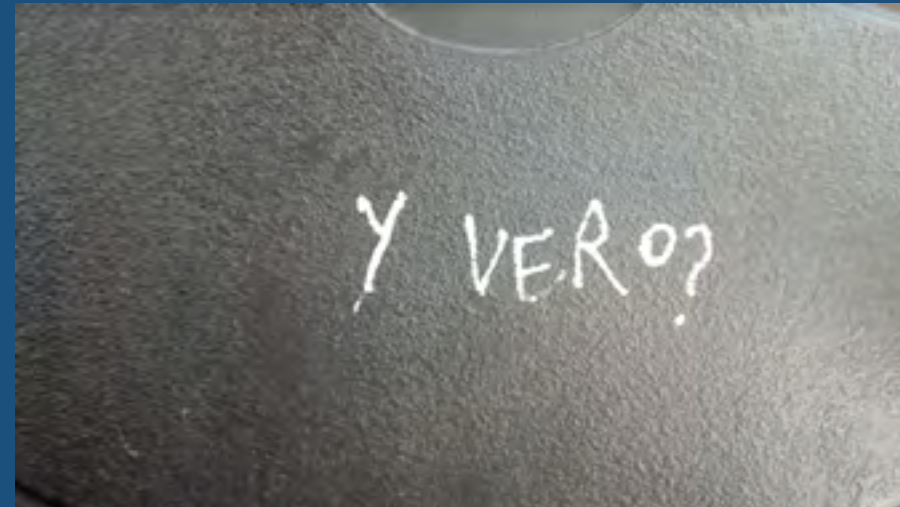
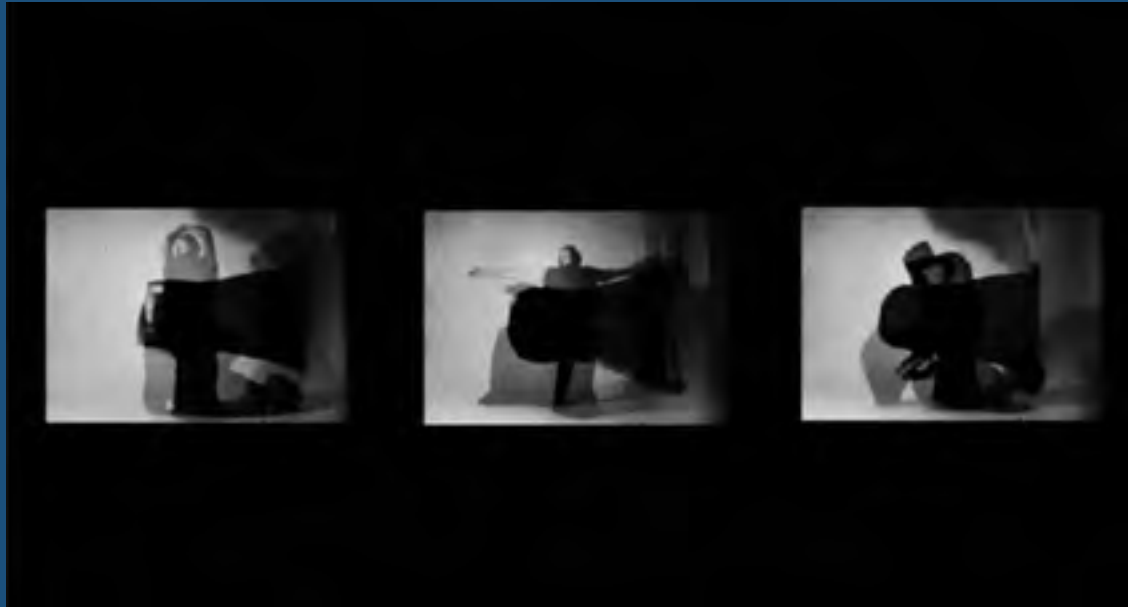
▷▷ ***Yo soy la otra, la otra soy yo***, de Marina Mayumi. La idea de identidad es flotante y se constituye a partir de la conexión de millares de hilos sueltos que se interconectan con otros tantos. Los fragmentos que nos cuentan sobre las microrresistencias de mujeres en su cotidiano configuran una multiplicidad de trayectorias que se constituyen en este video sobre mujeres que atravesaron mi camino. ¿Cuáles son los gestos, posturas, maneras de hablar, actuar que incorporé, robé de aquellas que estuvieran y están hasta hoy en contacto conmigo?



▷▷ ***Cuir***, de Alejandra Muñoz. Es parte de un proceso de investigación en las imágenes de los cuerpos en la cultura popular. A través del found footage de films de distintas procedencias (obras de Anahí Berneri hasta Tom Ford, pasando por Virginie Despentes), se manipulan las imágenes en orden de buscar los límites del deseo. Secciones de video hiperprocesadas que desnaturalizan y extrañan las imágenes, reflexionando sobre las formas de construir y disfrutar fuera de la heteronorma y de la iconografía hegemónica. Cuir es una invitación a ampliar los horizontes de los límites de las representaciones del cuerpo y las prácticas del deseo.



▶▶ **Caída**, de Melisa Aller. Arrojada al descenso superior. La gravedad del cuerpo. Este cuerpo. Y la caída. Luego lo agito en una dialéctica imprecisa. Generando interrupciones. Para aunarme a lo verdadero.



▶▶ **PREGUNTAS**, de Romina Luz Garay. Un día cualquiera, ensimismada en la rutina, sucede algo ajeno que me interpela por completo. Entonces, solo allí reflexiono cuán cerca estamos de vivenciar las mismas cosas.



▶▶ **Negación del acto**, de Alma Camelia. Trata sobre el gesto de lo reversible en la película de Jeann Dielman, dirigida por Chantal Akerman. Determinadas acciones donde se ejecuta un tipo de trabajo doméstico se desdibujan al revertir la escena, anulan el lenguaje oral y la normalidad de las acciones de Jeann.

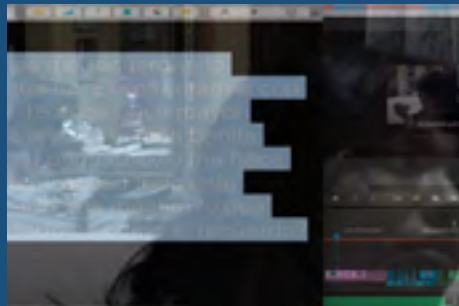


▶▶ **Me extraño**, de María Eugenia López Romero. Me extraño y por eso me busco, para mirar con los ojos de hoy el recuerdo más doloroso que se esconde tras imágenes de felicidad, inocencia, confianza y amor; en la búsqueda de apropiarme de mi cuerpo y de lo que me arrebataron.

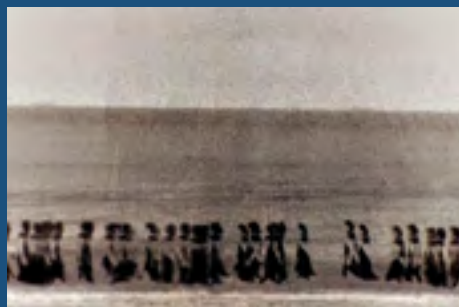




Victoria Maréchal (Suiza)
*Querida Lady [instalación
 multimedial]*
 PLAY 8ª ed., 2019



Adriana López Garibay (México)
Quinceañera
 PLAY 9ª ed., 2020



Ana Villanueva (CABA)
Histéresis
 PLAY 9ª ed., 2020



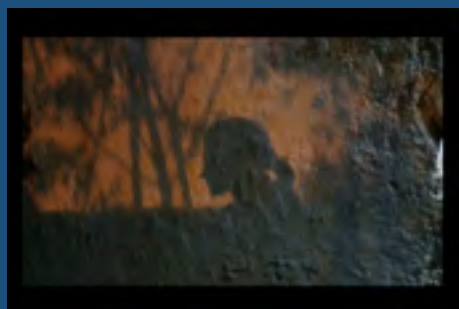
Facundo Saxe (Buenos Aires)
La cazadora marika
 PLAY 9ª ed., 2020



Romina Luz Garay (Corrientes)
Lucrecia
 PLAY 9ª ed., 2020



Sofía Victoria Díaz (Chaco)
Transkultural
 PLAY 9ª ed., 2020



Melissa Soledad Ruíz Díaz (Formosa)
Y eso duele
 PLAY 9ª ed., 2020



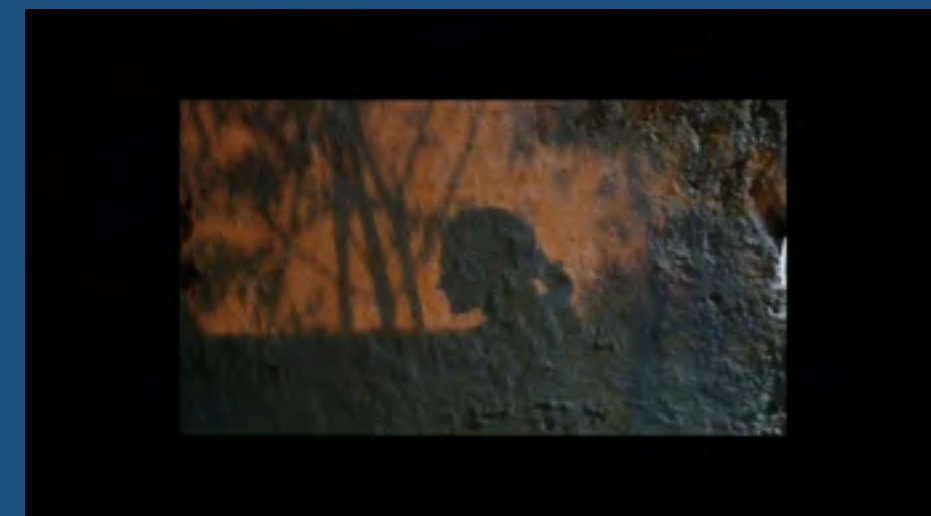
▶▶ **Histéresis**, de Ana Villanueva. La continuidad de un discurso que multiplica su materialidad. La continuidad de la multiplicidad sucesiva y excesiva de estas mujeres representa la memoria que transita entre el pasado y el futuro, en un devenir constante. El tránsito de lo diferente gira hacia lo homogéneo y comienza a crecer el sentimiento de lo mismo, de lo idéntico. El espacio y el movimiento, los vacíos en la memoria que se llenan hasta invadirlo todo, para luego vaciarse por completo. El cuerpo se hace efímero, y el interrogante sobre nuestra existencia adquiere un peso revelador.



▶▶ **Lucrecia**, de Romina Luz Garay. Un videoensayo que realiza un recorrido por tres momentos bajo una reflexión crítica y subjetiva acerca de cómo somos vistas las mujeres, cómo nuestros cuerpos son objeto de discusión y violencia, y de qué estamos rodeadxs.



▶▶ **Transkultural**, de Sofía Victoria Díaz. Experiencia colectiva de creación artística de personas travesti-trans en contexto de pandemia por Covid-19 en la provincia del Chaco. Los relatos situados se hacen cuerpo al democratizar la cámara. La imagen trans-travesti circula entre testimonios, cuerpos y archivos para volverse protagonista de su propia historia en este video imperfecto.



▶▶ **Y eso Duele**, de Melissa Soledad Ruíz Díaz. En un lugar oscuro entra una pequeña luz, pero las sombras de la inseguridad hacen que vuelva a cerrarse en la soledad.





Obras para visualizar

Gastón Escudero
(Buenos Aires)

Yenny

Yenny es una mujer trans del interior bonaerense. Lidió con los prejuicios y la discriminación. Vivió en Buenos Aires durante la dictadura y en Mar del Plata. Trabajó en teatros y cabarets.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ https://www.youtube.com/watch?v=L67T_FX1JJw

Mariana Xavier
(Brasil)

Boquita

Le habla directamente al público, al parecer pidiendo su atención. El texto es un juego de seducción que hace uso de algunos de estos tópicos, tales como el tono de la voz, la sonrisa y los labios como un arma de seducción, pero eso no es todo. Boquita se pone en una posición de subordinación con relación al posible salvador, de utilizar este dispositivo como arma de seducción.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ https://www.youtube.com/watch?v=hZWS_sBaSQA

Daniela Muttis
(Argentina)

Desecho humano

Esta pieza intenta introducirse en el comportamiento del cuerpo para mostrarlo como residuo; cuerpo separado de quien lo habita, transformándolo en un signo frágil y desprovisto de valor, pura ausencia e ingravidez a la que ese cuerpo, sin embargo, encarna.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/51855478>

Melisa Aller
(Argentina)

Afirmar con ello otro mundo

El 9 de mayo de 2012 se sanciona en Argentina, en la cámara alta, la Ley de Identidad de Género (N° 26743). La ley estipula que toda persona tiene derecho «al reconocimiento de su identidad de género, al libre desarrollo de su persona conforme a su identidad de género, y a ser tratada de acuerdo con su identidad de género, y, en particular, a ser identificada de ese modo en los instrumentos que acreditan su identidad respecto de el/los nombre/s de pila, imagen y sexo con los que allí es registrada».



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/132392980>

Romina Luz Garay }
(Corrientes)

Lucrecia

Un videoensayo que realiza un recorrido por tres momentos bajo una reflexión crítica y subjetiva acerca de cómo somos vistas las mujeres, cómo nuestros cuerpos son objeto de discusión y violencia, y de qué estamos rodeadxs.



PLAY
videoarte y cine experimental

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

La libertad como base de acción

Veronique Sapin

Nacidos como miembros de la especie animal solo los hombres se volvieron seres humanos, es decir, seres políticos, insertados en el mundo común por la palabra y la acción. Para las mujeres –confinadas en la esfera familiar y faltas de relaciones sociales–, el mundo común era inaccesible. Hannah Arendt (1972)¹ llama «atomización» a la ausencia total de todos los lazos sociales y contactos personales. Los hombres escaparon de esta atomización en todos los regímenes totalitarios, pero estaba muy extendida para las mujeres en cualquier tipo de régimen, ya que les aplicaron un «totalitarismo doméstico». Aisladas, sin tener un grupo al que referirse, las mujeres no pudieron desarrollar ningún sentido de pertenencia ni objetivos comunes que no fuesen su familia, su tribu, su religión. Al no pertenecer a ningún cuerpo social o político, y sin conciencia de un interés común, las mujeres atomizadas y privadas de solidaridad grupal fueron excluidas también de sentimientos útiles fuera de la esfera familiar. Actuar fuera de esta significó la primera conquista de la mujer como un ser político. Pudo: «Entrar en contacto con sus pares, actuar en conciertos, perseguir objetivos y forjar empresas» (Arendt, 1972)² y tener capacidad de acción. En la capacidad de acción se basa la libertad humana:

Somos libres de cambiar el mundo y de introducir novedades. Sin esta libertad mental [...] para decir 'sí' o 'no' – expresando nuestra aprobación o desacuerdo [...] con las realidades tal como son dadas [...] – no habría posibilidad de acción. (Arendt, 1972: 11)³

El acto de creación como consecuencia de la libertad de acción

Como el pensamiento ha llevado el arte a su campo de producción, el acto de creación se percibe como masculino. Es de esta forma de poder viril que nacerían las obras maestras. Desde el siglo XIX, el mundo de los que toman las decisiones en el arte contemporáneo (galeristas, críticos y curadores) conllevan los subdominios de la virilidad que se convierten en los conceptos de innovación, subversión y radicalismo, y son ubicados como puntos de referencia de valor de obras y artistas.

Las obras de valor serían reconocidas por su resistencia al paso del tiempo, característica que escaparía de su capacidad de alcanzar universalidad al «hablar» a la humanidad en toda su diversidad. Este paradigma establece que la mediocridad se desvanecerá a su vez de la Historia del Arte dejando solo lo que es digno de la posteridad.

Un nuevo concepto, el del género, vino también a detener y deconstruir esta máquina bien aceiteada para hacer aparecer que el valor de un trabajo depende en gran medida de su adecuación a la ideología dominante. Este cuestionamiento de las ideologías subyacentes a la atribución de un valor artístico de una obra sacude las bases de la Historia del Arte y de la canonización de aquellas obras a las que ella accede. Los informes de dominación del hombre en el campo del arte derivan de la posición que lo masculino se ha atribuido al incluirse como el *universal*. Los años 60 y 70 cuestionaron este estado estético cuando las mujeres reivindicaron –o reclamaron– un lugar igual en la sociedad. El medio artístico fue alterado masivamente por mujeres que se expresaron en todas las áreas, incluidas la de las performances y los videos que aún eran poco conocidos y practicados por los hombres. El video apareció en el mercado al mismo tiempo que el surgimiento de las mujeres en la escena política, lo que explica su uso a la vez artístico y militante. Incluso, si este último ha predominado durante mucho tiempo.

1. Arendt, Hannah (1972). *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme* (Trad. Robert Davreu, Patrick Levy, Jean-Loup Bourget y Hélène Frappat) (pp. 47). París: Seuil.

2. *Ídem*.

3. *Ídem*.

El discurso feminista se ha beneficiado de este soporte mediático y, paralelamente, este uso político del medio por parte de las mujeres ha comenzado su explotación por mujeres artistas. El video se ha convertido en el primer medio en la historia del arte del que las mujeres pudieron apropiarse al mismo tiempo que los hombres. Por lo tanto, la evolución de la técnica de producción y de las modalidades de exposición, así como su acceso al mayor número de personas fueron y son determinantes. El video y la fotografía se han convertido en los principales vectores del derecho a la autorrepresentación. Las mujeres artistas han hecho pasar a las mujeres del estatuto de objeto de representación a la de sujeto.

La legitimidad artística

Es el mundo profesional del arte quien legitima socialmente al artista.

El reconocimiento de su estatuto resulta de las interacciones dentro de las redes que le confieren un cierto nivel de visibilidad. Esto último se establecerá esencialmente a partir de dos criterios: por un lado, la calidad intrínseca del trabajo y, por el otro, el entorno del artista, es decir, todos los intermediarios que participan en la producción del valor de una obra, desde el galerista hasta los periodistas. Ahora bien, más que el valor intrínseco del trabajo es el entorno del artista, su contexto, el que en realidad estará inicialmente en su calificación en el mercado del arte.

Este proceso de legitimación por parte de su entorno se ha vuelto cada vez más preeminente hasta ser dominante a finales del siglo XX. La multiplicación del número de escuelas de arte en todo el planeta se ha extendido al mercado del arte profesional con un número creciente de personas reclamando (reivindicando) reconocimiento. El medio de los galeristas y la comunidad de museos está sometido a la presión, contraídos por sí mismos para abrir solo *têtes-de-pont* elegidas a menudo según criterios de proximidad de redes y objetivos comerciales. Un refugio en valores seguros viene acompañando la dinámica, cada vez más a menudo, desde la fabricación de artistas de renombre.

Durante siglos, las artistas mujeres siempre en cantidades más pequeñas que sus colegas masculinos fueron evacuadas de la Historia del Arte, espacio donde solo algunos de ellos podrían beneficiarse del proceso de canonización por parte del medio. Desde la segunda mitad del siglo XX egresaron de las escuelas de arte más artistas mujeres y estas no tuvieron solo que enfrentar una fuerte competencia entre ellas y con los hombres, sino que, además, lidiaron con el hecho de que los antepasados de la Historia del Arte –convertidos en refugios seguros de inversores– son hombres.

La presencia de artistas mujeres al más alto nivel de legitimidad artística representado por el mercado del arte y las exposiciones en museos –vasos comunicantes– es así planeado por el proceso de selección de valores, como lo demuestran las estadísticas por género en el desarrollo de las carreras.

A pesar de un contexto que podría haber sido considerado más favorable para las mujeres, como la juventud del videoarte, el grado de tecnología involucrado y el tiempo en el que apareció; las artistas visuales en video no se benefician con un lugar mejor en el proceso de legitimación como el de los fotógrafos, pintores, escultores.

FemLink-Art, ejemplo de un proceso

Para los ciento cuarenta y tres artistas del colectivo FL'Art (FemLink-Art) de sesenta y tres países que crean obras en común para accionar juntos, esto es una responsabilidad, contraria a la resignación. De su reunión en un colectivo nació el poder político que «surge entre los seres humanos cuando actúan juntos».



La debilidad inherente a la dispersión de artistas del colectivo en el planeta tiene como consecuencia la dificultad de desarrollar vínculos personales entre ellos, fomentar la convivencia, crear y mantener el sentido de celebración. Lo que compensa esta brecha es la comprensión común de los motivos de ser parte de este colectivo y consolida el sentimiento de pertenencia a un mundo común que va acompañado de un sentido de propósito. Además del objetivo de hacer algo juntos, sus video-collages tienen la ambición de desarrollar y mantener la confianza de cada mujer en su capacidad para la acción.

La historia de las mujeres muestra que tales enfoques llevan su tiempo en desarrollar una comprensión común de situaciones. Hace falta, en primer lugar, salir del rol y los límites impuestos por tradición/religión. FemLink-Art no tiene la función de garantizar que las condiciones sean favorables y que el ejercicio de la política esté en su lugar. El colectivo es más bien un ejemplo de proceso: el de inspirarle a la política su ejercicio. El éxito de la gran cantidad de videos transmitidos desde FemLink-Art alimenta aquella confianza en armado de redes con propósito compartido. La existencia del colectivo sirve de ejemplo de cómo los intercambios entre las personas conducen al accionar en conjunto como una decisión insoslayable.

Cuerpos disidentes en el videoarte y cine experimental

Natacha Voliakovsky

Carlos Ledesma

Pilar Rebull Cubells

Mabel Valdiviezo

María Elena Romero

Darío Pajor

Lautaro Fernández



PLAY

videoarte y cine experimental



<https://youtu.be/EfIMuFQznLA>
[Videocharla]

VI

Fantasmagorías
de piedra.
Habitaes y
arquitecturas
distópicas

Obras presentadas



Obras para visualizar



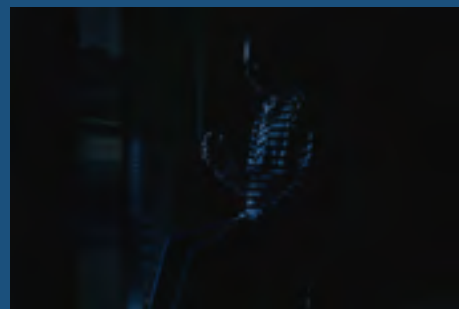
Bitácora de un festival

Milton Secchi





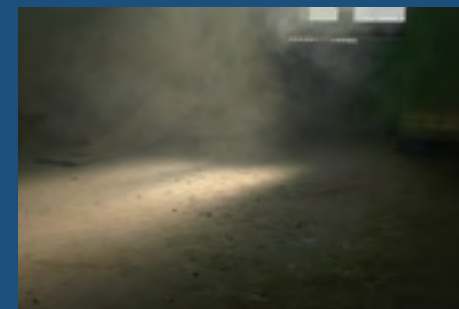
Hernán Popritkin (CABA)
BUZZ
PLAY 10ª ed., 2021



Nicolas Toniollo (Brasil)
Edificio pasado
PLAY 10ª ed., 2021



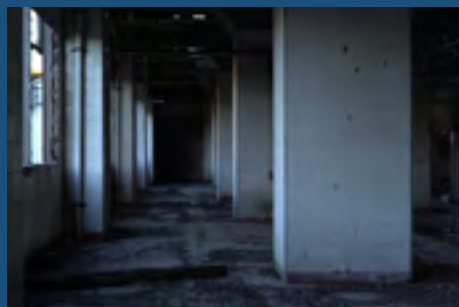
Ignacio Tamarit + Tomás Maglione
(Buenos Aires)
Época es poca cosa
PLAY 10ª ed., 2021



Mario Gutiérrez Cru (España)
Cortina de humo
PLAY 10ª ed., 2021



Ro Caminal (España)
Promesas
PLAY 10ª ed., 2021



Joel Cortina Suárez (Buenos Aires)
Asoma un desierto
PLAY 10ª ed., 2021



Manque La Banca (La Plata)
Esquema de la techumbre
PLAY 10ª ed., 2021



Jun'ichiro Ishii (Japón)
WALKING MAN
PLAY 1ª ed., 2012



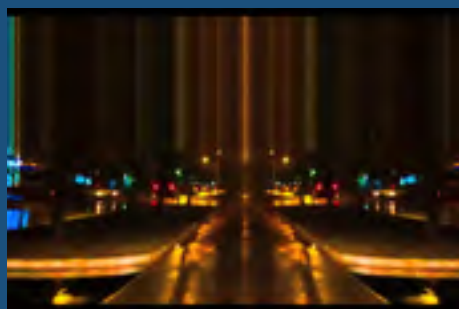
María Belén Messina (Argentina)
En blanco
PLAY 2ª ed., 2013



Marcia Beatriz Granero (Brasil)
Trip paulista
PLAY 2ª ed., 2013



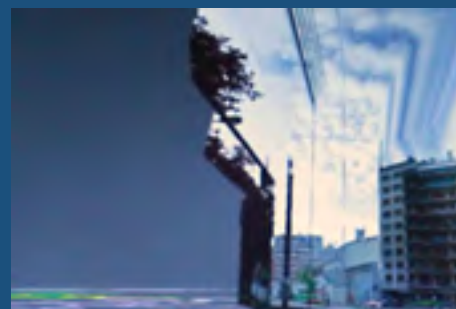
Albert Merino (España)
La ciudad y el otro
PLAY 2ª ed., 2013



Arturo María Fabiani (Argentina)
Neón
PLAY 2ª ed., 2013



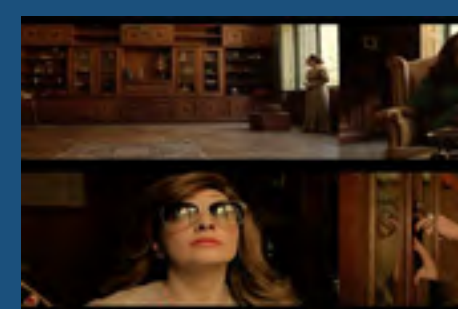
Paula Coton (Argentina)
Habremos transmutado
PLAY 3ª ed., 2014



Laura Seniquel (Corrientes)
Intento de reconstrucción: idas y vuelta
PLAY 3ª ed., 2014



Silvia De Gennaro (Italia)
Travel notebooks: Perugia, Italy
PLAY 4ª ed., 2015



Marcia Beatriz Granero (Brasil)
Phantom
PLAY 5ª ed., 2016

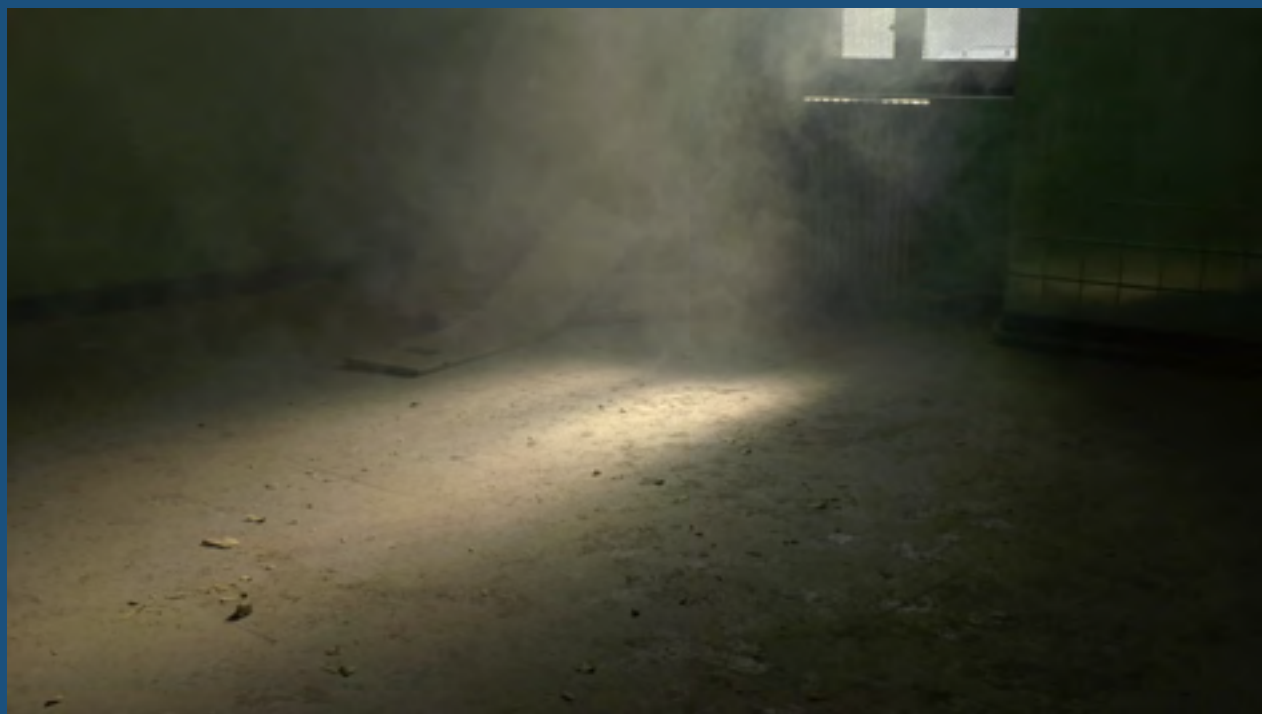


▶▶ **BUZZ**, de Hernán Popritkin. Breve historia introspectiva y onírica sobre el desapego.

▶▶ **Edificio pasado**, de Nicolas Toniollo. Las palabras se han ido. Queda un cristal, una sombra y la construcción de un edificio.

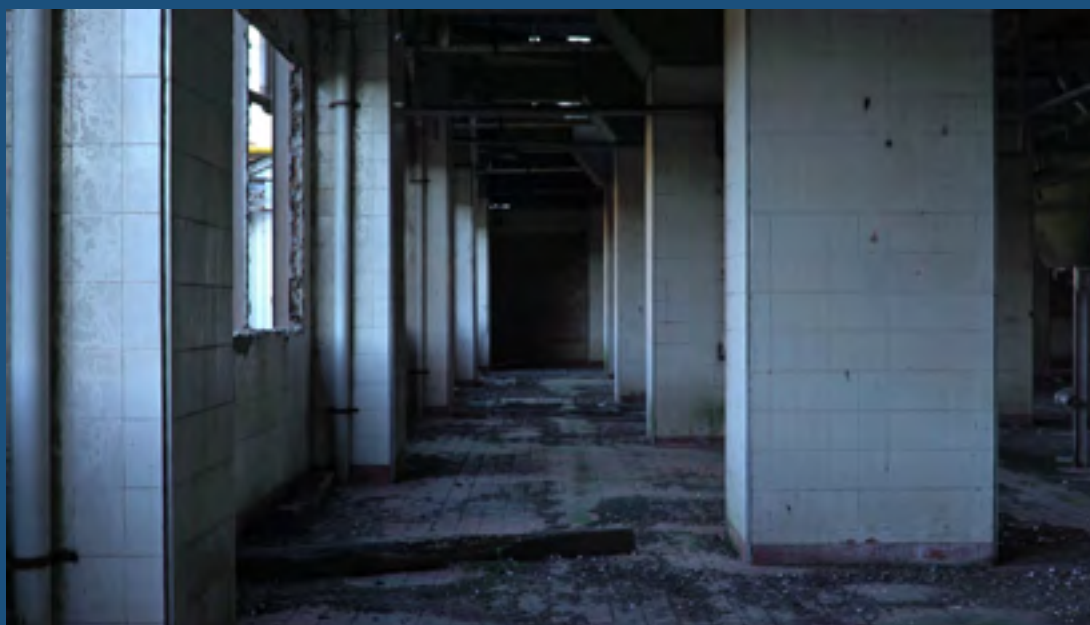


▶▶ **Época es poca cosa**, de Ignacio Tamarit + Tomás Maglione. Una cámara intenta empatizar con los objetos urbanos que han heredado un componente animado. Estos elementos, desconectados entre sí, están relacionados a través del movimiento de cámara y el montaje, que atraviesa la ciudad en busca de su forma definitiva.



▶▶ **Cortina de humo**, de Mario Gutiérrez Cru. Investigación sobre conceptos como «humo», «cortina de humo», «memoria», «vacío» o «revolución» para adentrarse en ese estado de ceguera, de invisibilidad que permite ciertos movimientos sin ser percibidos. Trabajar con los límites de la ilegalidad, en ese vacío en donde es posible alterar este mundo en el que nos situamos mediante una transformación o un empoderamiento social.

▶▶ **Promesas**, de Ro Caminal. El video reflexiona sobre las promesas fallidas de la arquitectura moderna y la distopía que irremediablemente conlleva.



▶▶ **Asoma un desierto**, de Joel Cortina Suárez. Un viaje por un emblemático sitio histórico de Buenos Aires durante la última etapa de su legendaria existencia, como resultado de un período de inestabilidad financiera en Argentina.



▷▷ **WALKING MAN**, de Jun'ichiro Ishii. Un hombre trata de subir una pendiente, pero no puede hacerlo, de repente se convierte en un personaje de videojuego. Reconociendo entornos públicos como un campo de juego, quise expresar la relación humorística entre la vida social y el arte.



▷▷ **Esquema de la techumbre**, de Manque La Banca. La arquitectura andino-patagónica está basada en la simplicidad, pero sobre todo en la supervivencia.

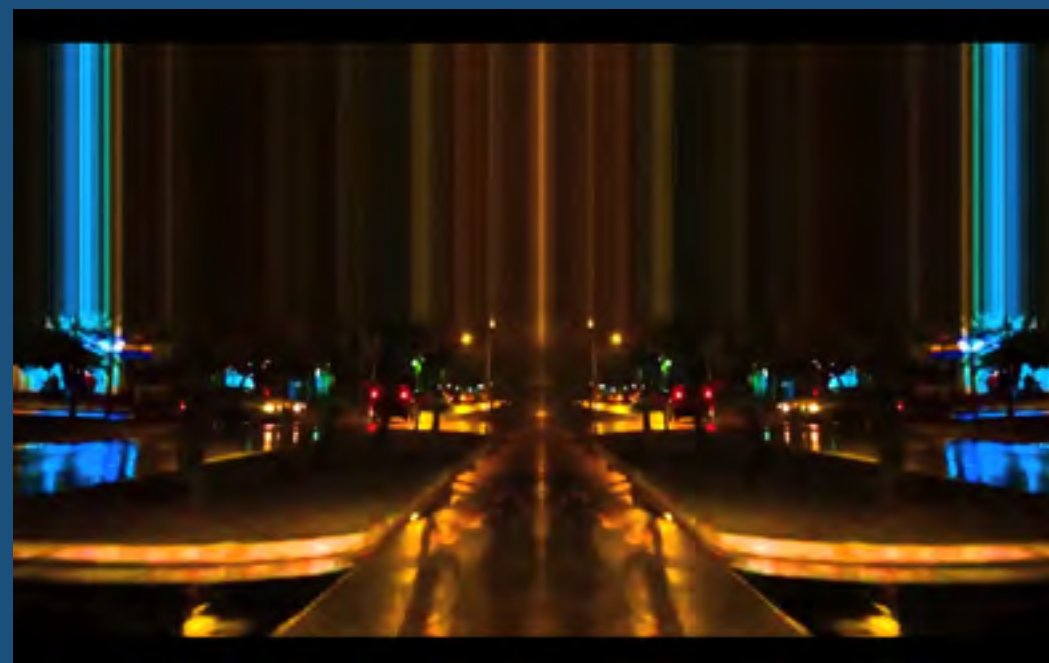


▷▷ **En blanco**, de María Belén Messina. Acción simple y efímera que modifica el paisaje urbano de una manera casi imperceptible en el ruido y bullicio de la ciudad.





▶▶ **Trip paulista**, de Marcia Beatriz Granelo. Después de una noche de sueños extraños, Jaque Jolene despierta y toma su café para ingerir algunos psicotrópicos. Sus dudas se presentan como una invitación para un agradable paseo por las calles más concurridas de São Paulo.



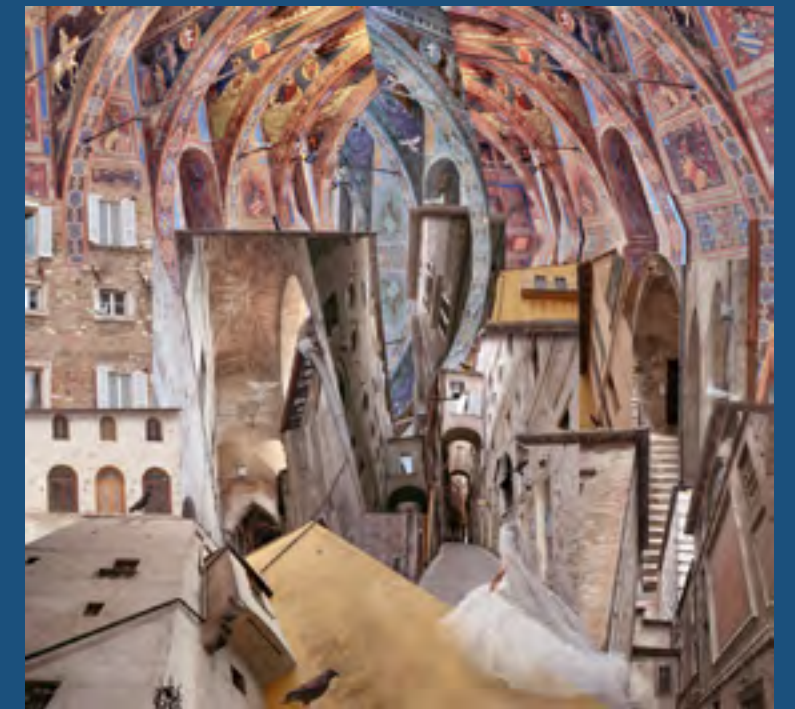
▶▶ **Neón**, de Arturo María Fabiani. Neón es una ensoñación lumínica que tiene como musa la ciudad de Resistencia durante una misteriosa noche de lluvia. Las luces se liberan y bailan al ritmo de una narcótica melodía electrónica.



▶▶ **La ciudad y el otro**, de Albert Merino. Un relato sobre la subjetividad y la condición del individuo dentro de la ciudad contemporánea. El sujeto se ve inmerso dentro de un espacio urbano que es a la vez un espejo de él mismo. La reproducción es presentada dentro de esta pieza como una extensión de la subjetividad y la alienación al mismo tiempo. Este hermetismo se rompe con una aparición fortuita que acaba cambiando la percepción del mundo del protagonista.



▷▷ **Intento de reconstrucción: idas y vuelta**, de Laura Seniquel. Recorrido visual y sonoro, idas y retrocesos en calles de París, utilizando Google Earth como herramienta.



▷▷ **Habremos transmutado**, de Paula Coton. «La búsqueda: transitar el «entre» las arquitecturas virtuales-reales. Mi interés en ellas es determinar, a través de una experiencia vivencial, cómo un sistema de dispositivos median-do entre mi ser y la realidad puede alterarla de forma tal que ya no pueda decir que estoy en el mismo lugar.



▷▷ **Phantom**, de Marcia Beatriz Granero. Jaque Jolene enfrenta a sus fantasmas para firmar un contrato escondido en el viejo edificio donde funcionó la primera oficina del registro en São Paulo.

▷▷ **Travel notebooks: Perugia, Italy**, de Silvia De Gennaro. Perugia es parte de una serie de obras titulada «Cuadernos de Viaje». Utilizando datos de un reportaje fotográfico, he creado algunos collages digitales que al montarlos construyen ciudades y lugares de la forma como se presentan en mi imaginación. Los detalles son notas de viajes en forma de fragmentos que sobreviven en la memoria. La animación intenta devolver no solo las impresiones e influencias vividas, sino también los puntos de vista de los ojos del viajero, que ahora se centran en una determinada forma, ahora en otra, acercan y alejan la imagen, de una manera que no respeta las reglas de la perspectiva; los ojos son guiados por la emoción sentida al observar y descubrir.





Silvia De Gennaro (Italia)
Travel Notebooks: Venice, Italy
 PLAY 6ª ed., 2017



Aurèle Ferrier (Suiza)
Transitions
 PLAY 6ª ed., 2017



Wayner Tristao (Brasil)
Epigramas
 PLAY 7ª ed., 2018



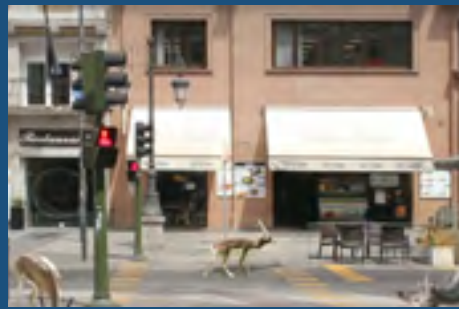
Margarita Bali (Argentina)
Escaleras sin fin
 PLAY 7ª ed., 2018



Silvia De Gennaro (Italia)
Travel Notebooks: Bilbo, Bizkaia-Spain
 PLAY 7ª ed., 2018



Jongkwan Paik (Corea del Sur)
Willow Flower
 PLAY 7ª ed., 2018



Albert Merino (España)
Bestiario
 PLAY 8ª ed., 2019



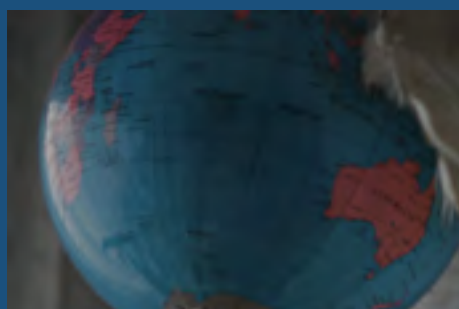
Sara Piñeros (Colombia)
El ruido de fondo
 PLAY 8ª ed., 2019



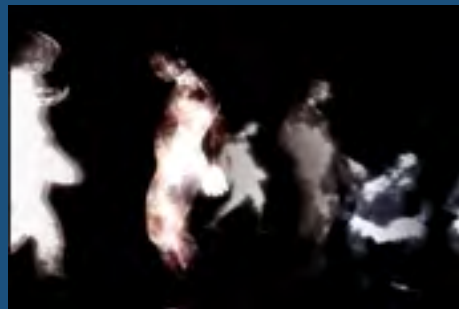
Jorge Luis Linares (Guatemala)
Libre comercio
 PLAY 8ª ed., 2019



Silvia De Gennaro (Italia)
Travel Notebooks: Marseille, France
 PLAY 8ª ed., 2019



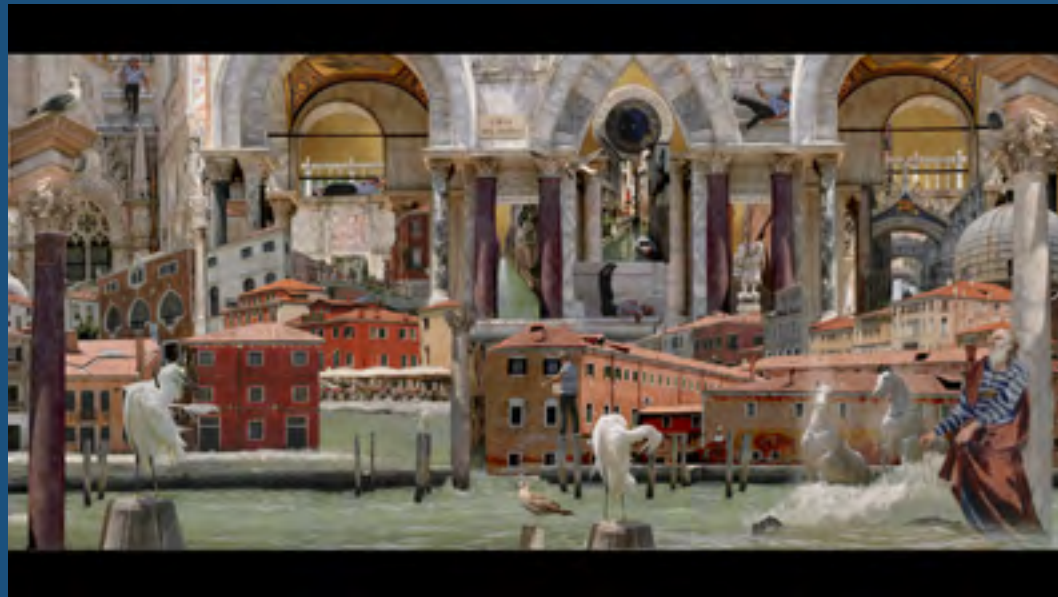
Mario Gutiérrez Cru (España)
Casamundi. 1 Las obras
 PLAY 9ª ed., 2020



Nenad Nedeljkov (Serbia)
F_estación
 PLAY 9ª ed., 2020



Leandro Zerbato (Misiones)
Los planos
 PLAY 9ª ed., 2020



▷▷ **Travel Notebooks: Venice, Italy**, de Silvia De Gennaro. En este proyecto, los videos son como carillones y rompecabezas, que intentan mostrar la esencia de un pueblo en sus múltiples aspectos y su movimiento. Al mismo tiempo, quieren describir el proceso emocional y cognitivo que tiene lugar en la mente del viajero.



▷▷ **Epigramas**, de Wayner Tristao. Epígrafe de una ciudad arruinada.



▷▷ **Transitions**, de Aurèle Ferrier. TRANSITIONS is a journey from the civilizing void of the desert to a maximal urban, capitalistic and hedonistic density, which in the case of Las Vegas assumes some bizarre expression. The film is a contemplation without any people or moving machines in it, focussing on the built and designed. The narration is fragmentary and works with calm frontal, raw tracking shots. TRANSITIONS is also a narrative of «city-becoming».





▷▷ **Escaleras sin fin**, de Margarita Bali. Influenciada por el artista MC Escher, las perspectivas engañosas y su obsesión por escaleras sin final, tomé la oportunidad de una residencia artística en la ciudad de Seattle para realizar un trabajo site specific de movimiento en el amplio espectro de escaleras que ofrece la ciudad. Cada escalera fue generadora de distintas situaciones humanas al explorar diferentes personajes y lenguajes coreográficos en estrecho vínculo con la particularidad arquitectónica y su entorno. También se trabajó un hilván de montaje especial, que permitiera interconectar la variedad de escaleras: las espiraladas, las rampas extensas, las mecánicas de última generación, las antiguas y las nuevas, el pasado, el presente, los humanos escalando, compitiendo, alcanzando el escalafón más alto... para luego volver a caer. Una línea del tiempo y de vida, una metáfora fantástica construida a través de una metodología de edición personal en estrecha sintonía con la música contemporánea del compositor mejicano Carlos Sánchez Gutiérrez.



▷▷ **Travel Notebooks: Bilbao, Bizkaia-Spain**, de Silvia De Gennaro. Una arquitectura avventista hecha por animales fantásticos de la prehistoria galáctica, que se mueve dentro de una atmósfera de fantasía industrial. Bilbao, una ciudad con una fuerte identidad, una mezcla de viejos valores y amor por el progreso. Pero, ¿quién es realmente su gente? ¿De dónde viene?



▷▷ **Willow Flower**, de Jongkwan Paik. Mientras el puente Yang-Hwa (Flor de Sauce) estuvo en construcción por dos años, la forma del puente era extraña. Este monstruo que gruñe mostraba imágenes y sonidos extraños pero fascinantes cada noche.





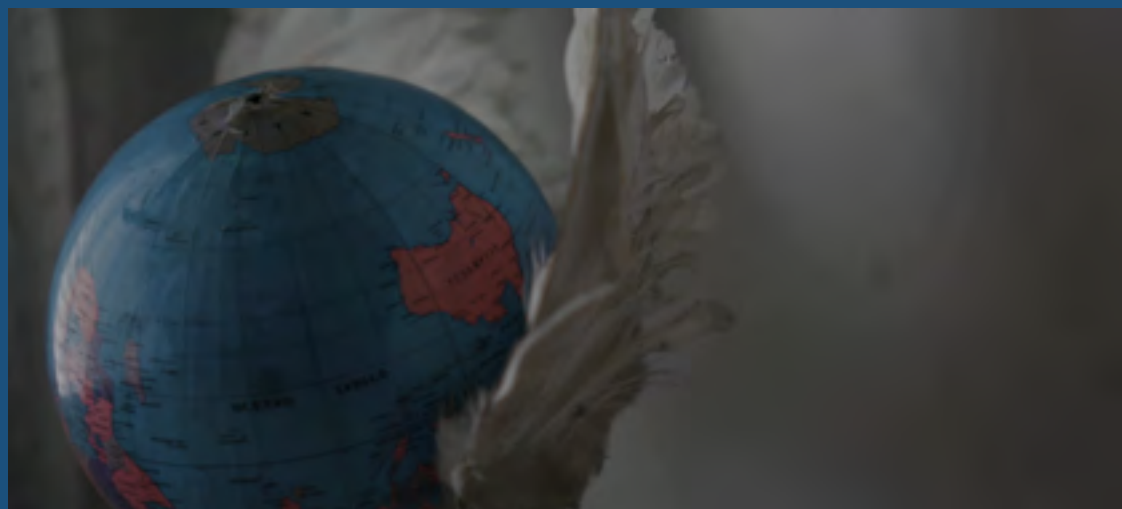
▶▶ **Bestiario**, de Albert Merino. En Bestiario observamos una gran ciudad donde toda presencia humana es únicamente una reminiscencia arquitectónica y simbólica. Asociamos estos símbolos y el paisaje urbano necesariamente a una presencia humana, pero ahora esta es enfatizada precisamente por su ausencia. Sin embargo, el espacio no está vacío, sino que es habitado por lo «otro», por las bestias. En nuestra cabeza aparecen de pronto ecos apocalípticos, como si se tratara de un paisaje de posguerra o el resultado de un colapso. Imágenes que nos suenan familiares a través del imaginario del cine o de los mass media. Sin embargo, lo que vemos es la vida, sin ningún signo de destrucción, la vida toma otras formas y establece una continuidad. Esta sustitución de lo humano nos lleva a la pregunta sobre la relación con el otro, con lo que nos es ajeno, con la «bestia»... La naturaleza deja de ser un elemento contenido y fluye ahora dentro del espacio humano evocando también la posibilidad de su finitud.

▶▶ **El ruido de fondo**, de Sara Piñeros. El ruido de fondo es un ensayo audiovisual que reflexiona acerca del registro de imagen y sonido en la cotidianidad en espacios interiores en Bogotá y cómo esto configura la manera en que se recuerda un espacio íntimo.

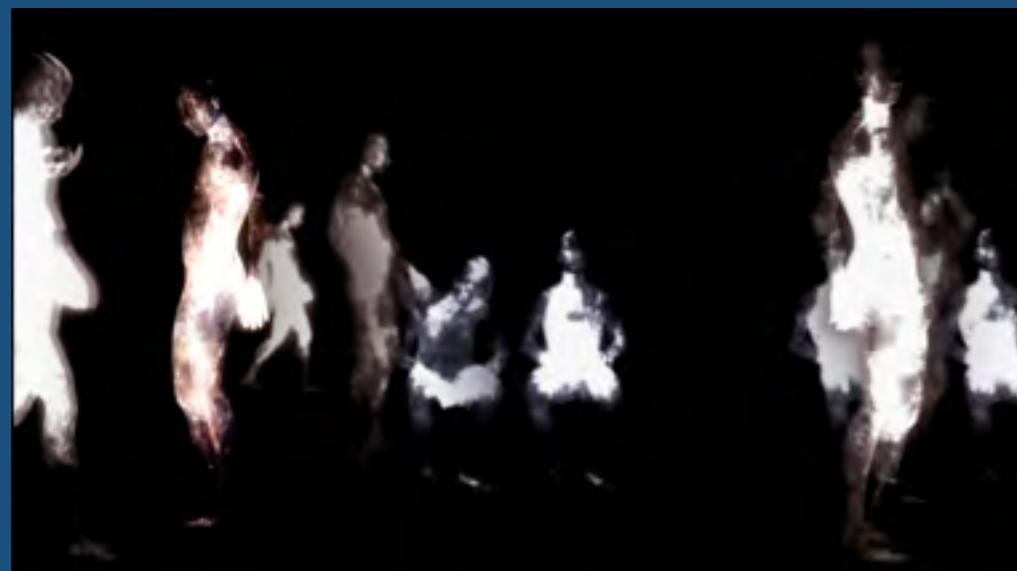


▶▶ **Travel Notebooks: Marseille, France**, de Silvia De Gennaro. Contemporánea y vintage al mismo tiempo, dinámica y nostálgica, Marsella es una ciudad que se extiende hacia el mar, mirando hacia la distancia azul. La luz es la protagonista que aparece y desaparece entre las nubes, entrelazadas con el viento y con la arquitectura, en un espectáculo único de color.





▷▷ **Casamundi. 1 Las obras**, de Mario Gutierrez Cru. ¿Cómo hacer un viaje desde el universo a lo más íntimo de cada uno sin salir de casa? ¿Cómo hablar del presente, de sentimientos, de luchas, de egos, de tristezas, de pasiones, de devociones, de rabias, de placeres, de cambios, de silencios sin siquiera poder pisar la calle, sin poder ejercer el derecho a ser, a moverte, a decir, a manifestarte? ¿Cómo ser sin parecer?, ¿cómo decir sin contrariar?, ¿cómo gritar sin voz?, casi sin aire. Todas las imágenes han sido grabadas durante el confinamiento. Con variaciones musicales de Román Giza y Mario Gutiérrez Cru.



▷▷ **F_estación**, de Nenad Nedeljkov. Un detonante que inspiró este minuto, y una especie de situación opuesta de inactividad y silencio, fue mi visita accidental a una estación de tren llamada "Factory" ubicada en mi ciudad natal en Banat, Serbia, durante la pandemia y las restricciones de movimiento en la primavera de 2020. La estación está desolada y vacía desde hace décadas, los trenes son bastante raros y en ese lugar, nada ha cambiado.



▷▷ **Libre comercio**, de Jorge Luis Linares. En el presente proyecto, documenté por medio de fotografía y video digital las ruinas de la Antigua Aduana, en las instalaciones de Puerto Barrios, propiedad de la United Fruit Company. Por medio de procesos digitales transformé la percepción de la arquitectura del edificio, a través de la manipulación por software del video. Inserto modelos tridimensionales: contenedores, transporte pesado y aviones; interviniendo de este modo el espacio bidimensional de la imagen, integrándose o deformando en geometrías tridimensionales.



▷▷ **Los planos**, de Leandro Zerbatto. A partir de una intervención muralista y de la exposición pública de diferentes planos de Puerto Iguazú, se indaga sobre qué características presentan estos y a qué sectores urbanos hacen referencia.





Obras para visualizar

Albert Merino
(España)

La ciudad y el otro

Un relato sobre la subjetividad y la condición del individuo dentro de la ciudad contemporánea. El sujeto se ve inmerso dentro de un espacio urbano que es a la vez un espejo de él mismo. La reproducción es presentada dentro de esta pieza como una extensión de la subjetividad y la alienación al mismo tiempo. Este hermetismo se rompe con una aparición fortuita que acaba cambiando la percepción del mundo del protagonista.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/32586275>

Laura Seniquel
(Argentina)

Intento de reconstrucción: idas y vuelta

Recorrido visual y sonoro, idas y retrocesos en calles de París, utilizando Google Earth como herramienta.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/132230296>

Margarita Bali
(Argentina)

Escaleras sin fin [Tráiler]

Influenciada por el artista MC Escher, las perspectivas engañosas y su obsesión por escaleras sin final, tomé la oportunidad de una residencia artística en la ciudad de Seattle para realizar un trabajo site specific de movimiento en el amplio espectro de escaleras que ofrece la ciudad. Cada escalera fue generadora de distintas situaciones humanas al explorar diferentes personajes y lenguajes coreográficos en estrecho vínculo con la particularidad arquitectónica y su entorno. También se trabajó un hilván de montaje especial, que permitiera interconectar la variedad de escaleras: las espiraladas, las rampas extensas, las mecánicas de última generación, las antiguas y las nuevas, el pasado, el presente, los humanos escalando, compitiendo, alcanzando el escalafón más alto... para luego volver a caer. Una línea del tiempo y de vida, una metáfora fantástica construida a través de una metodología de edición personal en estrecha sintonía con la música contemporánea del compositor mejicano Carlos Sánchez Gutiérrez.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://www.youtube.com/watch?v=-aTxbZPGnag>



Obras para visualizar

Silvia De Gennaro
(Italia)

Travel Notebooks: Bilbo, Bizkaia-Spain

Una arquitectura avventista hecha por animales fantásticos de la prehistoria galáctica, que se mueve dentro de una atmósfera de fantasía industrial. Bilbao, una ciudad con una fuerte identidad, una mezcla de viejos valores y amor por el progreso. Pero, ¿quién es realmente su gente? ¿De dónde viene?



PLAY
videoarte y cine experimental

<https://vimeo.com/228563778>

Albert Merino
(España)

Bestiario

En Bestiario observamos una gran ciudad donde toda presencia humana es únicamente una reminiscencia arquitectónica y simbólica. Asociamos estos símbolos y el paisaje urbano a una presencia humana, pero ahora esta es enfatizada precisamente por su ausencia. Sin embargo, el espacio no está vacío, sino que es habitado por lo «otro», por las bestias. En nuestra cabeza aparecen de pronto ecos apocalípticos, como si se tratara de un paisaje de posguerra o el resultado de un colapso. Imágenes que nos suenan familiares a través del imaginario del cine o de los mass media. No obstante, lo que vemos es la vida, sin ningún signo de destrucción, la vida toma otras formas y establece una continuidad. Esta substitución de lo humano nos lleva a la pregunta sobre la relación con el otro, con lo que nos es ajeno, con la bestia. La naturaleza deja de ser un elemento contenido y fluye ahora dentro del espacio humano evocando la posibilidad de su finitud.



PLAY
videoarte y cine experimental

<https://vimeo.com/256598276>

Paula Coton
(Argentina)

Habremos trasmutado

La búsqueda: transitar el «entre» las arquitecturas virtuales-reales. Mi interés en ellas es determinar, a través de una experiencia vivencial, cómo un sistema de dispositivos mediando entre mi ser y la realidad puede alterarla de forma tal que ya no pueda decir que estoy en el mismo lugar.



PLAY
videoarte y cine experimental

<https://vimeo.com/104045772>

Bitácora de un festival

Milton Secchi

Entre el 30 de noviembre y el 5 de diciembre de 2021 asistí a la 10ª edición de PLAY –Festival internacional de videoarte y cine experimental– que se desarrolló en Corrientes y Chaco. En principio, había trabajado como jurado de selección de los cortos y largos en competencia –junto a Toia Bonino y Hernán Khourian– y luego asistí al evento para dar un seminario. Esta será una pequeña recolección de algunas de las experiencias y sensaciones que recorrieron esos días.

Miércoles 1 de diciembre

Luego de una mañana y siesta dedicadas a trabajar en el hotel –además de esquivar el sol correntino del mediodía–, salí a caminar por la ciudad. Lo primero que me sorprende es la luminosidad de sus calles, una resolana intensa que prende las paredes y veredas del centro como un espejo del sol que cae perpendicular en diciembre. Tardé unos días en darme cuenta de que este particular fenómeno se debía, creo, a la conservación del trazado colonial del centro, sus veredas angostas que casi no dejan lugar para árboles.

En la búsqueda de un café para pasar unas horas antes del evento del festival, que ocurriría ese mismo atardecer en la costanera, de casualidad me encuentro frente al Museo Arqueológico y Antropológico de Corrientes. Entro. Luego de un mínimo recorrido por el interior, la muchacha que antes me había recibido al ingresar se ofrece a darme una visita guiada. Disfruto su entusiasmo mientras le consulto acerca de la historia de la región, rodeados como estamos de urnas funerarias guaraníes. Ella me cuenta de una excavación muy grande llevada a cabo por dos arqueólogos en lo que ahora es parte de la represa de Yacyretá. Un trabajo exhaustivo y minucioso en la tierra que luego sería removida; un paisaje que cambiaría para siempre en pos de la energía del país. Hablamos también de la diferente relación de los pueblos originarios del Chaco y Corrientes con los jesuitas y la colonia en general.

Después de que le cuento que a mí también me interesan mucho la antropología y la arqueología, que he estado trabajando alrededor de estas disciplinas en la zona de mi ciudad

natal, Santa Fe, me ofrece pasar al laboratorio. Allí me muestra los resultados de esa excavación que estaban siendo lentamente catalogados luego de estar guardados en un depósito durante años. Cajas y cajas de materiales que empezaban a ser desplegados en aquella trastienda de mansión colonial reconvertida en museo.

Recuerdo también que, sobre una pared del cuarto que funcionaba como depósito, estaba un hermoso mapa de la Argentina editado por el Enotpo (Encuentro Nacional de Organizaciones Territoriales de Pueblos Originarios), donde se observaban los nombres de los pueblos originarios que habitaron esta tierra cruzándolo todo y señalando su ubicación en el presente.

Me despido agradeciéndole por su generosidad; me saca una foto para las redes sociales del museo y continúo.

Con el sol cayendo sobre el Paraná y caminando por la hermosa costanera correntina, empiezo a acercarme al evento del festival que comienza con la performance de Julia Rossetti y Julián Di Pietro en punta Tacuara. Llego un poco temprano y mientras esperamos que el sol se empiece a ocultar para que la obra pueda comenzar con el atardecer, Lautaro, artista e integrante del equipo del festival, busca unos chipá mbocá (una maravilla hecha de fécula de mandioca y distintos tipos de quesos) asados a la parrilla.

Las sillas se ordenan y finalmente, cuando la luz natural declina, unas cincuenta personas estamos listas para escuchar y ver la obra de Julia y Julián proyectada sobre una pantalla gigante con el río Paraná de fondo.

Universo Y porá es el nombre de la obra, basada en una serie de estampas que narra un mito guaraní, dibujadas por Julia. Estas estampas, dibujadas en algo parecido al pixel art, sirven de hoja de ruta para generar un ambiente sónico, rítmico y climático basado en sonidos ambientes del litoral y timbres electroacústicos.



La tensión entre lo orgánico del contexto, la leyenda guaraní y las capas de sonidos tomados de la naturaleza que componen la banda sonora se mezclan con el zumbido del proyector, el siseo de los parlantes y el ruido de los motores de los autos que pasan detrás de nosotros. El espacio entre la programación y la ejecución en vivo abre ese lugar de indeterminación y vértigo que acompaña toda performance. El resultado es una experiencia muy particular, una especie de lectura del paisaje (de desafío de lectura), de expansión de los bordes que delimitan sensorialmente lo que percibimos como sonido y como música. Esta sensación se profundizó con la segunda parte de la propuesta que desarrollaba elementos sonoros más improvisados a partir de fotografías del atardecer correntino intervenidas de diferentes maneras, sumando pistas, secuencias electrónicas de ambientes y timbres musicales a ese montaje paralelo.

Esta obra de Julia me hizo recordar otra suya, una llamada *El atardecer es un simulacro II*, un paisaje de voces correntinas que le hablan a la artista (correntina también, aunque ahora vive en Buenos Aires) mientras caminan y piensan. Me hizo pensar en que, si bien la obra de Rossetti podría tener que ver con el paisaje, el atardecer y la naturaleza –y seguramente sea así–, también podría ser una obra hecha para crear una memoria. A veces hay que tomar distancia para recordar.

La segunda parte de la noche tocó Centro profundo, una propuesta más cercana al *glitch* o lo primero que se me vino a la mente: *Ixs aphex twin litoraleños*.

Con elementos analógicos y digitales produciendo reverberancias y ruido, el grupo propuso un uso –que me pareció muy interesante– de fuentes documentales audiovisuales (entrevistas a personas de la región, registros en video del paisaje) que se mezclaban con estas capas de elementos sintéticos que producían ritmo y disonancia.

La noche terminó con algunxs de Ixs artistas, el equipo de PLAY y amigxs en el inmenso parque Cambá Cuá, comiendo empanadas y tomando cerveza que compramos en el quiosco de la esquina.

Jueves 2 de diciembre

Día de proyecciones en Chaco. Primero, la sensación de pasar de una ciudad a otra es fuerte. Aunque están muy cerca –solo cruzando un puente– son bien diferentes. Lo primero que me impresionó de Resistencia fue el boulevard y sus altos árboles, zigzagueando entre las esculturas emplazadas a lo largo de la ciudad.

La Casa de las Culturas es un edificio enorme en el centro de Resistencia, frente a una plaza muy concurrida. Allí tuvo lugar el primer día de proyecciones en el cine. Larga jornada que hizo recordar, luego de dos años casi sin presencialidad, lo que significaba poner el cuerpo en la sala. Personalmente me hizo tener presente ese espíritu del cine más como un lugar que habitar que una autoridad a la que temer, por lo que sentí toda esta jornada como una gran experiencia compartida con los espectadores y con el equipo del festival –que era la primera vez que organizaba proyecciones en sala/ auditorio de cine–.

Este día se exhibió –junto a varios otros muy buenos– el programa «Devociones contra la intemperie». Este segmento en particular reunía cuatro cortos muy heterogéneos en su realización formal, pero con un gran talento expresivo (de hecho, entre ellos cuatro estuvo el primer premio, el segundo y una mención). Cuando pensaba en este programa, que me pareció realmente un hallazgo, se me venía a la mente la frase de Deborah Stratman, la gran cineasta americana, cuando hablaba del proceso de rodaje de su película *The Illinois parables*: «Lo que buscaba era fe, pero lo que seguía apareciendo era éxodo». En el caso de este programa, la idea parecía justamente la contraria: como si Ixs cineastas estuvieran buscando una historia, pero lo que continuaba apareciendo fuera la fe. Esa relación entre observación, escucha atenta y sensibilidad frente a la fe, un fenómeno siempre compartido, fue otro gran descubrimiento del festival.



Viniendo de Santa Fe, la primera impresión al recorrer Corrientes y Resistencia es la de un cierto aire de familiaridad litoral, que rápidamente comienza a desvanecerse. La relación de ambas ciudades –aun de maneras muy distintas– con los pueblos originarios de la zona y las fronteras cercanas con los países vecinos produce un mestizaje cosmopolita y riquísimo. Así, el valor de la espiritualidad que se podía sentir de alguna manera siempre presente en distintos lugares de la región se reflejaba también en este programa. Rezos en voz baja flotando entre ruinas de santuarios, el recuerdo compartido de los ausentes queridos que traspasa la frialdad de una ventana de zoom, el gesto afectuoso del retrato en el medio de un duelo popular, se convierten en fragmentos de una fe que quizá no entendamos pero podemos sentir; algo parecido a lo que le pedimos –y esperamos– del cine experimental.

Domingo 5 de diciembre

Última jornada del festival. Última proyección, el mediometraje de Félix Blume, *Luces en el desierto*. Desde Resistencia tenía que llegar a Espacio Lagunar, una casa-quinta-espacio cultural a unos 8 km de Corrientes que aún no conocía.

La jornada comenzó alrededor de las 19. Una casa de barro y techo verde, un terreno hermoso y gigante con varios árboles y alrededor, monte y más allá, una laguna. Al lugar se accedía luego de viajar unos 30 minutos por ruta pasando Corrientes hacia el este, para luego doblar por un camino de tierra y cuando este gira hacia la izquierda, seguir por el pasto, bordeando un alambrado hasta llegar a una tranquera.

Una pantalla se posaba sobre la torre de madera en la que se emplazaba el tanque de agua. Frente a ella, una mesa, proyector, parlantes. Detrás, sillas, bancos hechos con pallets, reposeras. La luz bajaba, y las aves y animales de las cercanías empezaban a cantar y producir sonidos crepusculares. Mientras iban llegando las personas –se esperaba gente que llegaría de Corrientes y otras de Resistencia–, se preparaban termos con agua, hielo y limón exprimido.

La luz termina de caer y, con eso, comienza la proyección. Entre las oscuridades de la obra de Blume, su sonido hipnótico y sus voces que comienzan lentamente a esbozar un sentido se despierta también, en esa media hora fatídica –y eso sí es una experiencia compartida en todo el verano litoral– la manada de mosquitos que zumbando en las orejas y picando piernas y tobillos comienzan a desplegarse entre las imágenes y los sonidos del desierto mexicano. Nada malo, igual: un poco se combate con unas latas de Off que pasan de mano en mano y otro poco lxs espectadorxs conceden una gracia a los insectos a cambio de habitar esa proyección del desierto y sus luces en medio de la exuberancia vegetal del monte correntino.

La película termina, hay aplausos y luego charla. Preguntas, sensaciones. A poco de comenzado este momento, dos muchachos llegan en bicicleta, todavía agitados. Los que conocen el camino están asombrados por la audacia y la temeridad de los jóvenes que han llegado entre la oscuridad y los autos por una ruta bastante transitada. La función ha terminado, pero se siente en el ambiente una comodidad que invita a proyectar algo más, algo para compartir con los recién llegados. *Una palabra tuya bastará para sanarme*, de Lucas Olivares, que está presente, se propone. Rápidamente se arma de vuelta la situación proyección y comienza nuevamente el ritual. Esta vez son voces de amigxs, de personas de la zona, de familiares que rezan. Esos rezos susurrados se mezclan con imágenes de santuarios ahora un poco derruidos, un poco desatendidos, pero aún en pie.

Luego de la función la charla continua; se habla de cine, pero se habla de fe. Se habla de rezos y se habla de lo que se recuerda. El final, en ese sentido, no podría parecer ser más adecuado.



Como nota final, creo que así como hay obras que complejizan, desestabilizan y nos hacen sentir los paisajes como construcciones históricas en proceso, algunos eventos también pueden producir algo parecido.

Creo que un festival como PLAY puede pensarse como un acontecimiento inventor de paisajes: contra la extracción, el compartir; para que no se cristalice un sentido, poner música en una barranca; volver a las salas de cine, que es una forma contemporánea y colectiva también de admirar un paisaje vibrante y horizontal, en silencio, acompañadxs, a oscuras; y también reinventar un patio, ponerle un cuerpo a la abstracción de sonidos y chispazos en medio del monte, compartir con los mosquitos y la fe una nueva forma de habitar un espacio. Y de esta manera imaginar nuevos rastros, nuevas imágenes, nuevos lazos, más fragmentarios, más indeterminados, más libres.

VII

Relatos detrás:
teorías y
ensoñaciones
del más acá

Obras seleccionadas



Obras para visualizar



Un escrito de luz

Jeremy Fernando

Prácticas audiovisuales
dentro del Teatro y las
Artes performáticas

Paula Coton





Santiago Carlini (CABA)
@soyunnisperomarron
 PLAY 10ª ed., 2021



Aitor Gametxo (España)
Los ojos
 PLAY 10ª ed., 2021



Paola Michaels (CABA)
Teoría Social Numérica
 PLAY 10ª ed., 2021



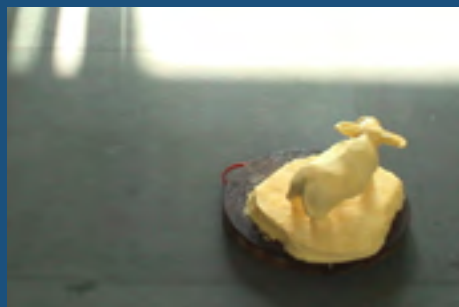
Santiago Colombo Migliorero (La Plata)
El buitre
 PLAY 10ª ed., 2021



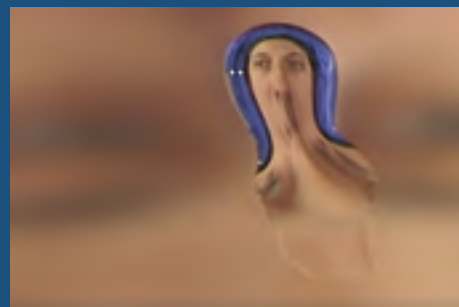
Abril Suárez (Buenos Aires)
Espacio exterior
 PLAY 10ª ed., 2021



Emanuele Dainotti (Italia-Bélgica)
Prossimo
 PLAY 10ª ed., 2021



Jun'ichiro Ishii (Japón)
Butter Cow
 PLAY 1ª ed., 2012



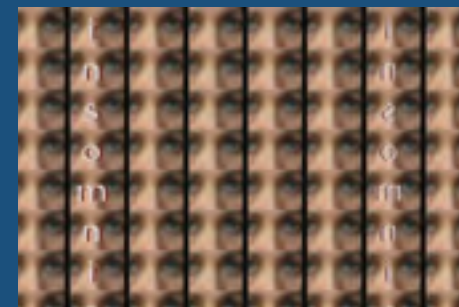
Karina Smigla-Bobinski (Alemania)
Routes
 PLAY 1ª ed., 2012



Tamara Kuselman (Argentina)
Un futuro certero
 PLAY 2ª ed., 2013



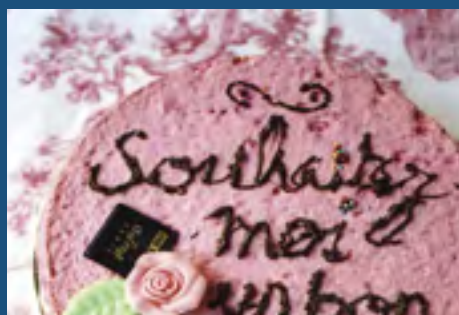
Charo Venegas Calderón (Argentina)
Oda
 PLAY 2ª ed., 2013



Elizabeth Ross (México)
Insomnio
 PLAY 2ª ed., 2013



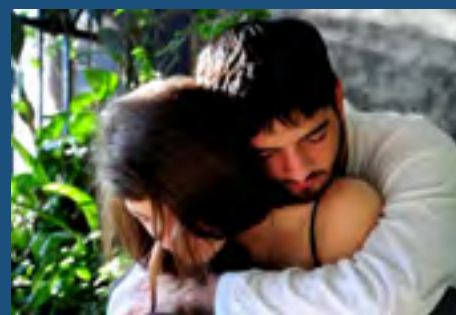
Melisa Aller (Argentina)
Constitución
 PLAY 2ª ed., 2013



Nin Meeus (Francia)
Mayday, The suicide guide
 PLAY 2ª ed., 2013



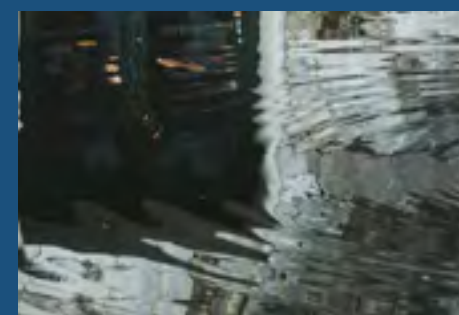
Owen Eric Wood (Canadá)
Waiting
 PLAY 3ª ed., 2014



Guadalupe Giménez + Melanie Schneider (Chaco)
Distance
 PLAY 3ª ed., 2014



Melisa Aller (Argentina)
Valor de uso/Valor de cambio
 PLAY 3ª ed., 2014



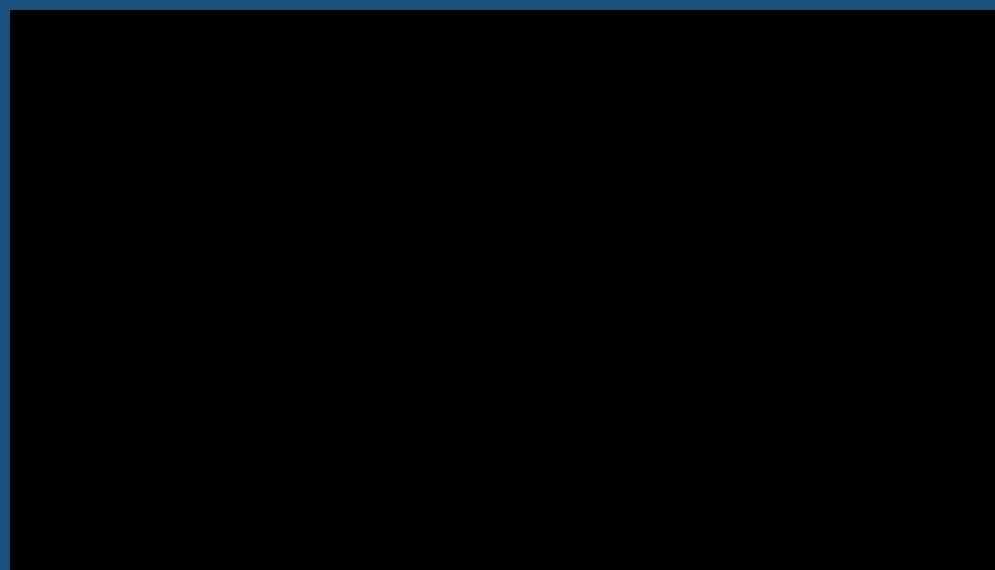
Ayelén Rodríguez (Argentina)
Desde afuera
 PLAY 3ª ed., 2014



▷▷ **@soyunnisperomarron**, de Santiago Carlini. «#soyunnisperomarrón / #Un poema visual interactivo / #Una peli a tu ritmo».



▷▷ **Teoría Social Numérica**, de Paola Michaels. Una historia rescatada de la memoria de una mujer anciana expone un paralelo entre los humanos y los números.



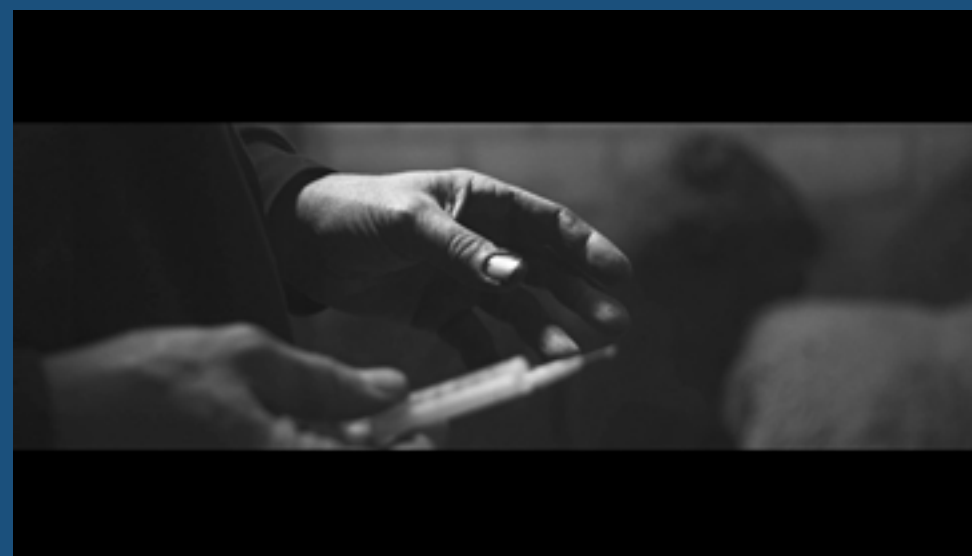
▷▷ **Los ojos**, de Aitor Gametxo. En la oscuridad de la noche, un relato de ciencia ficción sobre una población ciega se trenza con voces reales de habitantes de una pequeña isla.



▷▷ **El buitre**, de Santiago Colombo Migliorero. Un buitre destroza los pies del protagonista quien, resignado a su castigo, acepta con pasividad este destino que le es inevitable. Cortometraje animado basado en el relato homónimo de Franz Kafka.



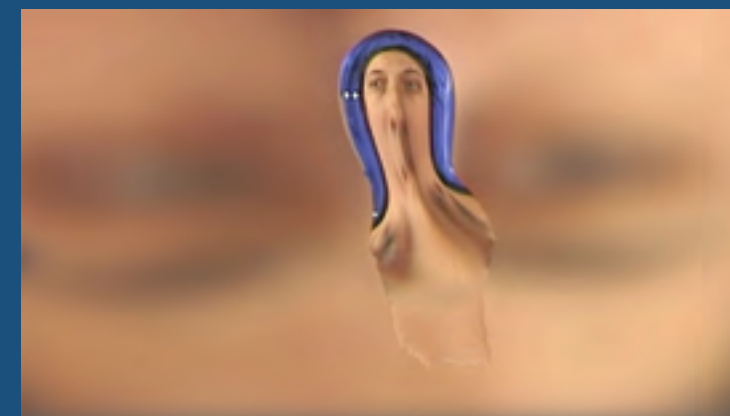
▶▶ **Espacio exterior**, de Abril Suárez. La posibilidad de reunir años de vida y generaciones que no se pueden llevar a todos lados.



▶▶ **Prossimo**, de Emanuele Dainotti. Mayo de 2020, Limburgo (Bélgica). Una familia campesina está vacunando a sus animales.



▶▶ **Butter Cow**, de Jun'ichiro Ishii. Segunda creación del proyecto «Butter cow» realizado en Tapei, Taiwan, 2010. Hay pasos secuenciales durante la creación. Trazando el poema tradicional Zen «Ten Bulls», esta obra de video presenta 10 procesos/imágenes creativas de una pequeña escultura de manteca.



▶▶ **Routes**, de Karina Smigla-Bobinski. El ser humano está reducido y condensado en una sola gota de agua. Especialmente el agua es el todo y la parte integral del ser humano. Así como una gota de agua hace el circuito entre el cielo y la tierra, el ser humano está en permanente intercambio con el ambiente.



- ▷▷ **Un futuro certero**, de Tamara Kuselman. El proyecto comienza con una decisión: todos los contenidos de la exposición son delegados a un vidente. A partir de esta premisa inicial, que puede entenderse como una suerte de ausencia programada de autoría, se desencadena un proceso durante un año. Así he ido rastreando profesionales de la videncia para solicitarles un plan detallado de trabajo hasta que finalmente me entrevisto con una adivina que me proporciona una visión concreta del espacio expositivo. Durante meses produzco estas piezas y monto la exposición de la manera más minuciosa y fiel posible. Pero cerca del final comienzan las dudas sobre la pertinencia del gesto y la necesidad de intervenir en la situación.



- ▷▷ **Oda**, de Charo Venegas Calderón. Ella no entiende qué está sucediendo, intenta con mucho esfuerzo comprender. El tren avanza mientras ella investiga. Se angustia. Se desespera.

- ▷▷ **Insomnio**, de Elizabeth Ross. Ojos abiertos. El silencioso ruido de la ciudad, las luces de neón y el sol quemante, las oscuras historias que habitan las calles, los bares, los congresos, las habitaciones. Hambre y memoria. Control y Resistencia: las manos como armas. ¿Cuáles son las semillas del sueño?





▶▶ **Constitución**, de Melisa Aller. No hay afuera y no hay adentro. Las fronteras no existen. Constitución es una ráfaga intensiva que no busca sujetos ni formas, sino velocidades y lentitudes. Inmanencia. Distribuyendo los afectos, las intensidades, no hay diferencia en lo artificial de lo natural, ya que lo importante es saber de qué es capaz un cuerpo, produciendo un modo de vivir.



▶▶ **Mayday**, The suicide guide, de Nin Meeus. Amor, dinero, trabajo... pueden ir por el camino equivocado en cualquier momento. ¿Quieres cerrarle la puerta a la vida? ¿Dificultad para encontrar el tono final? Con la ayuda de las estadísticas en todo el mundo, encuestas, testimonios (a veces post-mortem), la guía establece el Arte del Suicidio Ideal. De una manera poética y fuera de compás. Siempre conmovedora.



▶▶ **Waiting**, de Owen Eric Wood. Pensamientos de amor, pérdida y el pesar del eco en un estado de limbo como el artista imagina la vida después de la muerte. Aislado del mundo físico y paradigma temporal de la vida, el espíritu está obsesionado por el peso psicológico y emocional del pasado.

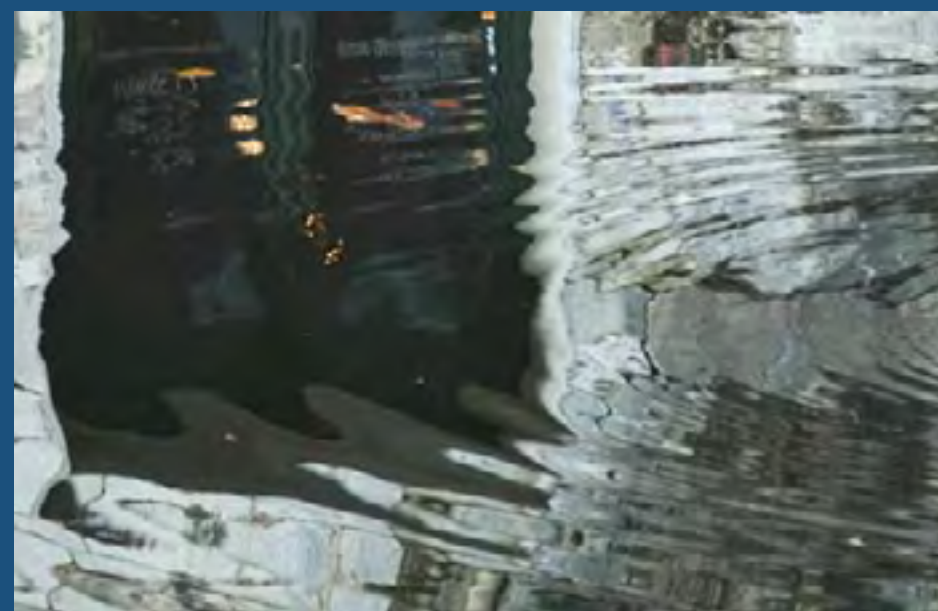




▷▷ *Distance*, de Guadalupe Giménez + Melanie Schneider.
Video experimental que aborda el concepto de lo frío.



▷▷ *Valor de uso/Valor de cambio*, de Melisa Aller. El sublime encanto (del fetichismo de la mercancía). Consumo que nos consume. Rayos en jaulas.

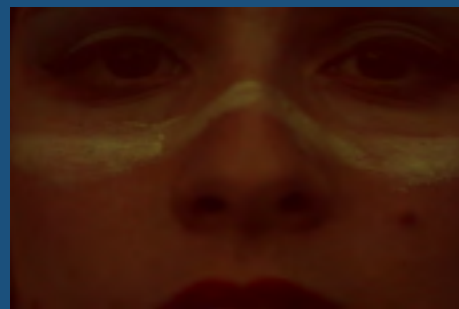


▷▷ *Desde afuera*, de Ayelén Rodríguez. Un viaje entre lo público y lo privado, entre el ocultar y el mostrar. A partir de fotografías de puertas y ventanas acumuladas durante dos años de viaje por Latinoamérica y Europa, se realiza un ensayo sobre los mundos que habitamos y los que deseamos habitar.

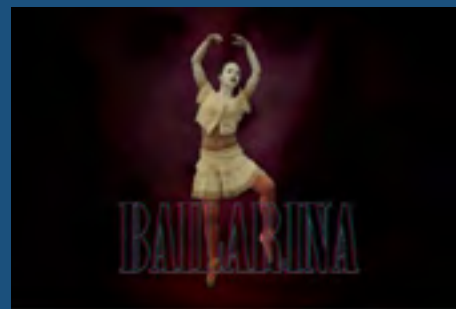




Alejo Maglio (Argentina)
646
PLAY 3ª ed., 2014



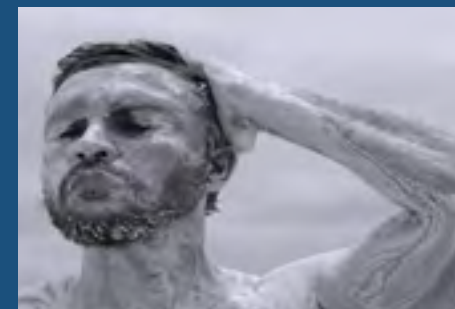
Ligia Berg (Argentina)
Softcore
PLAY 3ª ed., 2014



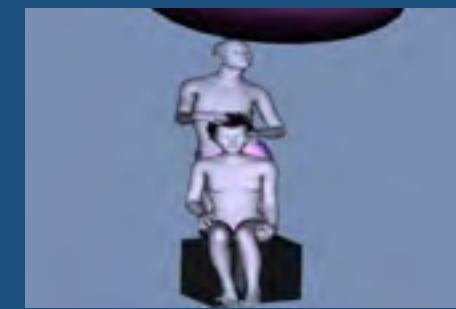
Micaela Achinelli (Chaco)
Bailarina
PLAY 3ª ed., 2014



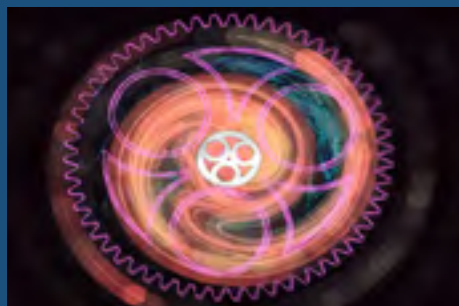
Apotropia (Italia)
Sense of place
PLAY 4ª ed., 2015



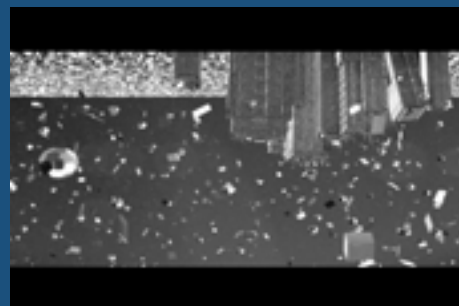
Mauricio Saenz (México)
Ruinas
PLAY 4ª ed., 2015



Sandrine Deumier + Alx Pop (Francia)
Magical Garden
PLAY 4ª ed., 2015



Uwe Heine Debrodt (México)
Portal
PLAY 4ª ed., 2015



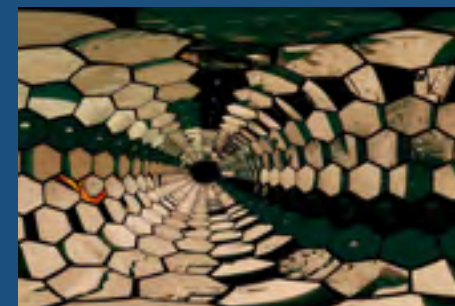
Adrián Regnier Chávez (México)
U
PLAY 4ª ed., 2015



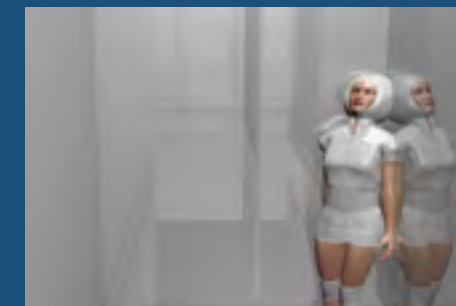
Ricardo Muñoz Izquierdo (Colombia)
Las moscas también duermen
PLAY 5ª ed., 2016



Albert Merino (España)
El gran arsénico
PLAY 5ª ed., 2016



Adrián Regnier Chávez (México)
L.
PLAY 5ª ed., 2016



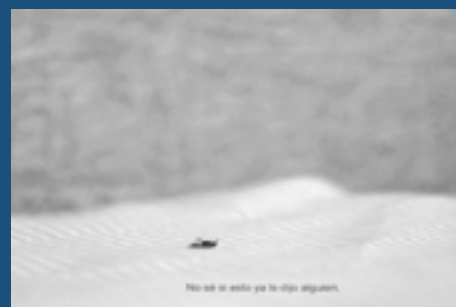
Sandrine Deumier + Philippe Lamy
(Francia)
GogatsuByo
PLAY 5ª ed., 2016



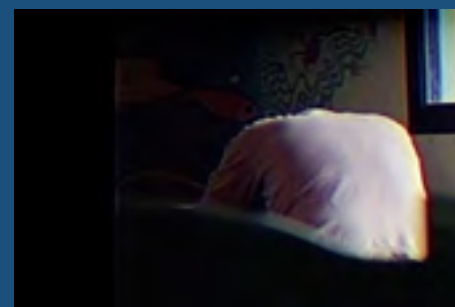
Sandrine Deumier (Francia)
Soft Butterfly
PLAY 5ª ed., 2016



Tahir Ün (Turquía)
Facial Perception
PLAY 5ª ed., 2016



Andrea González (Chile)
Epílogo
PLAY 5ª ed., 2016

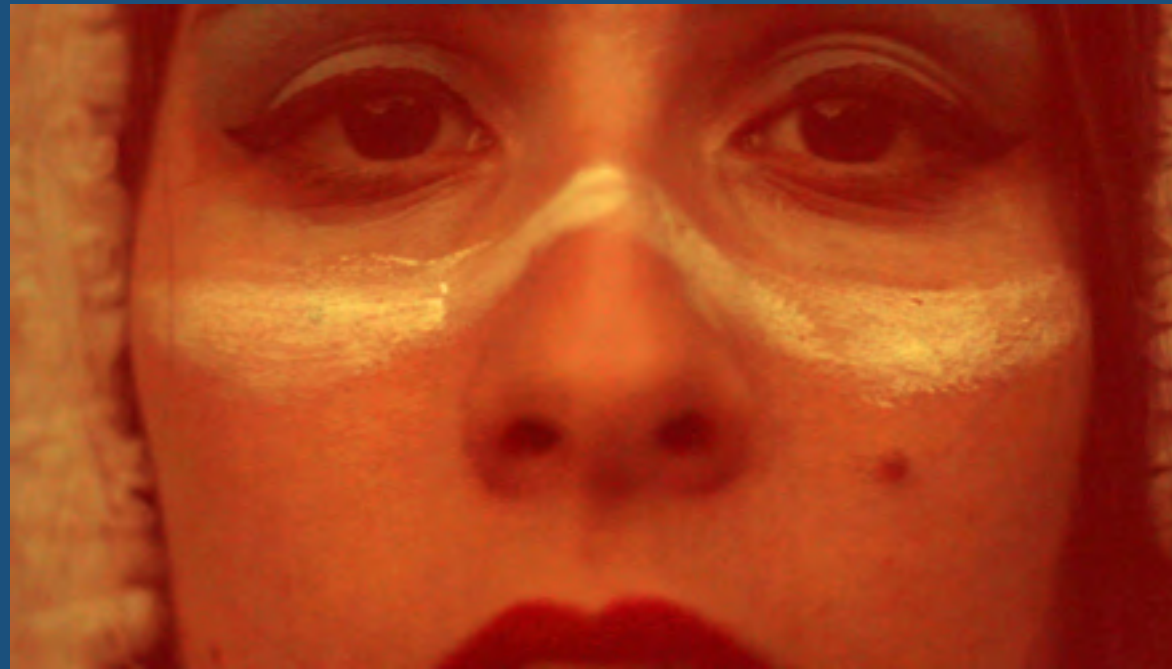


Santiago Carlini (Argentina)
Erosión
PLAY 6ª ed., 2017



Laura Seniquel (Corrientes)
Los anillos de saturnos II: ud. está aquí
PLAY 6ª ed., 2017

▷▷ **Softcore**, de Ligia Berg. Imágenes que se superponen, un interior y un exterior, con una cuota de misticismo y misterio, acompañando el sentido musical.



▷▷ **646**, de Alejo Maglio. La mirada navega a través de los exteriores de la luz y los interiores de las sombras. Por una ventana, la luz vela por los cuerpos que el ojo no ve.

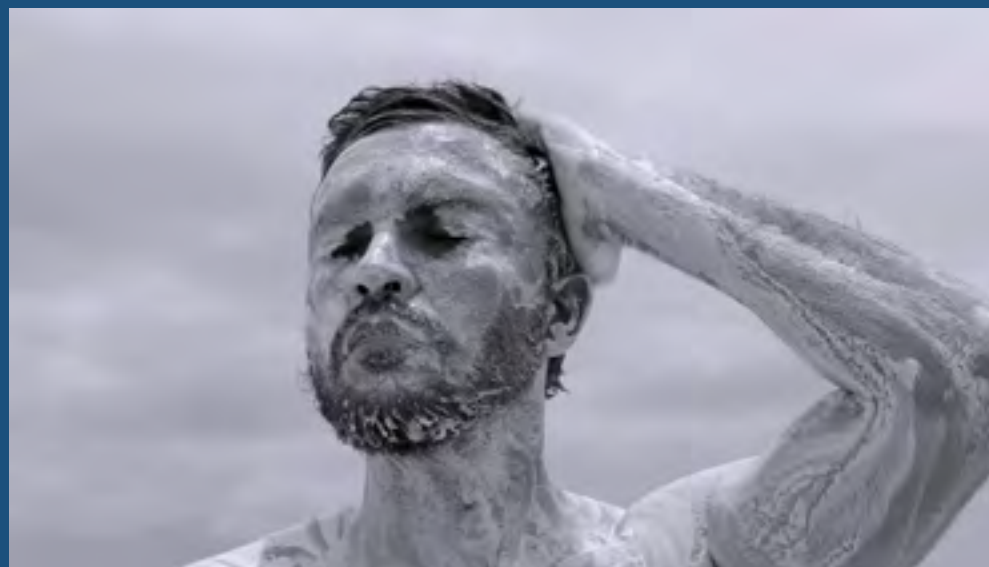


▷▷ **Bailarina**, de Micaela Achinelli. Una bailarina sufre un accidente y cae en un profundo coma. El eterno sueño comienza; ella no sabe que no va a volver a bailar, no sabe si va a despertar o no, no sabe de quiénes son esas voces que le hablan, le lloran, le tocan. La bailarina crea un mundo en donde todo es como siempre quiso que fuera, inclusive el dolor. En ese mundo es feliz, sufre, recuerda o inventa recordar. Lo exterior comienza a ser ficticio porque ahora ella ya no sueña; ella vive.





▷▷ **Sense of place**, de Apotropia. El término «sensación de lugar» puede describir tanto un acuerdo de características que hace un lugar único y la sensación y percepción de lugar como las experimentadas por los organismos vivos que pertenecen a ella. El cuerpo «es nuestro medio general para tener un mundo», según Merleau-Ponty, y nuestra relación con el espacio conectado inevitablemente con la cultura y la forma por el tipo de cuerpo que tenemos. «Los medios no son simplemente canales para transmitir información entre dos o más entornos, sino más bien son ambientes en sí mismos» (J Meyrowitz).



▷▷ **Magical Garden**, de Sandrine Deumier + Alx Pop. Trata sobre la ilusión y las pseudorealidades virtuales aplicables a los sentimientos. En el espacio simbólico del jardín ideal, entendida como espacio utópico, y el lugar ideal portador de todos los deslices fantásticos de la realidad, la hiperindividualidad es duplicada en un doble ideal –el amante clon– convirtiéndose en el síndrome de esta utopía del alma gemela, tratado de modo genético.

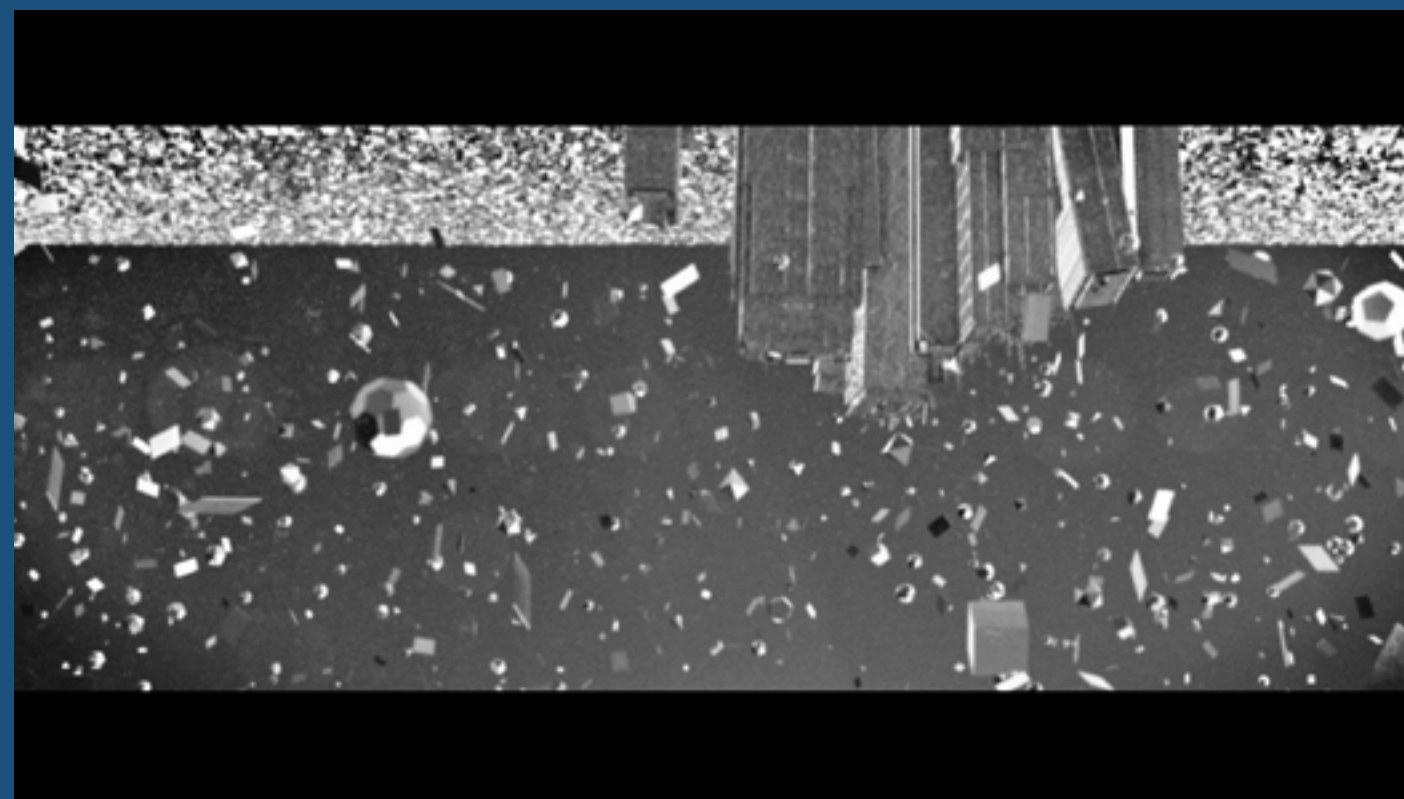


▷▷ **Ruinas**, de Mauricio Saenz. Explora el tema de la obstrucción por medio de algún límite físico o intangible, en este caso materializado por medio de los vestigios de lo que alguna vez fue un espacio delimitado por paredes. Aplicando la memoria de lo que cayó como la representación de la futura destrucción de lo que ahora existe, esta pieza retoma el tema de la obstrucción por medio de la construcción, de los paralelismos que se encuentran entre el erigir materialmente y la creación de barreras sociales a través de la mente humana, en este caso reflejado en la acción de delimitar espacios y aplicar el mismo material en forma líquida en la «geografía» del individuo para así representar la analogía. La idea de las ruinas sociales que esto implica se ve reforzada con el manejo de cenizas como residuo de lo que esto deja y como resultado eventual de la creación de fronteras físicas y sociales.





Portal, de Uwe Heine Debrodt. Portales de entrada a otros mundos, de viajes por el tiempo y el espacio a los orígenes de nuestro pensamiento. El código del universo nos da la clave si armonizamos nuestra mente con el pulso vital de la naturaleza.

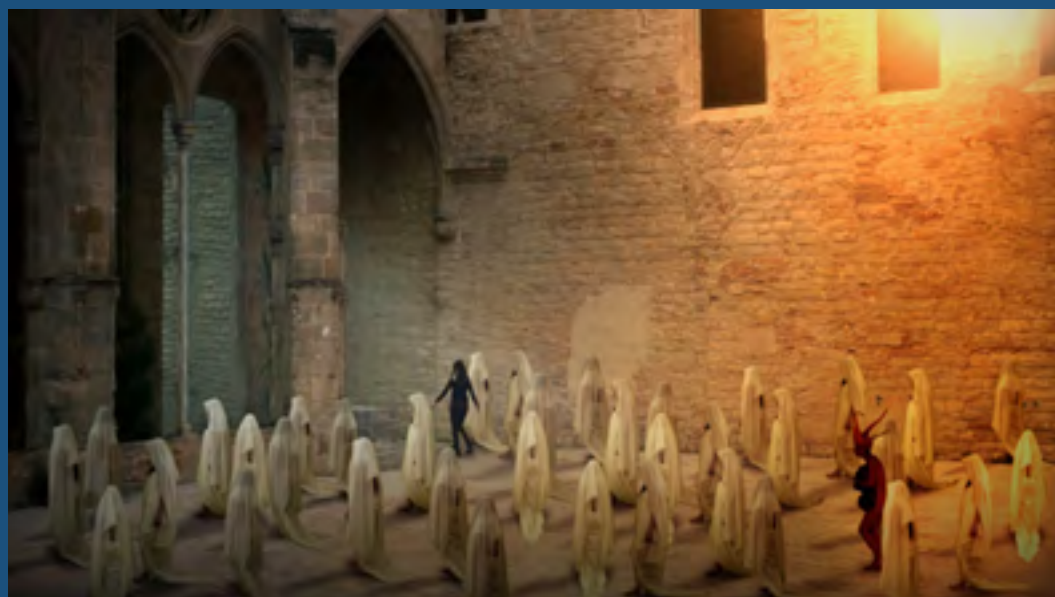


U, de Adrián Regnier Chávez. Es una obra que integra sistemas de partículas y entornos e iluminación 3D en un formato de reproducción cíclico continuo y reversible: puede reproducirse indefinidamente, de comienzo a final o viceversa, tantas veces se desee. Hay tal cosa como un instante distendido hacia el tiempo de lo eterno. Nace cuando el tiempo muere. Indiscernible en su comienzo o final, U muestra una Tierra suspendida en un limbo total. Cuando la fisión y fusión nucleares convierten tiempo, cosmos, energía y masa. Cuando lo hacen en un absoluto de amor, de nube, de todo. De nada.



Las moscas también duermen, de Ricardo Muñoz Izquierdo.

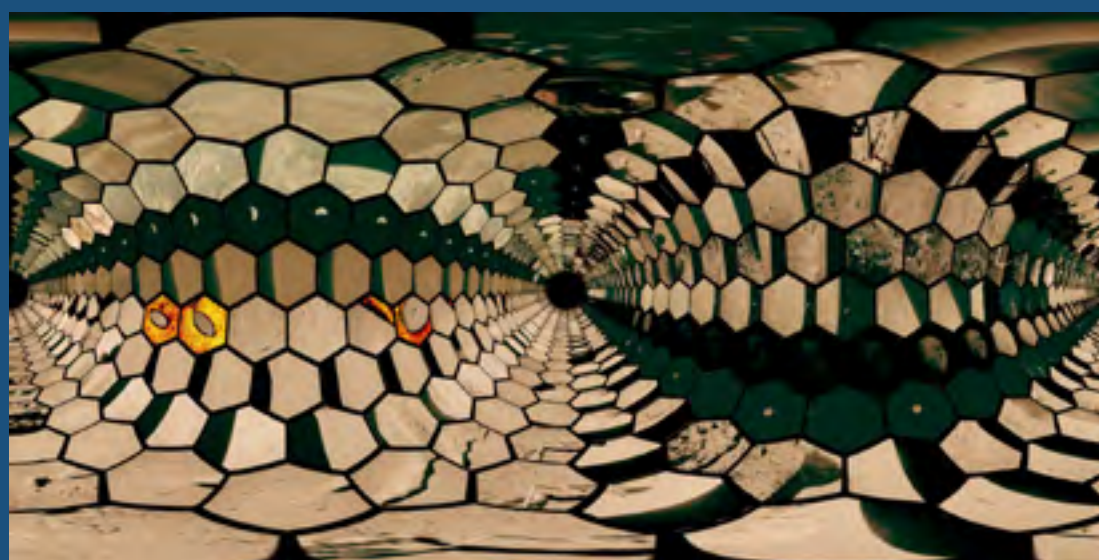




▷▷ **El gran arsénico**, de Albert Merino. Es una metáfora visual sobre lo bastardo y lo maldito en la pintura sacra. El punto de partida es la temática de «Las tentaciones de San Antonio» que fue utilizada por varios pintores de los siglos XV y XVI para la representación de espíritus violentos y depravados. Utilizando estos imaginarios, y muy especialmente la pintura con el mismo nombre del flamenco Peter Huys, estos elementos nos vienen al encuentro bajo múltiples morfologías a modo de un archivo de la imagen. Mezclando elementos preexistentes inspirados en las pinturas descritas junto con otros inéditos, la película nos muestra un recorrido a través del inconsciente de la memoria colectiva.



▷▷ **GogatsuByo**, de Sandrine Deumier + Philippe Lamy. El álter ego y sus ambigüedades. La pregunta por el doble en el orden de la multiplicación de la identidad establecida por nuestro comportamiento digital. GogatsuByo, el lugar del ego como zona moldeable.



▷▷ **L.**, de Adrián Regnier Chávez. A lo largo de su desarrollo, L. funge como metáfora visual a un canal de parto humano y la experiencia narrativa del texto en L. lo refuerza. Otorgándole y explicando el uso de cada uno de sus cinco sentidos, el espectador es sumergido aún más a una reflexión del espacio interior respecto del exterior. Finalmente, las revelaciones propias de presenciar las imágenes más conmovedoras de la humanidad frente a sus ojos nos lleva a la última revelación: este túnel no lleva al espacio, sino que ilustra la trayectoria de choque de una bomba atómica sobre la faz de la Tierra.

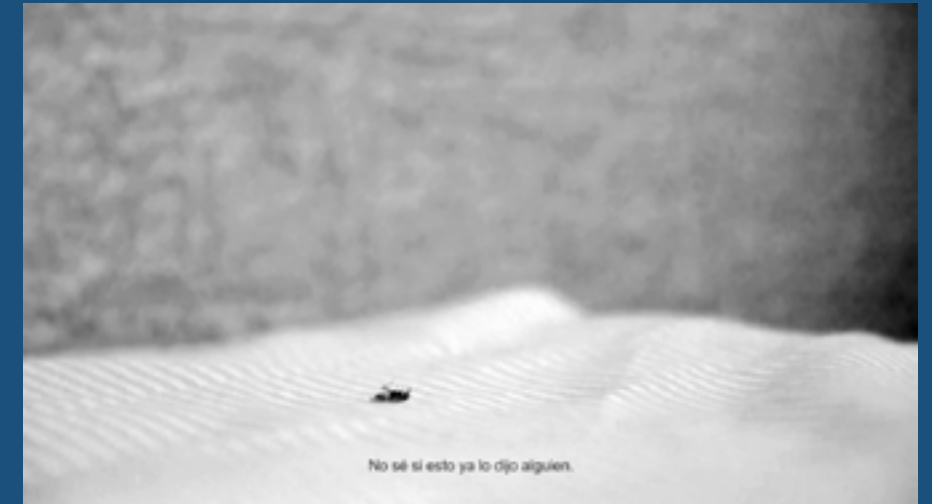




- ▷▷ **Soft Butterfly**, de Sandrine Deumier. Un personaje andrógino despierta en un lugar cerrado, neutral y traslúcido. Constituido por un material moldeable y reconfigurable, este espacio ultratáctil es el lugar de todos los posibles. El personaje, de hecho, posee la facultad de automodulación de acuerdo con su estado emocional y de adaptación de cada elemento del espacio circundante en la medida de las reasignaciones mentales. Sin embargo, esta facultad de retornar la realidad reconfigurable infinitamente finalmente contendrá sus propios límites.



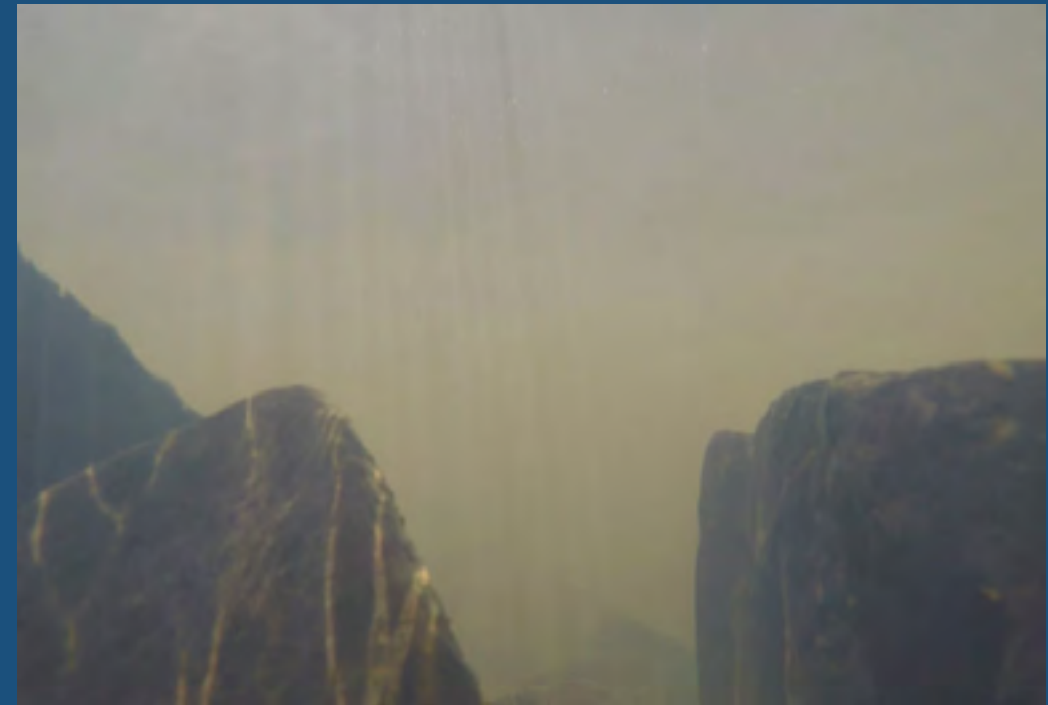
- ▷▷ **Facial Perception**, de Tahir Ün. La percepción del rostro es el arte del autorretrato que registré cuando tuve un accidente cerebro vascular, que significó la pérdida de mi sensibilidad física, particularmente del rostro. En cierto sentido, se trata de la adopción de una reacción ficcionalizada fuera de mi cuerpo en estado de inconsciencia. Este profundo estado de ánimo psicológico comprende un círculo vicioso que, al mismo tiempo, es la búsqueda por recuperar una parte de mi identidad física en una caótica situación. Este caso se expresa por la incertidumbre de la percepción y movimientos rítmicos.



- ▷▷ **Epílogo**, de Andrea González. En este trabajo se utiliza material de archivo de la artista, textos y videos que estudian las posibilidades o limitaciones del lenguaje, construyendo desde ahí el relato de cierto estado de alienación. Se establece el imaginario de un personaje y su discurso agónico, un monólogo aletargado que concluye enfatizando en todo conflicto no resuelto.



▶▶ **Erosión**, de Santiago Carlini. Erosión que expone la potencia de la memoria y el olvido de lo que supuestamente ha «dejado» de ser útil para la sociedad. Retratar los cuerpos y mentes desgastados por entornos en los que se encuentran puede servir como un agente transformador de nuestra mirada. El testimonio de los internos de la institución mental, exponentes del olvido en una comunidad funcional, se esparcen y nos guían por las instalaciones del hospital y los astilleros navales, ambos ubicados en la rivera de una pequeña ciudad costera. El devenir de los recuerdos, confusos y frágiles, se contrasta con la rigidez de los esqueletos de los barcos y las deterioradas paredes del hospital. La erosión se evidencia en la capa superficial del óxido social que presentan los internos y el desgaste que sufren las naves que se preparan para salir a alta mar. Este ensayo audiovisual expone la esencia de estos personajes, donde el deseo de volver a «funcionar» es la materia prima fundamental de su futuro.



▶▶ **Los anillos de saturnos II: ud. está aquí**, de Laura Seniquel. Es un proyecto que viene mutando desde su gestación, la que empezó a tomar forma hace un par de años con la lectura del libro de WG Sebald que lleva este mismo nombre. Actualmente, consiste en un número indefinido de versiones de un primer video. Cada versión es una mutación de la anterior y puede contener casi todas sus partes o ser algo totalmente nuevo, pero manteniendo de alguna manera el hilo invisible de unión. En Ud. está aquí se observan de cerca situaciones ordinarias que a la distancia de la mirada cobran cierta extrañeza. El audio diegético de las voces nos habla de otras realidades posibles mientras que un audio de Philip Dick, tomado en 1974, asegura que así es.





Tamara Painé Ciai (Argentina)
Abismarse
PLAY 6ª ed., 2017



Rodrigo Etem (Argentina)
Escenas de la vida en un lugar inhóspito
PLAY 6ª ed., 2017



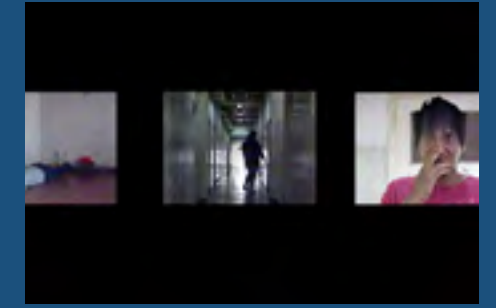
María Eugenia López Romero + Valeria Ailin Suárez Araujo + Sofía Stechina (Argentina)
Tensión
PLAY 6ª ed., 2017



Eduardo Elli (Argentina)
Las personas que recuerdan demasiado
PLAY 7ª ed., 2018



Apotropia (Italia)
Timepulse
PLAY 7ª ed., 2018



Santiago Carlini (Argentina)
Fundición 01
PLAY 7ª ed., 2018



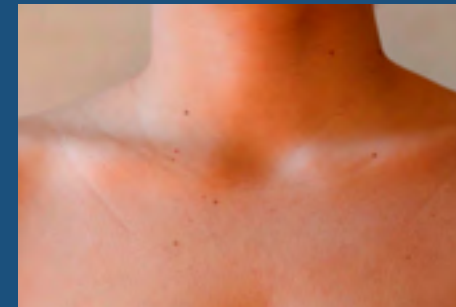
Tânia Dinis (Portugal)
Teresa
PLAY 7ª ed., 2018



Daniela Muttis (Argentina)
STIMMUNG 8'26"
PLAY 7ª ed., 2018



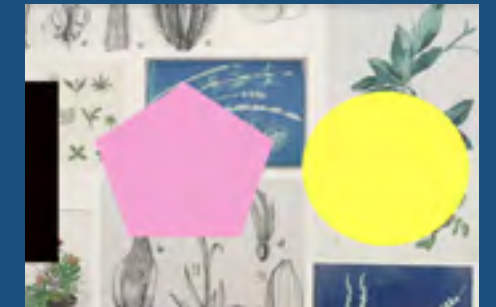
Jongkwan Paik (Corea del Sur)
Fiction et Témoignage
PLAY 7ª ed., 2018



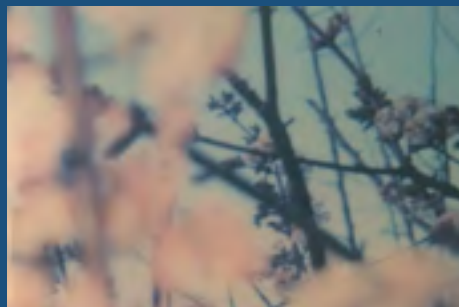
Anouk Clemenceau (Argentina)
Cómo puede atravesar el cuerpo una palabra
PLAY 7ª ed., 2018



Melania Olcina Yuguero (España)
Homo
PLAY 8ª ed., 2019



Maia Gattás Vargas (Argentina)
Taxonomía de la desmesura: diario de viaje a la isla Victoria
PLAY 8ª ed., 2019



Sara Piñeros (Colombia)
Espacios imaginarios
PLAY 8ª ed., 2019



Emilio López + Agustín Javier Manteña (Argentina)
Unheimlich
PLAY 8ª ed., 2019



Francisco Bouzas (Argentina)
Un susurro lejano
PLAY 8ª ed., 2019



José M. Delgadillo (México)
Birds
PLAY 8ª ed., 2019



Leonardo Guardianelli (Argentina)
El futuro está en tus manos
PLAY 8ª ed., 2019



CONTACTOS. La figura refiere a todo discurso interior suscitado por un contacto furtivo con el cuerpo (y más precisamente la piel) del ser deseado.

▷▷ **Abismarse**, de Tamara Painé Ciai. Abismarse es un diario de viaje documental de ensayo que usa como vehículo las definiciones de Fragmentos de un discurso amoroso de Roland Barthes para atravesar paisajes de Bolivia y el desamor.



▷▷ **Escenas de la vida en un lugar inhóspito**, de Rodrigo Etem. Lo primero que se me ocurre, por un lado, es el enfoque tanto conceptual como instrumental que el artista utiliza para desestabilizar la lógica de la realidad, generando fisuras en la razón, la que se encuentra dada por la manera de percibir los objetos que –aunque habituales y cotidianos– se localizan reorganizados composicionalmente de manera distinta, dichos objetos mentalmente nos dan un aura familiar, al mismo tiempo que su distribución provoca un cortocircuito. Desde esta perspectiva, estos retratos que a primera vista se nos presentan como de seres extraterrestres, una vez que nos compenetramos, nos resultan más familiares de lo que aparentan, “humanos demasiado humanos”, tal vez más humanos de lo que figuran.



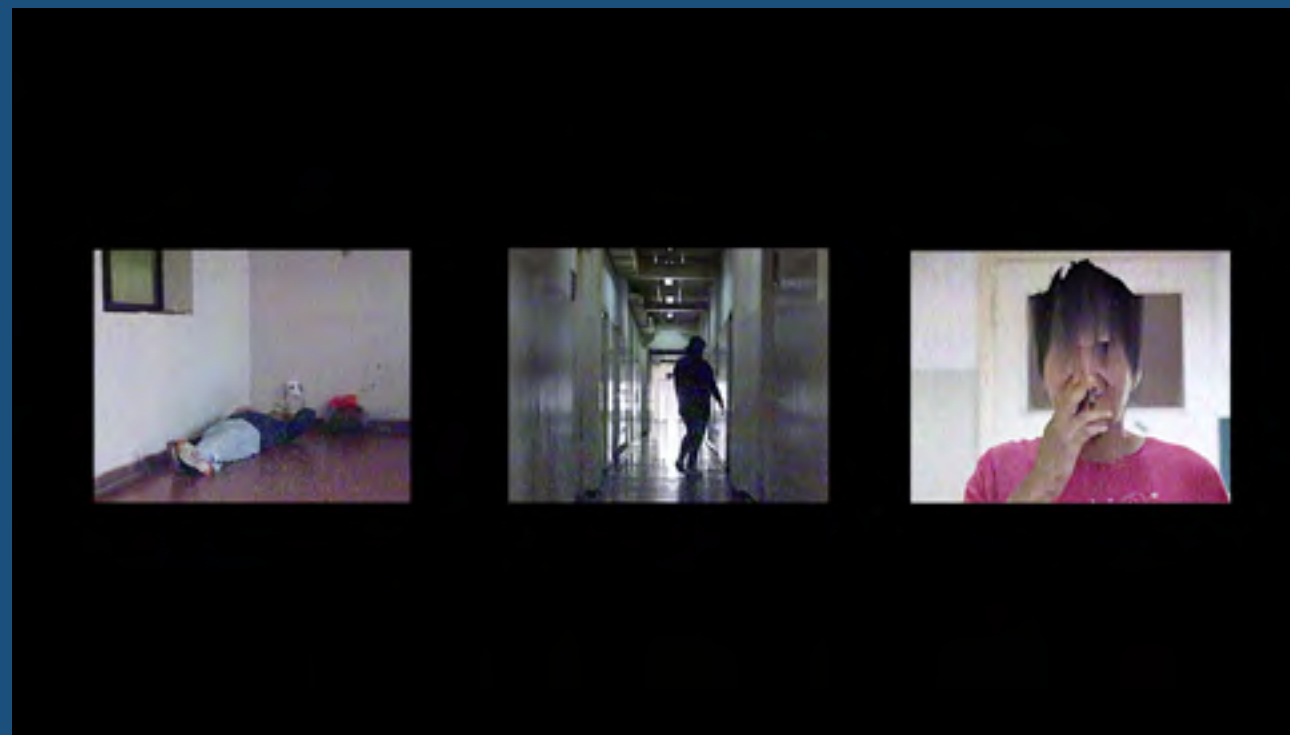
▷▷ **Tensión**, de María Eugenia López Romero + Valeria Ailin Suárez Araujo + Sofía Stechina. Lo exterior y lo interior del ser y las distintas capas de personalidad que se generan. Por un lado, por las cosas que se le impone a la persona desde el momento en que nace y a lo largo de su vida y, por el otro, su lado más profundo que es reprimido y genera tensión.



▷▷ **Timepulse**, de Apotropia. Una reflexión sobre la dificultad de vivir el momento presente antes de que se convierta en un recuerdo, sobre el temor de la inexorable marcha del tiempo.



▷▷ **Las personas que recuerdan demasiado**, de Eduardo Elli. Una empleada doméstica, un obrero y un niño abandonan sus acciones cotidianas en tres lugares distintos. Se sumergen en una profunda evocación, quizás de un principio, de un lugar, de un origen. Recuerdan hasta esfumarse de los espacios que ocupan. ¿Cómo es el no-lugar al que arriban las personas que recuerdan demasiado?



▷▷ **Fundición 01**, de Santiago Carlini. De la serie Erosión, este video expone y profundiza el desgaste que viven los internos de una institución de salud mental. En Fundición 01 se mezclan las paredes y los cuerpos de los usuarios del hospital. La enfermedad adquiere, en esta pieza, una nueva versión que transita entre la ciencia ficción y el registro documental. Los pixeles, como células del futuro, se derriten enfermando toda la imagen. Las palabras y la música retumban configurando la densa voz del espacio, que se interpone con un retrato desfigurado, corrompido y atravesado por el prejuicio y segregación de los normales.





▶▶ **Teresa**, de Tânia Dinis. La imagen fragmentada de un registro íntimo. La impresión dejada por momentos olvidados en el tiempo, pero listos para salir del olvido para permitir contar una historia posible: la historia que queremos contemplar.



▶▶ **STIMMUNG 8'26"**, de Daniela Muttis. La palabra *stimmung* es una palabra alemana que quiere decir estado de ánimo y también afinar los instrumentos, viene de la palabra *stimme* que quiere decir voz. Y para mí una interpretación sobre el lenguaje de lo invisible.



▶▶ **Fiction et Témoignage**, de Jongkwan Paik. Yo ya he muerto algún día en el pasado, pero estoy aún vivo. Cuando veo algo moviéndose en la pantalla, puedo sentir una presencia, pero es solo una representación del pasado. La película fue «una verdad de 24 veces por segundo y será una muerte de 24 veces por segundo. Ahora esto es incontable».



▷▷ **Cómo puede atravesar el cuerpo una palabra**, de Anouk Clemenceau. Los recorridos, el cuerpo, la palabra. Son conceptos que para mí están íntimamente relacionados: recorrido que deviene cuerpo que deviene palabra. Sin embargo, este devenir no resulta estricto y es también mutable. Pienso en las palabras, en las que nos dicen y en las que decimos. ¿Cómo puede atravesar el cuerpo una palabra? La palabra se inserta, se clava. Se cose a la piel. Me pregunto cómo es el lugar que ocupa lo que decimos y lo que callamos. Para mí, ese espacio tiene forma de garganta y es a través de la piel por donde escapa este accionar.



▷▷ **Taxonomía de la desmesura: diario de viaje a la isla Victoria**, de Maia Gattás Vargas. Tres días de viaje a la isla Victoria del Parque Nacional Nahuel Huapi, llevan a una investigadora a escribir un diario donde reflexiona sobre su historia como laboratorio a cielo abierto de experimentación con plantas y animales. El relato se va abismando poéticamente y termina en un herbario pensando el problema de la representación científica de la naturaleza.



▷▷ **Homo**, de Melania Olcina Yuguero. Visibiliza la experiencia de intimidad de un ser humano que habita un espacio interior, privado y reservado a la soledad de un único habitante. La habitación, como metáfora de la casa primigenia, es la imagen de las intimidades pérdidas. El Homo privatus busca mediante un acto de introspección el encuentro consigo mismo, la toma de conciencia de su corporeidad, es decir, de una cierta identidad en relación con lo otro, a través de la experiencia multisensorial y especialmente háptica con la materia que lo rodea. En Homo se desvela la capa epidérmica y visible del ser humano, su cuerpo natural expresa la memoria de una historia personal frente a la representación visual de una historia colectiva con cuerpos estereotipados, icónicos, mitificados e idealizados. Homo es la epifanía de un acto narcisista, de una metamorfosis.



▷▷ *Un susurro lejano*, de Francisco Bouzas. Rostros no del todo humanos se desvanecen entre paisajes hostiles. Un canto susurrado, un acto de devoción.



▷▷ *Espacios imaginarios*, de Sara Piñeros. A partir de fotografías y videos capturados durante un año, una mujer indaga sobre la mirada y el punto de vista en relación con la memoria que tiene de estos registros. ¿Han reemplazado su memoria o han creado una experiencia diferente que no es lo que ella vivió ni lo que se ve en las imágenes? Este ensayo audiovisual reflexiona y hace un proceso consciente a través de la escritura sobre tomar fotografías y registrar con video y sonido la realidad cotidiana. ¿Qué sucede en la mente momentos antes de registrar una imagen?



▷▷ *Unheimlich*, de Emilio López + Agustín Javier Manteña. Cuando lo desconocido interfiere en el terreno familiar, suceden impulsos emocionales que necesitan ser materializados. Se revela la amenaza del monstruo como presencia simbólica de nuestras ansiedades, los autómatas nos interpelan y nos sumimos en la pulsión estética de otorgarle un nombre a lo que ocurre. Entonces, a modo de ilusión surge un doble, espectral, que condiciona nuestra mirada sobre lo que entendemos por lo siniestro.



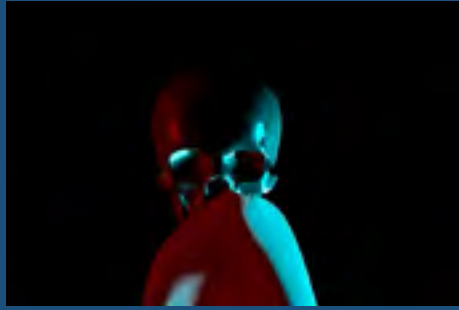


▷▷ ***El futuro está en tus manos***, de Leonardo Guardianelli. Es un video corto en loop perteneciente a la serie Samsara. Un conjunto de secuencias que buscan articular, a través de su contenido siniestro, la naturaleza repetitiva del loop con el concepto psicoanalítico de lo compulsivo, poniéndolo en relación con ideas provenientes de la filosofía oriental, tales como el eterno retorno y el karma.

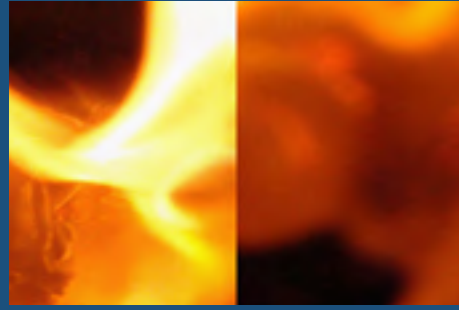


▷▷ ***Birds***, de José M. Delgadillo. Obra sensorial en la que se reflexiona sobre una distopía cercana en donde las aves son los únicos seres que quedan libres antes de que la humanidad acabe con la vida en la tierra.

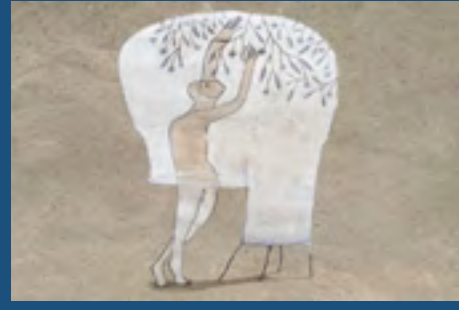




Leonardo Guardianelli (Argentina)
Eros y Tánatos
 PLAY 8ª ed., 2019



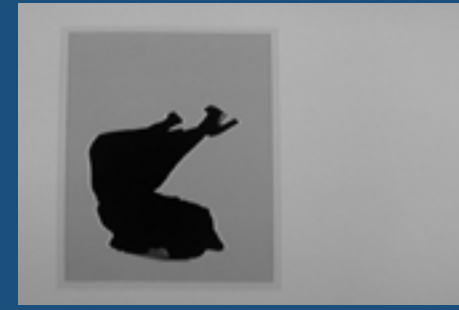
Aldana Bit (Argentina)
El límite en la purga (de la serie el Límite se siente)
 PLAY 8ª ed., 2019



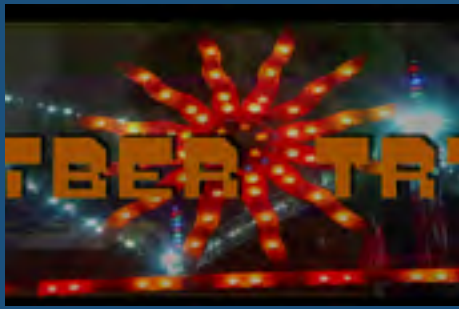
Gennaro Sorrentino (Italia)
Weightlessness
 PLAY 9ª ed., 2020



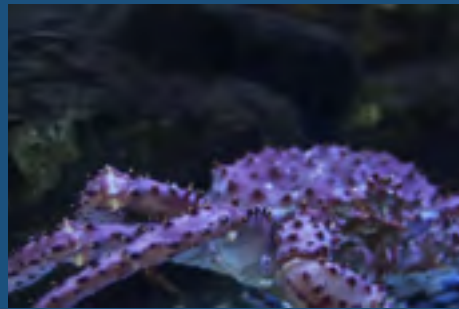
María Camila Tafur Leal (Colombia)
Extensión de lo cotidiano
 PLAY 9ª ed., 2020



Tales Frey (Brasil-Portugal)
Dos Gestos que Sobrevivem em Nós
 PLAY 9ª ed., 2020



Pablo Benjamín Nieto Mercado
 (México)
Ciber Trip
 PLAY 9ª ed., 2020



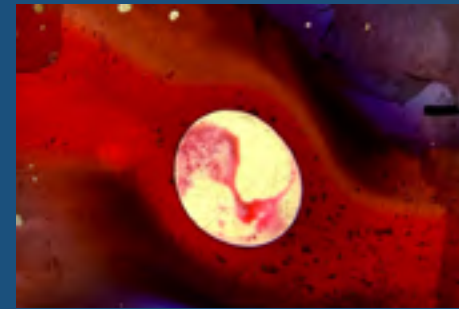
Joaquín Maito (CABA)
(Emoji)(Emoji)
 PLAY 9ª ed., 2020



Francisco Bouzas (CABA)
Agur
 PLAY 9ª ed., 2020



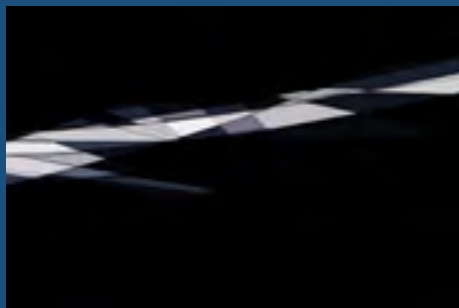
Ana Villanueva (CABA)
La carencia
 PLAY 9ª ed., 2020



Manuel Reyes + Ariel Cheszes (CABA)
Volcán
 PLAY 9ª ed., 2020



Sofía Ungar (CABA)
Cuales son las cosas
 PLAY 9ª ed., 2020



Rodrigo Noya (CABA)
Espacio para la ausencia
 PLAY 9ª ed., 2020



Lucía Zin Ungaro (Buenos Aires)
Lo que hubo
 PLAY 9ª ed., 2020



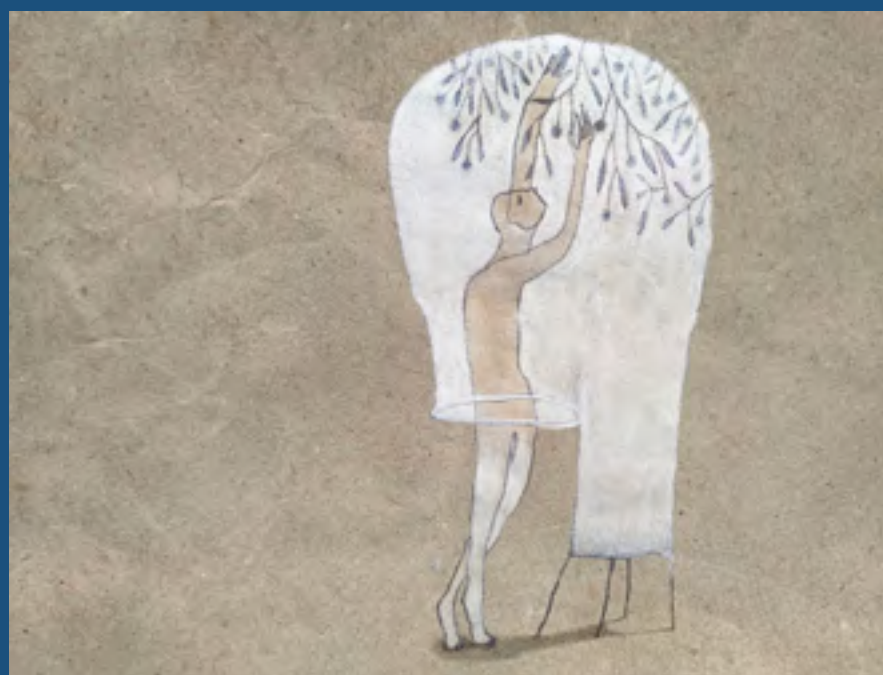
Analía Zalazar (Buenos Aires)
Sobre la tierra hay agua
 PLAY 9ª ed., 2020



Melanie Schneider + Magdalena Parra
 Iturrioz (Chaco)
Pinyo'olec
 PLAY 9ª ed., 2020



▷▷ **Eros y Tánatos**, de Leonardo Guardianelli. Es un video corto en loop perteneciente a la serie Samsara; un conjunto de secuencias que buscan articular, a través de su contenido siniestro, la naturaleza repetitiva del loop con el concepto psicoanalítico de lo compulsivo, poniéndolo en relación con ideas provenientes de la filosofía oriental tales como el eterno retorno y el karma.



▷▷ **Weightlessness**, de Gennaro Sorrentino. Ingravidez, / ligera suspensión de vivir / formas y figuras / a la espera de la última verdad.

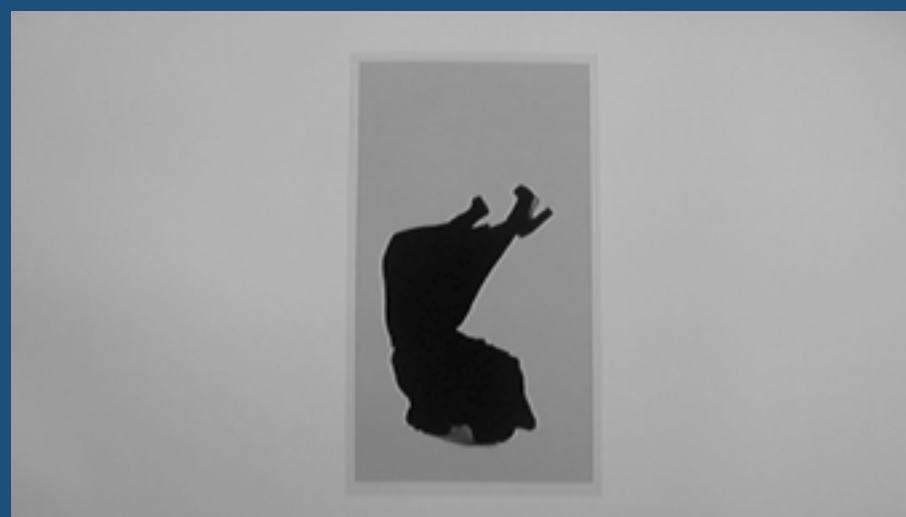


▷▷ **El límite en la purga (de la serie el Límite se siente)**, de Aldana Bit. Los límites fronterizos no siempre fueron geográficos, los límites se tornan también desde lo psicológico a lo emocional o de lo físico a lo espiritual. La purga de nuevo demanda un acto de despojo y limpieza; es acompañado por flora que viaja no solo de estaciones del año, sino de una provincia a otra. Para encontrarse en un estado de muerte y transformación por un fuego que no se apaga.

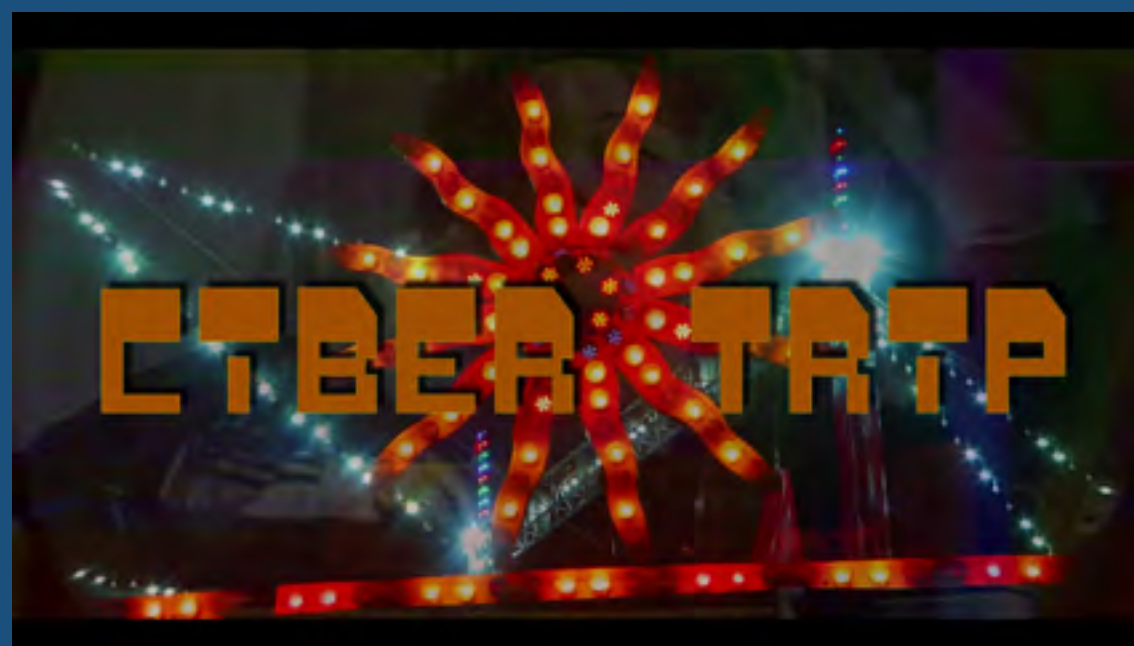




▷▷ ***Extensión de lo cotidiano***, de María Camila Tafur Leal. Esta pieza explora la cotidianidad, la repetición y la capacidad que tiene un cuerpo de extenderse y soportar.



▷▷ ***Dos Gestos que Sobrevivem em Nós***, de Tales Frey. Es un video concebido a partir de una propuesta dirigida a nueve intérpretes, cada uno en su respectivo hogar grabando situaciones requeridas con una determinada resolución estética. En esta obra vemos nueve cuerpos distintos cubiertos por ropas de la misma tonalidad y, aunque todos los cuerpos están estandarizados por el rasgo monocromático de lo que los rodea, podemos entender su diferenciación a través de sus gestos e, incluso, con sus fisicalidades camufladas y desfiguradas intuimos lo inestable e irrepetible que presenta cada interioridad.

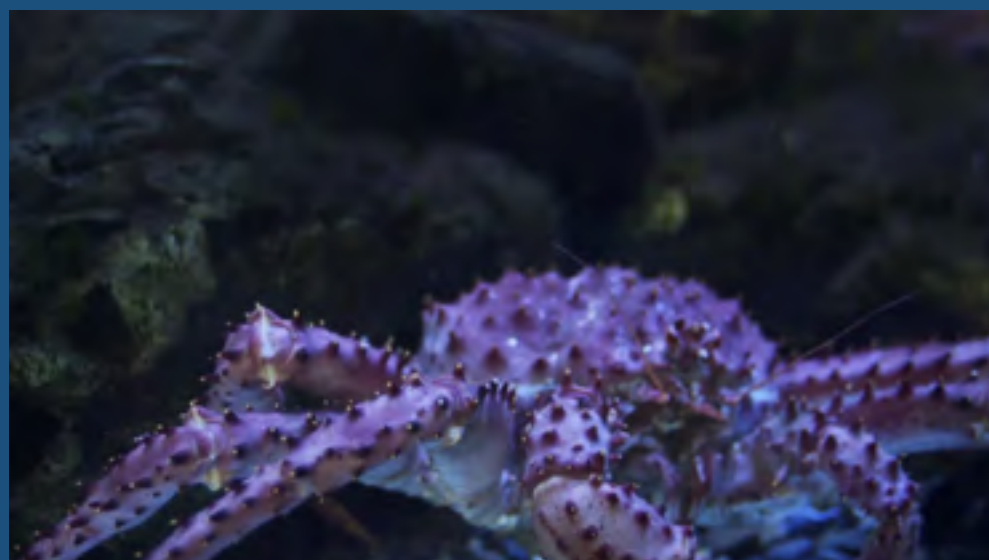


▷▷ ***Ciber Trip***, de Pablo Benjamín Nieto Mercado. Cuando era niño no existían computadoras ni celulares, las tareas consistían en salir a la calle a recoger plantas, animales y hacer trabajos en equipo. Ahora los aparatos parecen profesores, maestras, todo lo enseñan. Estamos ligados a ellos, cambiando la interacción humana por fantasía.



▷▷ **La carencia**, de Ana Villanueva. ¿Acaso hay incluso cosa más pesada, más duramente real que la ausencia? La obra plantea una reflexión sobre la memoria, el tiempo y la fragilidad de la constancia. Un acto externo desequilibra el sistema de estos tres conceptos, generando una imagen y un sonido inestable que pronto llegarán a su desaparición definitiva. La carencia se sitúa entre su materialización y su desmaterialización, abriendo el análisis a la imposibilidad de reducir el tiempo y la memoria a una imagen congelada.

▷▷ **Agur**, de Francisco Bouzas. Una confrontación entre el tiempo y el espacio. Un viaje que atraviesa la Unión Soviética y la Antártida, pero que comienza y termina en Donostia. En una cocina en Donostia. En el reloj de esa cocina, cuyas agujas están inmóviles.

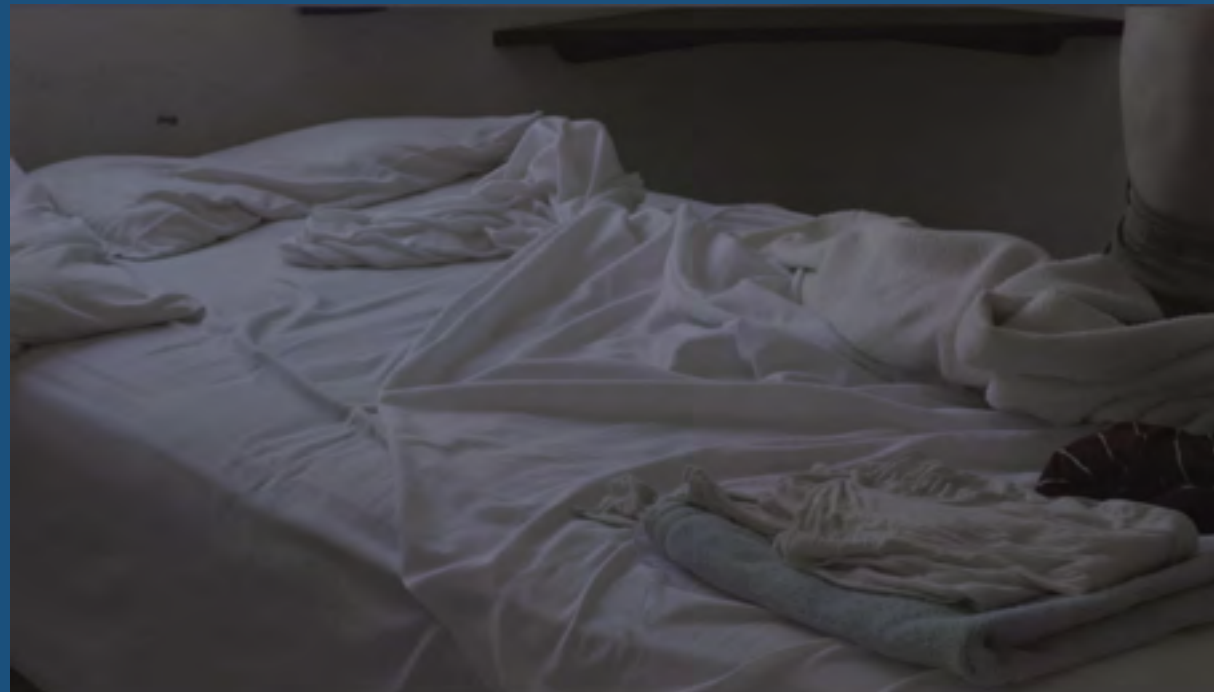


▷▷ **(Emoji)(Emoji)**, de Joaquín Maito. A veces el tiempo se frena ante un rectángulo de cristal que atraviesa, de a poco pero con insistencia, cada aspecto de la vida. Es un nuevo templo, un espacio de fe, que desde las manos refleja un rostro y el mundo que nos rodea. ¿Qué hay en las pantallas de todos los smartphones del mundo?



▷▷ **Volcán**, de Manuel Reyes + Ariel Cheszes. Millones de años luz. Criaturas eternas habitan un volcán. Se conocen para conocer cómo vivir. Infinitas luces, infinitos sonidos.





▷▷ **Cuáles son las cosas**, de Sofia Ungar. ¿Cuáles son las cosas que le dan sentido a otras cosas? Preguntas en el contexto de repatriación y aislamiento en Cuba.

▷▷ **Espacio para la ausencia**, de Rodrigo Noya. «No se impone nada. Nada se delimita respecto de lo demás. Todo parece retroceder a una indiferenciación. La mirada ausente tiene un efecto vaciante. Las transiciones fluidas generan lugares de ausencia y vacío. La ausencia hace más permeable al espacio y así lo amplía» (Byung-Chul Han).



▷▷ **Lo que hubo**, de Lucía Zin Ungaro. Un cuerpo aplasta una superficie líquida, duerme, despierta. Ahoga el silencio del agua con los retazos de pensamiento que descansan, fluctúan... Nosotros no podemos dejar de intentar respirar, nos ahogaría el agua, nos aplastaría la oscuridad. El agua azul se desvanece en un sonido crudo que la llama, la persigue, se lleva con ella las palabras huérfanas que el cuerpo abandonó en su superficie. En la porosidad blanca de la bañera solo permanece lo que hubo.



- ▷▷ ***Sobre la tierra hay agua***, de Analía Zalazar.
Fosas nasales, glándulas sudoríparas, amígdalas, son solo algunos de los órganos arrastrados por el agua.



- ▷▷ ***Pinyo'olec***, de Melanie Schneider + Magdalena Parra Iturrioz. Pinyo'olec era un niño gom que vivía en el monte con su familia. Le gustaba cazar pajaritos, pero un día sus padres lo descubrieron y tuvo que darle sus armas. Luego, el niño logró recuperarlas y salió de nuevo a mariscar. En el camino encontró un ave enorme y le tiró una flecha. El ave gritó y sacándose la flecha dijo al niño que se preparase, porque volvería para vengarse. Entonces, Pinyo'olec comenzó a prepararse. Un día, las aves llegaron y se llevaron a su familia. Pinyo'olec luchó hasta el final y ya rendido, las aves lo elevaron al cielo, convirtiéndose este en la constelación «Rapiché».





Obras para visualizar

Santiago Carlini
(CABA)

@soyunnisperomarron

#soyunnisperomarrón / #Un poema visual interactivo / #Una peli a tu ritmo.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/510885995>

Jun'ichiro Ishii
(Japón)

Butter Cow

Segunda creación del proyecto «Butter cow» realizado en Tapei, Taiwan, 2010. Hay pasos secuenciales durante la creación. Trazando el poema tradicional Zen «Ten Bulls», esta obra de video presenta 10 procesos/imágenes creativas de una pequeña escultura de manteca.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/198894539>

Tamara Kuselman
(Argentina)

Un futuro certero

El proyecto comienza con una decisión: todos los contenidos de la exposición son delegados a un vidente. A partir de esta premisa inicial, que puede entenderse como una suerte de ausencia programada de autoría, se desencadena un proceso durante un año. Así he ido rastreando profesionales de la videncia para solicitarles un plan detallado de trabajo hasta que finalmente me entrevisto con una adivina que me proporciona una visión concreta del espacio expositivo. Durante meses produzco estas piezas y monto la exposición de la manera más minuciosa y fiel posible. Pero cerca del final comienzan las dudas sobre la pertinencia del gesto y la necesidad de intervenir en la situación.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://www.youtube.com/watch?v=KZgUnjJVKE4>





Obras para visualizar

Charo Venegas Calderón
(Argentina)

Oda

Ella no entiende qué está sucediendo, intenta con mucho esfuerzo comprender. El tren avanza mientras ella investiga. Se angustia. Se desespera.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/121854460>

Melisa Aller
(Argentina)

Constitución

No hay afuera y no hay adentro. Las fronteras no existen. Constitución es una ráfaga intensiva que no busca sujetos ni formas, sino velocidades y lentitudes. Inmanencia. Distribuyendo los afectos, las intensidades, no hay diferencia en lo artificial de lo natural, ya que lo importante es saber de qué es capaz un cuerpo, produciendo un modo de vivir.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/69017399>

Daniela Muttis
(Argentina)

STIMMUNG 8'26"

«La palabra stigmunng es una palabra alemana que quiere decir estado de ánimo y también afinar los instrumentos, viene de la palabra stimme que quiere decir voz. Y para mí una interpretación sobre el lenguaje de lo invisible».



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://www.youtube.com/watch?v=3pe2qZm2i8M>

Un escrito de luz [para Hubertus von Amelunxen]

Jeremy Fernando

*Alguien es fotografiable, es 'fotogénico',
y quizás esto constituya una catástrofe,
que uno pueda ser fotografiable,
que se pueda ser capturado
y detenido en el tiempo...*
Hubertus von Amelunxen

...tengamos en cuenta que esta declaración surge durante una conversación –entre mi tan querido amigo Hubertus, Jacques Derrida y Michael Wetzl– y que ocurre en un momento en que los pensamientos giran (*versare*) o, más bien, durante un danzar de ideas, entre (*con*) los unos y los otros, casi seguramente en el curso de un intento de abrirse hacia las posibilidades del otro.

Es que no se trata, simplemente, de que cada fotografía sea un intento de interactuar –aquí dejaremos que el eco del prefijo *inter* resuene en nosotros– con algo, con alguien más, con otro; ni siquiera se trata de que estas recopilaciones hablen las unas con las otras, en su secuencia particular, a partir de su propia sintaxis, de su propia disposición, de sus categorías, sino que la fotografía es en sí misma una conversación.

Una interacción –

Entre la luz y la escritura.

Un escrito de luz.

Esto plantea la pregunta: *¿Qué es estar siendo escrito?*

Según entiendo, no es que uno pueda ver la luz tal como es –solamente se puede experimentar cierto espectro de la luz, uno solo puede estar expuesto a una parte de ella–. Así que, aunque seamos capaces de ver las fotografías, quizás de leerlas inclusive, aunque podamos experimentar un fenómeno envolvente de y con ellas, la cuestión acerca del *estatus de la escritura de la luz como fenómeno persiste*.

No tanto el fenómeno que sucede o se ubica antes de la fotografía. Porque no debemos olvidar que siempre ha de existir algo anterior a la cámara, al lente, al *film* –incluso en la era digital donde este algo, esta cosa que sucede antes de la fotografía (el hecho de que podamos, o no, seguir llamándolo fotografía es otro asunto) puede que solo exista en nuestra imaginación; que resida en lo imaginario (incluso pensándolo así, tiene que haber algo, alguna cosa que nos venga a la mente antes de que una fotografía llegue a ser inscripta)–. Y cuando hablamos de inscripción con respecto a la fotografía digital (quizás por el momento debemos atenernos a este término, a este vocablo) debemos tener en cuenta que lo digital trae consigo el eco de las manos, de los dedos (*digit*). Lo que nos sugiere que bien podría existir una escritura de luz a través de la mano; un puñado de luz, que quizás también implique un acariciar la luz.

Tampoco se trata del fenómeno que es la fotografía en sí: eso ya lo conocemos.

Más bien, ¿qué pasaría si uno ve *lo que la luz ha escrito* en vez de ver una escritura de luz?

Esto abre la posibilidad de que las manos involucradas sean dos –aquella que sostiene el aparato y la mano de la luz–.

Así podríamos comprender el por qué a alguien se le llama fotógrafo: alguien que escribe con luz.

No es solo el fotógrafo quien realiza la acción de escribir, después de todo, es la luz la que escribe. Lo que no quiere decir que este se encuentre completamente distanciado del proceso –sin su mano, a la luz le sería imposible inscribirse–. Se trata más bien que al momento de la escritura, en aquel punto en que la luz escribe, quien fotografía y la luz misma son seres indistinguibles.

Esto nos dice –ya que no podemos realmente ver la luz– que al momento de fotografiar se es ciego respecto de aquello que está siendo escrito. Y si esto fuera así, se nos sugiere además que no solo no se puede decir con exactitud qué es lo que se está escribiendo ni qué es lo que resultará escrito, sino que, lo que es más importante aún, puede que sea imposible saber si lo grafiado, si lo que está siendo escrito por la luz, no es la luz en sí misma.

La cuestión permanece:

¿Qué es lo que vemos? ¿Qué es lo que estamos viendo?

Ahora que hemos abierto la posibilidad de que sea la luz lo que realiza la escritura, que se escribe a sí misma a medida que escribe, que quizás también la escribe a ella –a la mano que sostiene la cámara– mientras escribe, debemos abrir el registro de que lo que vemos no es un rastro de luz, un recordatorio de que la luz estuviera allí, sino que de hecho vemos aquello que no está ahí, de que es la *no-luz* (que no es oscuridad, no es un antónimo de luz) lo que está siendo escrito.

Esto nos lleva de nuevo a la cuestión de la visión, a la cuestión del ver.

Porque si se trata de una *no-luz*, ¿cómo es entonces que comenzamos siquiera a ver? Que tampoco se trata de cuestionar qué es la luz –aunque esto bien podría estar relacionado– si no, más pertinente aún, ¿cómo es que podemos hablar de la parte negativa de algo, de aquello que no podemos realmente ver?

Aquí debemos recordar que se trata de un tipo de luz que primero debemos aprender a ver.

Lo que nos sugiere que la visión, el ver, radica en ese juego que se da entre la luz y la *no-luz*.

Entonces, quizás el ver, la visión misma, consiste en ese no–.

Y, más pertinente todavía, que ese no–; eso que está siendo escrito por la luz, bien podría ser, en primer lugar, el preciso intento de tomar una fotografía.

* * *

La imagen fotográfica es la imagen más pura porque no simula tiempo ni movimiento y porque permanece junto al más riguroso irrealismo. Todas las demás formas de imagen (el cinema, el video, las imágenes generadas por computadora, etc.) sólo son formas derivadas de la imagen pura, y de su ruptura con la realidad. (Jean Baudrillard)

*El espacio sería la última frontera
si no se hubiera inventado en un sótano hollywoodense.*

Anthony Kiedis, Chad Smith, Flea y John Frusciante

No es que nos sea posible delinear siquiera lo que el espacio es,

ya que –por definición–, es la nada.

Una grieta.

Y es en esta grieta

donde se reside.



No se trata de alguien que pertenezca a este mundo; eso sería demasiado banal.

Sino de quien, quizás, podría pertenecer a él. Un alguien que «permanece junto al más riguroso irrealismo».

Ese alguien que habita el otro lado del espejo.

No una proyección; no un ser imaginario.

Según entiendo, si se imagina algo, aun así esto debería basarse en la experiencia personal, en el conocimiento –y eso seguiría formando parte del sí mismo, de la mismidad–. Sería algo demasiado insulso.

Quién está del otro lado del espejo ese alguien que permanece incógnito, incognoscible. Quizás está allí para que se lo vea, pero enseguida se desliza, nos evade, se rehúsa a ser enmarcado.

Es alguien que pertenece al *no*–.

Ahora deberíamos ir un poco más despacio, hacer una momentánea pausa tal vez y prestar atención a este guion que aparece justo al lado de la palabra *no*. Tengamos en mente que un « – » crea una separación al mismo tiempo que conecta; abre la posibilidad de un vínculo entre una cosa y otra, entre alguien y un otro, entre una cosa y una persona. Sin embargo, aunque ambos estén conectados, jamás están en el mismo espacio; existe siempre una grieta en el medio. Y es precisamente esta grieta lo que resulta crucial: solo se puede estar separado de algo si de alguna manera se forma parte de ello. Y tal como mi querido profesor, Jean-Luc Nancy, siempre intenta hacernos recordar, «para poder tocar algo, debe existir primero la posibilidad de hacerlo».

Así que, incluso si aquel que habita el otro lado del espejo conforma siempre un misterio para quien se encuentra de este lado, aunque nos grite «No quiero espejarte», aunque sea nuestro *no*–, nuestro negativo, de todas maneras habrá siempre cierta vinculación entre nosotros.

Quizás, el momento de la comunión solo se da cuando uno mismo se abre a la posibilidad de que ambos estemos siendo escritos por la luz.

Un *click* del obturador; o la remota posibilidad de destellar que tiene aquél que es ese no–.

Esto no quiere decir que no existan riesgos.

Porque incluso aunque un guion conecte, también debemos tener en cuenta que ese conectar crea una apertura hacia la posibilidad de estar siendo, al mismo tiempo, interrumpido, roto, fragmentado.

* * *

Solías creer en las cosas escritas, más allá de que estas fueran ciertas o falsas.

Si fueran mentira, sus huellas servirían algún día de evidencia para usarlas en

contra de sus autores:

lo verdadero no hace más que postergarse...

Eduoard Levé

Las cosas guardan sus secretos.

Heráclito

Quizás, entonces, lo que está escribiéndose sea el secreto.

Porque los secretos no radican tanto en su contenido, sino en su estructura de secreto.



La potencia del secreto, de cualquier secreto, radica en su significado, y no en su significante. Lo que sugiere que un secreto puede no solo estar mirándonos fijamente a la cara –ocultándose a plena vista–, sino, lo que es todavía más importante, que para saber que algo es un secreto, debemos ser capaces de verlo más allá de su sentido semántico.

De verlo como aquello *que no es*.

Lo que nos lleva hacia el principio, hacia donde empezamos –también forma parte de esto; después de todo, estás viendo, mirando, escribiendo en la imagen, incluso en la foto, en el texto, a medida que estás leyendo, respondiendo a él, con él–; nos lleva hacia donde habíamos comenzado. Y la consideración de que quizás esta sea precisamente la catástrofe, el giro fatal del que habla Hubertus: no es solo que lo *no*–, lo negativo, pueda ser fotografiado, escrito en luz, sino que aquello que es «capturado y detenido en el tiempo» –teniendo en cuenta que la luz no se puede ver, en sí– solamente puede ser visto como *aquello que no es*, solo en lo no-visto, en cierta ceguera.

Solo puede ser visto cuando uno se da vuelta, al no-ver.

No quiere decir que esta sea una ceguera intencional, un negarse a ver, sino que se trata de una manera de ver que acredita, al mismo tiempo, el hecho de la no-visión. Visión que se abre a la posibilidad de este *no*–, aunque no podamos saber exactamente si aquel destello que por un momento captamos, es la escritura de la luz, o si es aquello que permite que la luz escriba al mismo tiempo que la visión...

...como un espectro fugaz...

Click

* * *

... la tragedia del objeto fotográfico, del objeto fotografiado:

Para preservar su escritura –su escritura de luz– el objeto ha de ser consignado a las sombras del tiempo.

Quizás, entonces, la única esperanza para aquel que está siendo capturado, sea el hecho de ser fotografiado sin ser necesariamente fotografiable: no tanto como para no salir en la fotografía (eso sería demasiado simple), no porque uno mismo sea el fotógrafo (demasiado banal) ni siquiera porque uno se resista a ser objetivado (ya que esto sería imposible), sino porque uno se mantiene dentro de la fotografía... siendo luz.

Donde uno no es más que la luz escribiéndose a sí misma.

Lo que no significa que, solo por el hecho de que se trate de luz, no deje marcas.

No importa cómo sea la luz, o cómo pretenda ser, siempre hay algo que tiene peso, algo que logra calcarse. Y quizás sea precisamente por esto que se puede decir que existe una *insoportable levedad del ser*: no es que se busque perder este peso, darle *gravitas*, darle significado incluso, sino porque sin importar cómo sea la luz, independientemente del mismo *abismo (abgrund)* del ser, siempre se es demasiado pesado, jamás se es lo suficientemente liviano.

A no ser que hablemos de luz escribiendo luz.

Donde, lo que queda, no es simplemente la nada –si imaginamos que la luz se escriba sobre sí misma– sino inexistencia: *puro resplandor*.

Lo que quizás pueda sonar un poco ingenuo...

...aunque, igual soy un principiante absoluto;

sin mucho que perder.



* * *

*Necesitas estar parado en el punto preciso desde donde tomas la foto
para poder sentarte en aquella silla
y verte a ti mismo.
Vanidad absoluta.
Yanyun Chen*

*Quizás no es que Sostenga un ojo en el espejo para verme pasar –sino, más
bien, que
Yo mismo soy un espejo.
Donde la luz que la luz escribe, nada refleja más que a sí misma.
Una fotografía hecha por alguien que acaba de nacer (puro);
posiblemente, una fotografía sin artificio (inocente):
en la que...
...todo el arte consiste
en saber cómo desaparecer antes de morir,
en vez de morir.
Jean Baudrillard
Ecos*



Espera, de Jeremy Fernando (2016).

Otra versión de este artículo, «Acerca de escribir luz—», fue publicado con anterioridad en *Escribiendo Arte*, Jeremy Fernando (2016). The Hague: Uitgeverij, 13-20.

Prácticas audiovisuales dentro del teatro y las artes performáticas

Paula Coton



PLAY

videoarte y cine experimental



<https://www.youtube.com/watch?v=1PyTljmPU2s>

[Videocharla]

VIII

El sonido nunca
está solo

Obras seleccionadas



Obras para visualizar



Nadie me canta
canciones de cuna, o
Yo sueño con films
silenciosos

Jeremy Fernando



El cine desde universos
sonoros latinoamericanos

Félix Blume





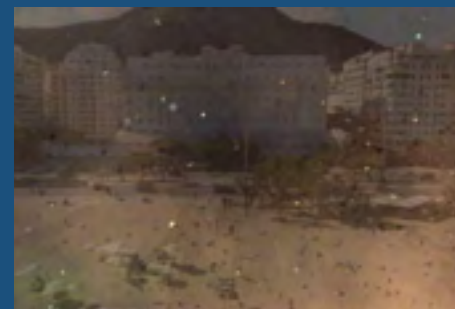
Germán Lorenzo Robert (Misiones)
Ni una de las cosas que sentía son reales
 PLAY 10ª ed., 2021



León Recalde (Formosa)
Lo que yo quiero
 PLAY 10ª ed., 2021



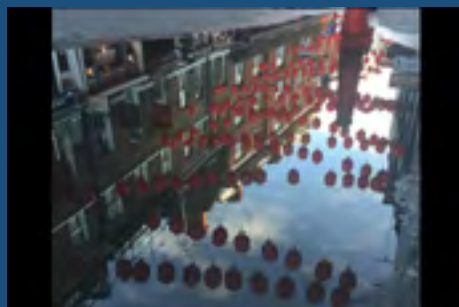
Joaquín Pedretti (Corrientes)
Hijx
 PLAY 10ª ed., 2021



Marcos Bonisson y Khalil Charif (Brasil)
Kopacabana
 PLAY 10ª ed., 2021



Carlos Cruz + Estefanía Díaz (México)
Recuerdos del mar
 PLAY 10ª ed., 2021



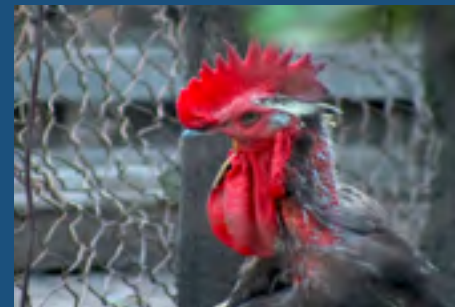
Akira Kamiki (Brasil)
Haiku de un poeta muerto
 PLAY 10ª ed., 2021



Nicolás Guagnini (Argentina)
Tango 78
 PLAY 10ª ed., 2021



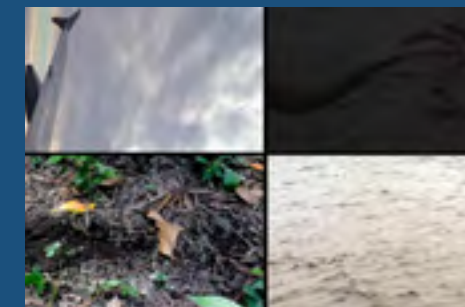
Félix Blume (México)
Luces en el desierto
 PLAY 10ª ed., 2021



María Onis (Argentina)
Alerta
 PLAY 2ª ed., 2013



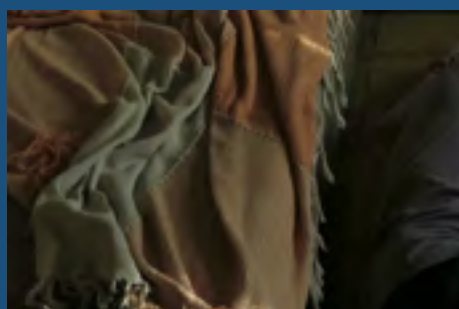
Wayner Tristão + Paulo de Paula +
 Antônio Coelho (Brasil)
Previsões
 PLAY 5ª ed., 2016



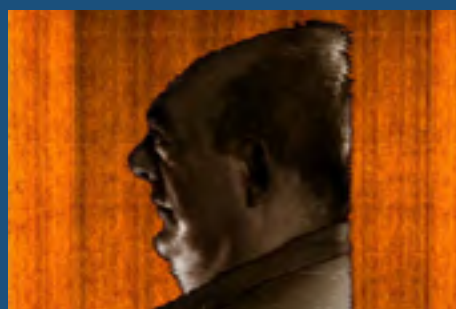
Andrea González (Chile)
Tenho vontade
 PLAY 5ª ed., 2016



Uwe Heine Debrodt (México)
The rhythm of the universe
 PLAY 6ª ed., 2017



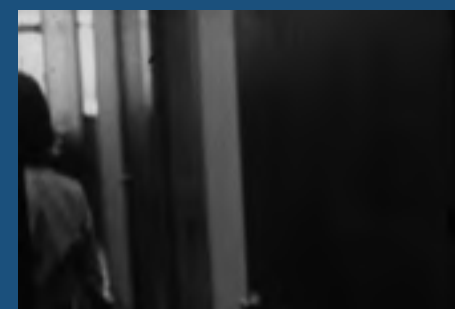
Darío Ambrocio (Argentina)
Olvide enterrar el cuerpo
 PLAY 6ª ed., 2017



Gustavo Kortsarz (Argentina)
Vanarsky/Topografía
 PLAY 6ª ed., 2017



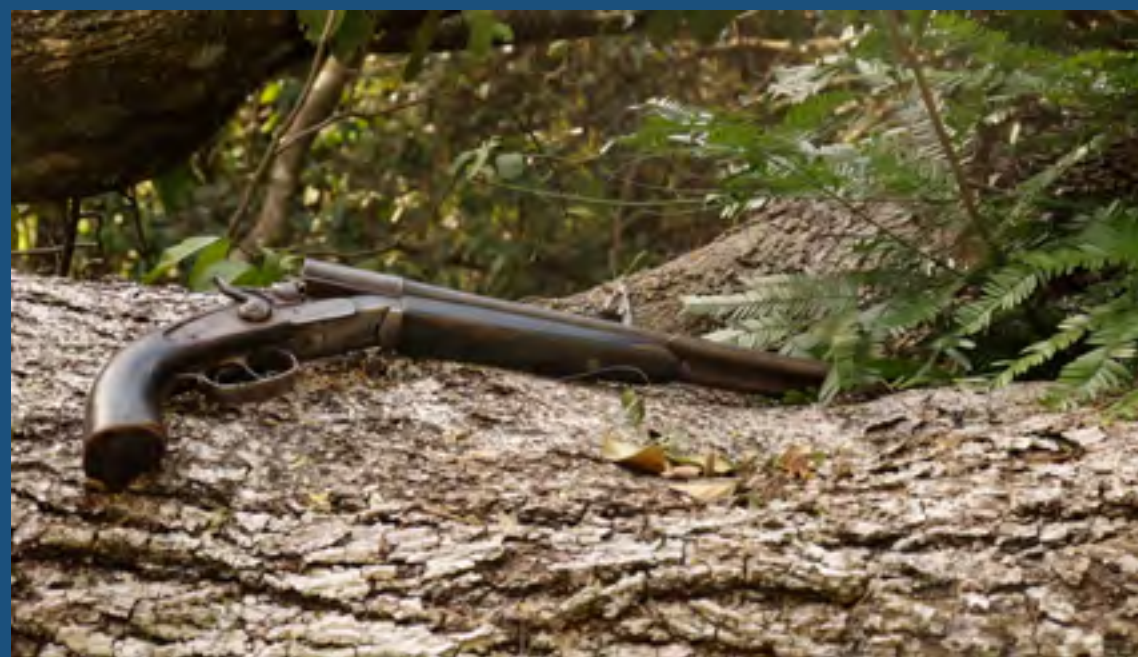
Alejandro Brianza + Jessica Rodríguez
 + Manuel Zirate (Argentina-Canadá-México)
Mikrokosmika
 PLAY 7ª ed., 2018



Ismael Amaro (Chile)
Ver la ciudad en llamas
 PLAY 8ª ed., 2019



▷▷ ***Ni una de las cosas que sentía son reales***, de Germán Lorenzo Robert. Es un relato poético que, a través de material de archivo familiar encontrado, nos introduce a un recuerdo sensible sobre la valoración que tenemos de nosotros mismos, el amor, los vínculos y el estar vivos.



▷▷ ***Lo que yo quiero***, de León Recalde. «Lo que yo quiero» es una obra que retrata luchas internas, entre lo que yo desearía que fuera y lo que es. ¿Qué hacen quienes no saben lo que quieren? Sufrir y Luchar, a veces una u otra, a veces ambas. Con tanta libertad como para ir a buscar algo como si no hubiera nada más.



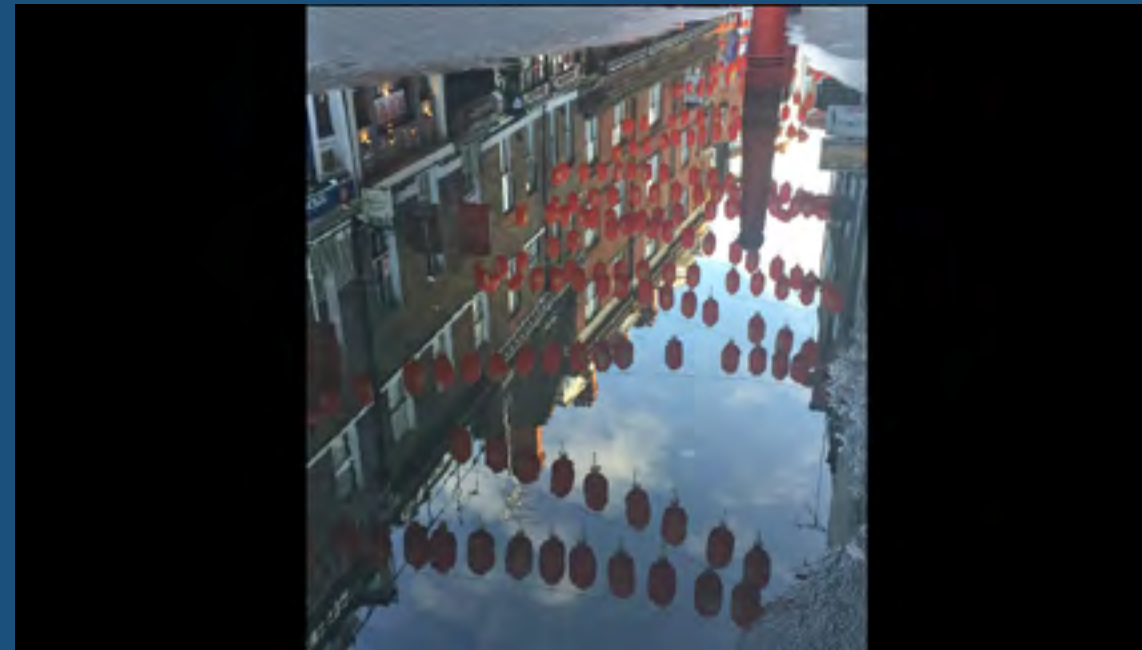
▷▷ ***Hijx***, de Joaquín Pedretti. Una videoinstalación que invita a construir o deconstruir los «portales» de los esteros del Yverá, amalgamando paisajes sonoros diseñados por Guazuncho, con las imágenes que se entrecruzan entre las pantallas/portales y quien las contempla, entre sus luces y sombras.





▷▷ **Kopacabana**, de Marcos Bonisson y Khalil Charif. Un trabajo experimental elaborado a través de un collage de imágenes actuales y de archivo, en Super 8 y digital, ambientado en Copacabana como epicentro de experiencias interculturales, sociales y sensoriales. Narrado por el significativo discurso del poeta Fausto Fawcett y con banda sonora del músico Arnaldo Brandão.

▷▷ **Haiku de un poeta muerto**, de Akira Kami-ki. Una película de poesía realizada íntegramente con un teléfono celular que explora el pesar y el anhelo de un inmigrante brasileño en Londres.



▷▷ **Recuerdos del mar**, de Carlos Cruz + Estefanía Díaz. Recuerdos del mar surge a partir de la recuperación de un archivo sonoro en el contexto laboral de un yate de lujo, en donde el testimonio y la liberación de una experiencia convocan una configuración de imágenes de diversas épocas para hablar del presente.





▷▷ **Tango 78**, de Nicolás Guagnini. Una videoperformance muestra al artista con una pelota original del Mundial 78 modificada como una máscara. A ello se suma un audio que compila grabaciones de radio de la época, con slogans producidos por la dictadura militar, declaraciones del director técnico Menotti, de una abuela de Plaza de Mayo y relatos de José María Muñoz.



▷▷ **Luces en el desierto**, de Félix Blume. Unas extrañas luces aparecen de noche en el desierto mexicano. Los vecinos nos cuentan lo que han visto: fuego, una bola de fuego, luces volando, relámpagos cayendo del cielo y un relámpago. La singularidad de cada experiencia construye una historia completa narrada por un coro de personas. Un encuentro con este extraño fenómeno puede ser sorprendente, peligroso o incluso fatal. La noche no es tan oscura como parece. El desierto está lleno de todo tipo de seres vivos. Este vacío es el lugar para todos. Desert Lights nos invita a abrir bien los ojos en el crepúsculo y escuchar los sonidos escondidos en la oscuridad. Una película de terror, en la oscuridad del desierto.



▷▷ **Alerta**, de María Onis. Intentando entrar al mundo de la percepción y estado de alerta animal reconocemos algo que se ha perdido. Algo que no estamos siendo se revela ante nosotros. Los sonidos, monstruos sin imagen, encarnan lo desconocido. Este es un estudio sobre los movimientos de alerta; un campesino se alerta por el sonido de uno de sus animales alertados. Cuáles son los restos que quedan del hombre animal. Ser conscientes de lo instintivo es un ejercicio paradójico. ¿Cuándo se gana conciencia, cuando se gana paz, cuando se pierde? Cuando simplemente se es.



- ▶▶ **Previsões**, de Wayner Tristão + Paulo de Paula + Antônio Coelho.
¿De dónde viene la música luego de ser tocada? Tres tipos de intentos de traducir los signos de la ciudad.



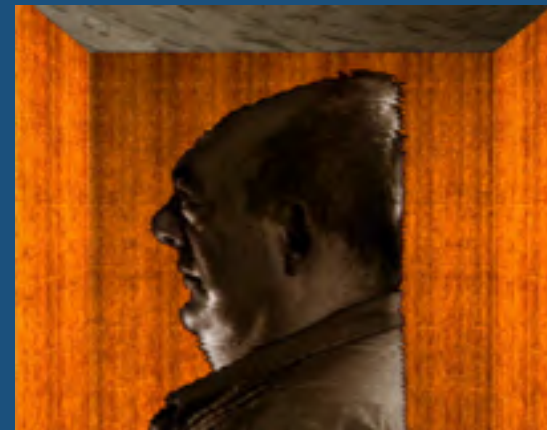
- ▶▶ **Tenho vontade**, de Andrea González.
Trabajo que explora el lenguaje audiovisual en la traslación de texto a imagen. Toma de referencia escritura personal con la premisa de compartir un relato. A través de su traducción y oralidad, este adquiere cierta estructura de mantra, donde la reiteración de la palabra produce pérdida de sentido, pero funciona al develar la persistencia de una búsqueda.



- ▶▶ **The rhythm of the universe**, de Uwe Heine Debrodt.
Todos los seres vivos están interconectados a un gran organismo en diferentes escalas. Las galaxias, los agujeros negros, cuasares, estrellas, nebulosas, planetas, microorganismos y nosotros somos los tejidos del cosmos con una gran similitud en sus formas y funciones. Todo vive y todo se mueve en tiempos perceptibles e imperceptibles. Todo late con sus vibraciones y frecuencias creando EL RITMO DEL UNIVERSO.



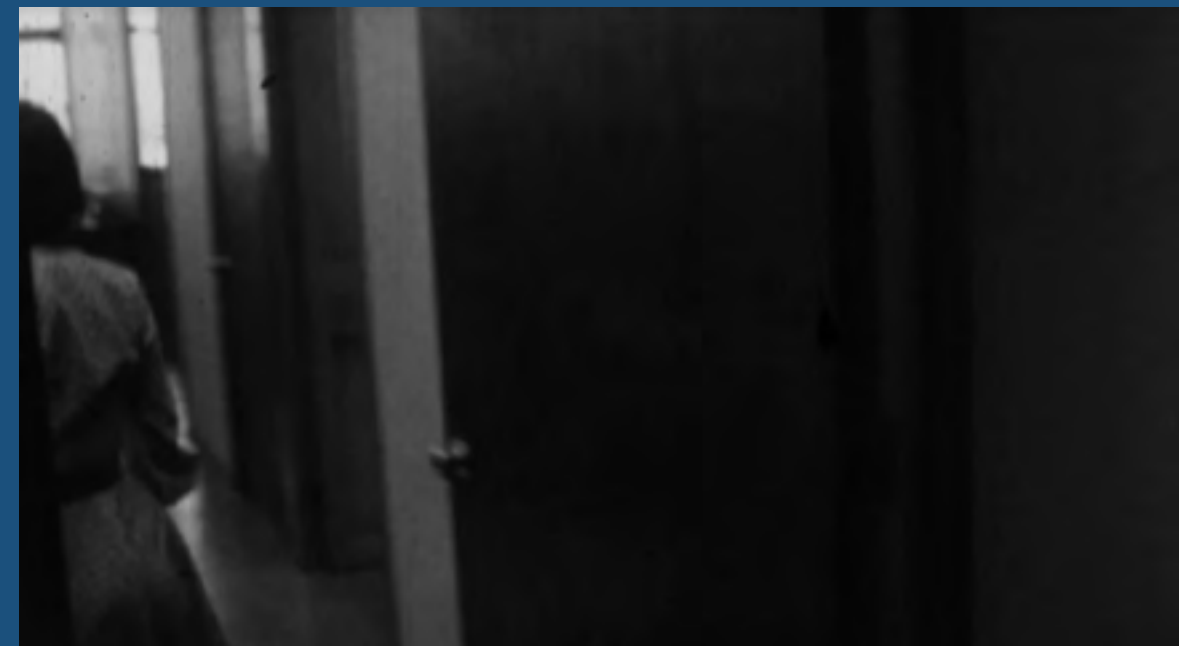
▷▷ **Olvide enterrar el cuerpo**, de Darío Ambrocio. Los cuerpos lamentan melancólicamente que exista tanta contradicción y desacuerdo entre la vida y los deseos, que la vida no fuera una danza, sino un penoso y jadeante arrastrarse bajo pesos y cargas que al fin uno se había impuesto libremente.



▷▷ **Vanarsky/Topografía**, de Gustavo Kortsarz. Retrato de Roland Topor. Para su realización, se han utilizado técnicas de animación 2D y 3D, a partir de fotografías y una base de datos de la cabeza de Topor obtenida por un escáner 3D. La banda de sonido ha sido elaborada por Garth Knox, a partir del ruido producido por las esculturas de Vanarsky en movimiento.



▷▷ **Mikrokosmika**, de Alejandro Brianza + Jessica Rodríguez + Manuel Zirate. Muchos eventos suceden sin que siquiera nos enteremos. Mundos de miniatura se nos escapan a la vista –y a todos los sentidos– a diario. Mikrokosmika intenta despertar la sensación de estar prestando atención a uno de estos universos de miniatura y a los comportamientos eventuales que ofrecen sus habitantes en sus aceleradas vidas. Imaginemos... ¿Qué tan interesante sería poder escuchar a través de un microscopio?

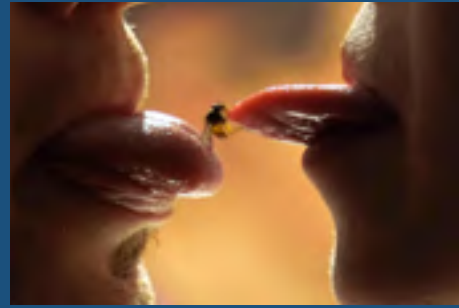


▷▷ **Ver la ciudad en llamas**, de Ismael Amaro. Un imaginario visual del ruido en tres capítulos: «Ver», «La ciudad» y «En llamas». Todo lo que se ve son archivos patrimoniales pertenecientes a la Cineteca de la Universidad de Chile. Todo lo que se oye corresponde a una composición a partir de fragmentos del poema sonoro «Veo la ciudad en llamas», cuyo autor, Cristóbal Cornejo (1983-2015), denominó como un trozo de vida y muerte.





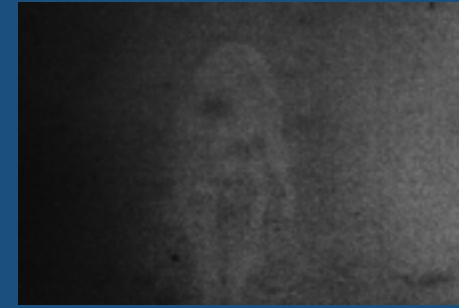
Vasilius Papaioannu (Estados Unidos)
Two
 PLAY 8ª ed., 2019



Paulius Sliupa + Elia Claessen
 (Lituania-Bélgica)
Year of the sun
 PLAY 9ª ed., 2020



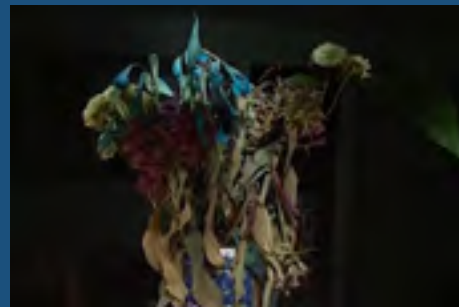
Álvaro Icaza + Verónica Luyo + Karen Chalco (Perú)
Enterrar la cara
 PLAY 9ª ed., 2020



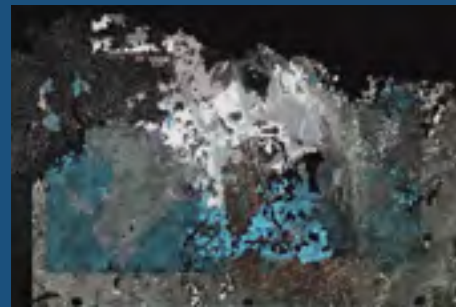
Paula Pellejero (Buenos Aires)
Espectros
 PLAY 9ª ed., 2020



Azucena Losana + Hernan Hayet
 (CABA)
Blanquiados/tema 3 de la obra Peronoise
 PLAY 9ª ed., 2020



Mercedes Gaviria Jramillo (CABA)
Otacustas
 PLAY 9ª ed., 2020



Yese Astarloa + Santiago Colombo Migliorero (Corrientes-Buenos Aires)
Todas las habitaciones estaban ocupadas
 PLAY 9ª ed., 2020



Aníbal Alberto Aparicio (Jujuy)
No enviado
 PLAY 9ª ed., 2020

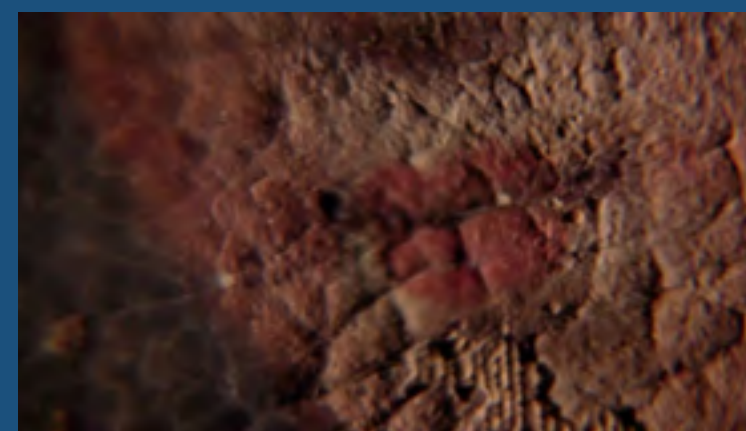
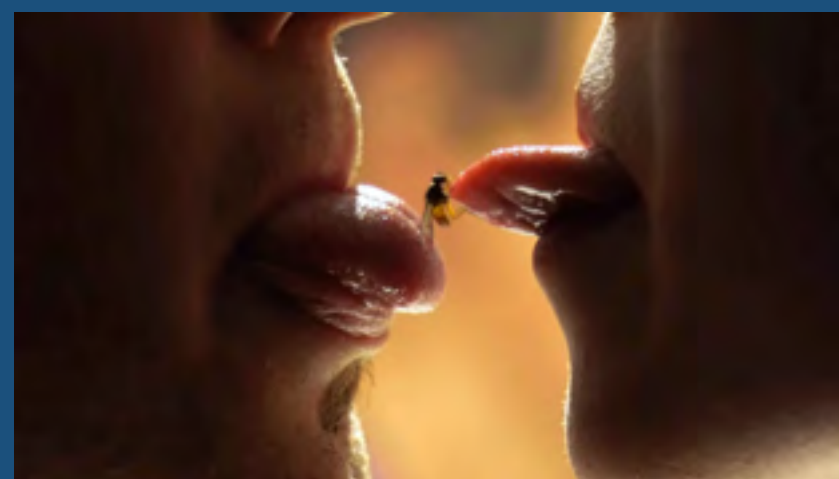


John Melo (Buenos Aires)
Exploración en torno a la totalidad
 PLAY 9ª ed., 2020



▷▷ **Two**, de Vasilios Papaioannu. La conversación, entre el sonido y la imagen, las estaciones que van y vienen, los paisajes naturales y alterados, y un hombre y una mujer invisibles, comienza como un dúo entre un diario de video y una grabación de campo, y termina como un archivo de las posibilidades que hibernan en cada momento. Dos cineastas se propusieron crear un archivo de audio para su posible uso en futuros proyectos. Ella graba sonidos ambientales, anotándolos vocalmente con una breve descripción; filma los entornos por los que pasan. El marco temporal es indeterminado, pero las ramas invernales despojadas de sus hojas dan paso a la vegetación veraniega, un tramo de autopista empapado de lluvia cede a un césped cubierto de vegetación bajo la luz solar, observado por un gato inmóvil. Los bosques y ríos se sienten primitivos, anteriores a la construcción de una casa abandonada que se ha arruinado. Un camión que pasa retumba desde el pasado hasta el presente y hacia el futuro. Años más tarde, ¿sus brazos extendidos aún recordarán las ramas de los árboles desnudos como estaban ese día? ¿Descubrirán pistas perdidas sobre su futuro en el sonido amortiguado de sus pasos y las huellas, una sola fila y una al lado de la otra, impresas en el musgo? En este archivo de sonido e imagen, el amor es una serie de momentos sagrados por el presente. Si bien nada se resuelve, quizás en la interacción silenciosa entre la mujer y el hombre, entre sus sonidos y sus imágenes, «el final y el principio siempre estuvieron ahí» (TS Eliot, Los cuatro cuartetos).

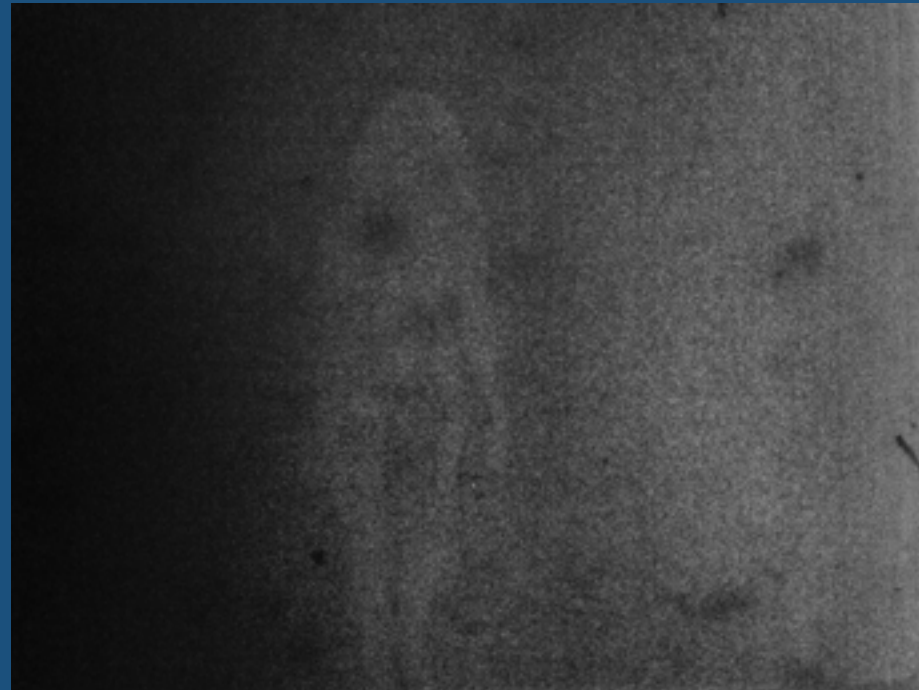
▷▷ **Year of the sun**, de Paulius Sliupa + Elia Claessen. Nature and technology intertwine in the Year of the sun. The digital world is virtual and nothing in it can be touched. Strangely, in order to interact with it, a gentle and precise human touch is necessary. Nature, interconnected with technology, begins to exchange substances and begins cyclical transformations. Meanwhile, flies buzzing around create random connections between objects and ideas. Sometimes these relations are neutral, sometimes contagious.



▷▷ **Enterrar la cara**, de Álvaro Icaza + Verónica Luyo + Karen Chalco. Entierres la cara y ves en el polvo la sutura de las imágenes. Tocas su sedimento con las pestañas y encuentras lo que no buscabas.



▷▷ **Otacustas**, de Mercedes Gaviria Jramillo. Las flores han decidido escuchar el ruido de una desconocida.



▷▷ **Espectros**, de Paula Pellejero. Una cinta de Super 8 filmada hace 20 años, revelada recientemente, no dejó rastros de las imágenes de ese tiempo. A primera instancia vemos manchas y oscuridad, propios de la inestabilidad de los químicos del film y su caducidad, pero entre esa nubosidad se asoman imágenes, agitando nuestra fantasía. Espectros nos convoca a ver una vez más a mirar, «a mirar lo nuevo» y también cuestionarnos sobre lo normal y lo extraordinario, lo real y lo imaginado, lo humano y su sombra.



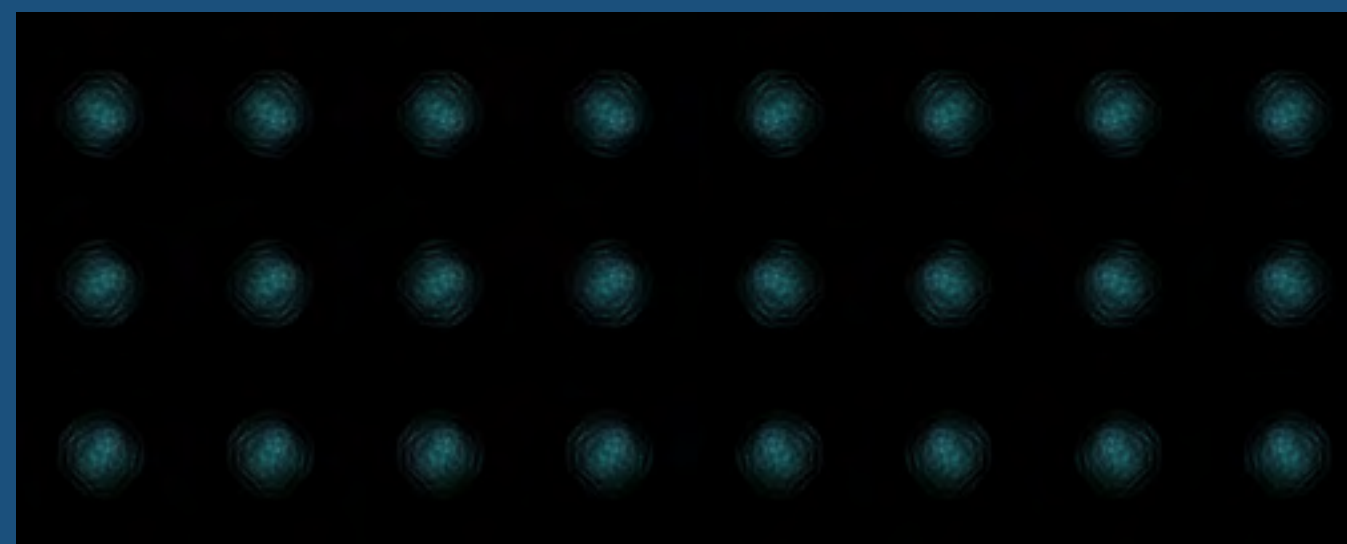
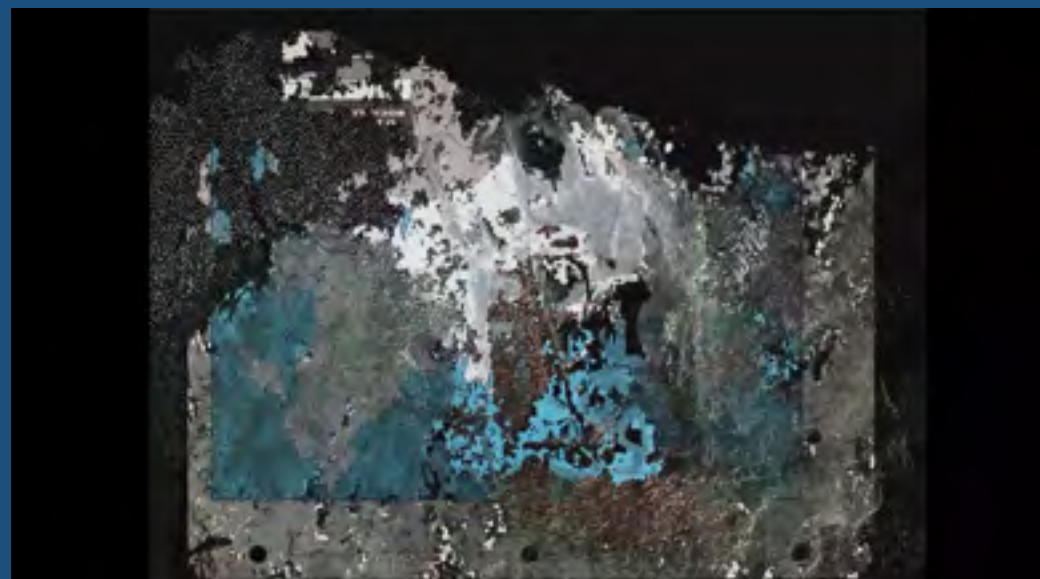
▷▷ **Blanquiados/tema 3 de la obra Peronoise**, de Azucena Losana + Hernan Hayet. Blanquiados forma parte de la obra Peronoise, es la tercera canción. Peronoise es un relato fílmico sonoro que cuenta la historia de Peronoise, un alienígena venido del futuro pasado que se encuentra con su pueblo y propone la emancipación usando como armas a los sentidos, la emancipación sensorial. En esta canción dispone que «los sonidos podrán gobernar territorios y barrios. Los sentidos serán argencard mastercard y los blancos no son blancos, sépanlo. Los blancos son Blanquiados. Ustedes no son Blancos».





▷▷ **No enviado**, de Aníbal Alberto Aparicio. Una serie de audios que no pudieron llegar a su destino y una cuarentena que pareció ser eterna. La obra pretende visibilizar el dolor y la vulnerabilidad de una pareja homosexual que no ha podido continuar su relación. Una vulnerabilidad siempre escondida y nunca habilitada al otro. El hombre, sobre no sentir dolor alguno.

▷▷ **Todas las habitaciones estaban ocupadas**, de Yese Astarloa + Santiago Colombo Migliorero. Poner en relieve la confluencia entre el espacio, el cuerpo y lo tecnológico; digitalizar lo físico, derivar por la virtualidad. Espacios disímiles y fluctuantes, con estratos que se superponen y conviven, se lanzan a la búsqueda de una cartografía situada, plural y heterogénea. Obra en colaboración, parte del proyecto Una imagen mental del mundo.



▷▷ **Exploración en torno a la totalidad**, de John Melo. En el Putumayo, el ruido de la naturaleza, la acumulación de sonidos de grillos, las sesiones de sonidos compartidas al calor y sombra de las velas, los cantos de las aves en las madrugadas en donde compartimos experiencias con yagé y todos aquellos sonidos guardados en la memoria y materializados en este proyecto. He pensado que estos sonidos ocupan espacios sin espacio, arrojados en un limbo en donde rozan con la idea de totalidad, un lugar en donde todo coexiste a la vez, junto a marcas difusas y señales que se guardan en la memoria en asomo de Resistir el paso del tiempo.



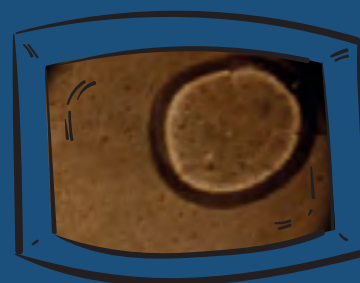


Obras para visualizar

Alejandro Brianza, Jessica Rodríguez y Manuel Zirate (Argentina-Canadá-México)

Mikrokosmika

Muchos eventos suceden sin que siquiera nos enteremos. Mundos de miniatura se nos escapan a la vista –y a todos los sentidos– a diario. Mikrokosmika intenta despertar la sensación de estar prestando atención a uno de estos universos de miniatura y a los comportamientos eventuales que ofrecen sus habitantes en sus aceleradas vidas. Imaginemos... ¿Qué tan interesante sería poder escuchar a través de un microscopio?



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/128270104>

Azucena Losana y Hernán Hayet (Argentina)

Blanquiados / tema 3 de la obra Peronoise

Blanquiados forma parte de la obra Peronoise, es la tercera canción. Peronoise es un relato fílmico sonoro que cuenta la historia de Peronoise, un alienígena venido del futuro pasado que se encuentra con su pueblo y propone la emancipación usando como armas a los sentidos, la emancipación sensorial. En esta canción dispone que «los sonidos podrán gobernar territorios y barrios. Los sentidos serán argencard mastercard y los blancos no son blancos, sépanlo. Los blancos son Blanquiados. Ustedes no son Blancos».



PLAY
videoarte y cine experimental

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

Félix Blume (México)

Luces en el desierto [Tráiler]

Unas extrañas luces aparecen de noche en el desierto mexicano. Los vecinos nos cuentan lo que han visto: fuego, una bola de fuego, luces volando, relámpagos cayendo del cielo y un relámpago. La singularidad de cada experiencia construye una historia completa narrada por un coro de personas. Un encuentro con este extraño fenómeno puede ser sorprendente, peligroso o incluso fatal. La noche no es tan oscura como parece. El desierto está lleno de todo tipo de seres vivos. Este vacío es el lugar para todos. Desert Lights nos invita a abrir bien los ojos en el crepúsculo y escuchar los sonidos escondidos en la oscuridad. Una película de terror, en la oscuridad del desierto.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/492892397>

Nadie me canta canciones de cuna, o Yo sueño con films silenciosos

Jeremy Fernando

CUARTO ACTO

Según creo, la disposición de la mente respecto a ciertos objetos, es mucho más importante que la disposición de dichos objetos. Entre estas dos maneras de disponer, se determina cada posible forma de sensibilidad.

André Breton

Me habla.

O quizás debería decir: su película me habla.

Pero, ¿a qué se refiere esto? ¿Qué podría significar el decir esto?

Porque no es que los films hablen; ni siquiera sus creadores están ahí presentes –en aquel espacio donde uno o varios discursos tienen lugar, allí donde el decir se manifiesta– mientras alguien está viendo el film. Aunque se conozca al director, aunque alguien vea la película porque es su amigo quien la dirige, aunque yo, mucho antes de ver, de mirar *Tanjung Malim* 有棵树 (*A Tree in Tanjung Malim*), haya hablado ya con Tan Chui Mui. Sucede que, aunque anteriormente se hable con quien haya creado el film, o aunque se hable después, o incluso si quien dirige nos hace algún comentario a medida que la película se reproduce, aunque lo que nos diga no sea un comentario azaroso sino uno estrechamente relacionado con aquellas imágenes que están desplegándose, esa situación no sería más que alguien hablando acerca de –o por encima de– la película.

El film en sí mismo permanece silencioso.

¿Qué es el cinema sino el vínculo entre imágenes que se mueven a través del tiempo y del sonido? Quien observa es testigo de esto.

...si uno conjuga una serie de movimientos / una duración, quizás uno esté haciendo cine. No se trata de invocar una historia o de cuestionarla. Todo tiene una historia. La filosofía cuenta historias también. Historias con conceptos. El cinema cuenta historias a partir de una serie de movimientos / a partir de su duración.

Gilles Deleuze

El film habla, no para quien lo observa, sino para sí mismo.

Entonces, la película silenciosa es una tautología: los films son siempre silenciosos.

Lo que muestran, lo que comparten, son sus imágenes: su sonido, su discurso, no pertenecen más que a sí mismos.

Y quien mira, escucha a escondidas.

Es un intento de atender a, de escuchar en, algo que ni siquiera fue intencionalmente creado para uno mismo. Quizás lo que se escucha no se da solamente a través de transgredirlo, de inmiscuirse, sino –y quizás esto sea lo más importante– puede que nada tenga que ver con el sonido vinculado a las imágenes en movimiento. No es que el sonido o lo que se dice desde el film sea diferente a aquello que se escucha. Para nada. Sino que los discursos y los sonidos que se reciben son precisamente aquello que se escucha. De nuevo viene a colación aquí, afinar nuestros receptores en Breton, y aquella advertencia que él nos da en *Nadja*, cuando dice que «el tiempo es quisquilloso. El tiempo es quisquilloso, por-

que cada cosa ha de suceder en su debido momento. Así, el habla del film –su discurso– sucede a su propio tiempo. Se trata de un tiempo que difiere del tiempo de la persona que está viendo el film. Aun mientras se lo mira, mientras se lo observa en tiempo que nos es propio, solo se puede ver en ese tiempo; posiblemente esta persona incorpore aquel sonido a su propio tiempo.

Por consiguiente, no es para ella y, al mismo tiempo, es siempre solo para ella.

Quizás lo que oímos depende de nuestra «disposición de la mente respecto a ciertos objetos»... nada más e infinitamente nada menos.

Entonces, quizás sea siempre

有棵树

(Mi árbol en Tanjung Malim)

Después de todo ¿por qué querría alguien pensar en –escribir acerca de– un film a no ser que este le hable? Una expresión, una declaración que quizás solo puede proferirse, otorgarse, que quizás solo es permisible en secreto, solo del modo en que se profieren los secretos.

PRIMER ACTO

Estaba pensando...

Incluso si no logré llegar hasta donde quise...

De todos modos puedo ver la belleza.

the girl.

El Sr. Panda... su

mayor deseo en la vida

...es verse en una fotografía a color.

beautiful loser

Ellos hablan.

Tal vez sueñan.

Indudablemente, hablan de sueños, de sus sueños, quizás sueñan también consigo mismos –«¿te enamorarías de mí alguna vez?»– quizás hablan de que sueñan con poder soñar.

Probablemente, mientras ellos hablan, nosotros soñamos con escucharles hablar, con que hablen.

Y ya que hablamos de hablar, ya que al ver un film –al ver films– hayas oído algo decirse, hayas oído a alguien hablar, tal vez sea el momento de prestar atención a la cuestión de: ¿qué es hablar? Lo que también pone en cuestión: ¿qué es hablar con? Porque el habla no existe –o al menos no se conoce; no hay conocimiento de que exista discurso–, a menos que a alguien se le escuche hablar, aunque sea uno mismo quien se oiga hablar.



Entonces, hablar es conversar, es estar en una conversación.

Tengamos en cuenta que conversar es vivir con, es dar vueltas (*vertere*) con (con). Lo que no necesariamente significa estar de acuerdo: porque el conversar con también quiere decir estar exactamente opuesto a. Esto quiere decir que conversar es ser con, mientras que también puede entenderse como dar vueltas alrededor (*conversus*), dar vuelta (*convertere*). Sea como fuere, aunque llegue a haber algún desacuerdo, se trata de un tipo de oposición en la que de todas formas continúa habiendo un vínculo; este mantiene sus polos opuestos en un mismo plano, por así decirlo; sostiene el acuerdo de estar con, aunque ambos estén virando, aunque ambos estén moviéndose en derredor. Incluso aunque existan divergencias, aunque uno se encuentre momentáneamente alejado de, o incluso en contra (*versus*) del otro, hay siempre una apertura hacia la posibilidad de cambiar lo que uno piensa, de cambiar su posición, una apertura a la posibilidad de conversión.

Incluso, mientras que beautiful loser responde de forma negativa a la cuestión que plantea the girl –le dice «dame un respiro. Mírate un poco. Ni siquiera has crecido»–, se trata de un no que no necesariamente niega, que claramente no permanece como algo incuestionable. Después de todo, ella crecerá, está creciendo, ha crecido ya, a medida que él pronuncia su respuesta. Pero el hecho de que esto pueda o no suceder, quizás solo se sabe, solo puede saberse, en el tiempo del film mismo –en la conversación que sigue entre los dos, en la conversación que quizás continúe–.

En realidad, este volverse en la conversación –el volver a juntarse, el con– es lo que puede resultar crucial para nosotros. Puesto que, aunque yo postule que los films son silenciosos, que el sonido en los films se queda en los films, no significa que no formemos un vínculo con ese sonido que escuchamos, con el sonido en el que oímos; incluso si el sonido no está allí, incluso si no lo escuchamos, o aunque no haya un discurso que escuchar. Sería demasiado simple, posiblemente erróneo –y, sinceramente, sería algo sordo– decir que un sonido, que cualquier sonido, proviene de nosotros, de quienes escuchamos. Si esto fuera cierto, sería imposible tener una conversación acerca del hablar en films y no podríamos compartir con otros la experiencia del sonido en los films. En este sentido,

aunque se considere la posibilidad de que el hablar del film sucede en su propio tiempo –y que, el que nosotros lo escuchamos, ocurre en nuestro propio tiempo– podríamos iniciar un estudio acerca de que es en la vuelta, es durante la vuelta, que ambos tiempos se encuentran, se juntan, conversan. Un estudio de que incluso aunque ambos se encuentren en registros diferentes –quizás también sean registros completamente opuestos, registros opositivos– aun así mantienen la posibilidad de hablarse el uno al otro.

Quizás en el discurso silencioso –en la silenciosa representación del discurso; en un hablar que permanece silencioso–, entre el sonido relacionado con las imágenes y el sonido que nosotros oímos, puede que haya discurso, puede que se hablen entre ellos. Un discurso que quizás ocurre en el momento preciso en que una imagen se desplaza hacia la siguiente, convirtiéndose una en la otra. Imagen que quizás sea tan ilusoria como el desplazamiento mismo.

Un discurso, un decir, que bien puede existir más allá de nosotros.

Incluso aunque podamos –como claramente lo hacemos– escucharle hablar.

Se trata, entonces, de un discurso que permanece silencioso incluso mientras lo escuchamos;

que guarda silencio para sí mismo

aunque se le esté oyendo;

que nos habla

incluso si conserva su silencio.

Que guarda un secreto ante nosotros

aunque lo escuchemos, aunque busquemos escucharlo, aunque podamos oír dentro suyo.



TERCER ACTO

Nada se ve.

Nada se escucha.

Y sin embargo

algo resplandece

en silencio...

Antoine de

Saint-Exupéry

Nada ves.

Nada escuchas.

Y sin embargo algo resplandece,

algo canta en ese silencio...

El Principito

traducido por Richard

Quizás los secretos resplandecen.

Y está bien, puede ser la manera en que detectamos –o, al menos, es posible que sea este el modo en que vislumbramos– el secreto que el sonido, que el habla del film, guarda para sí mismo.

Ese atisbo de luz que nos llama.

Quizás sea exactamente esto el sonido de un film que llama –para nosotros–.

Nos llama a mirar, nos llama para que veamos, para que pensemos, para que pensemos con ello, que lo atendamos, que seamos con ello –aunque sea tan solo por un momento–.

Deberíamos tener en mente que el contenido de los secretos rara vez importa: el hecho de que yo conozca el apellido de soltera de mi madre no importa demasiado, salvo si sabemos que también es la contraseña de mi cuenta bancaria. Así, la potencia de los secretos radica en saber lo que estos significan –como secretos–.

Acaso este sea el por qué todos pueden oír los mismos sonidos, prestar atención, quizás al mismo discurso de un film – porque, no es como si el silencio estuviera separado del sonido, de lo que se dice, sino que el sonido trae consigo su propio silencio; está en una conversación con su propio silencio, coexiste con su propio opuesto– donde puede que todos oigan el mismo silencio, sin notar, sin embargo, sin prestar atención a sus relámpagos, a su «resplandor».

Lo que no significa –solo porque se pretenda prestar atención a estos destellos– que alguien sepa más y otro sepa menos. La magia de un secreto radica en conservarse a sí mismo como tal, radica en que se mantenga a sí mismo como un secreto; más allá de que uno mismo sepa que se trata de un secreto. De hecho, el secreto necesita siempre de una comunidad: si quien conoce el secreto es una sola persona, difícilmente sea un secreto –estos deben compartirse, al menos por un pequeño grupo de personas–.

Una exclusión en común,
una confidencia minoritaria.

Donde, probablemente, todos los que forman parte de la comunidad, los que se comunican a través del secreto, sepan que lo que comparten es un secreto.

Donde, a medida que se cree, que se anhela tal vez, atrapar el resplandor del secreto, de ese silencio en el habla –aunque uno mismo intente abrirse a estas posibilidades, abrirse a hablar con, a estar en comunión con, conversando con, en esta otredad absoluta que es el silencio– puede que uno corra el riesgo también de estar hablando no solo con otro, sino con uno mismo.

Y tal vez sea este el verdadero riesgo de abrirse a sí mismo al secreto:

uno descubre, no solo que en el film existe un silencio que sigue ocultándose a nuestro resplandor, que permanece secreto para nosotros, sino que también en uno mismo existe un silencio potencial, un silencio dentro de nosotros mismos.



QUINTO ACTO



SEGUNDO ACTO

Ya me lo habías dicho antes
beautiful loser

Esta mañana me pasé por alto
la parada del colectivo.
Terminé en medio de la nada.
Al lado del camino había un árbol.
Caían flores blancas sin parar...
más livianas que un papel.
the girl

Quizás este momento,
era para nosotros.

O, al menos, así me gustaría pensarlo.

Y en cuanto al llamado del film –«Tan Chui Mui, tú qué diablos sabes»–; quizás eso deba quedar entre el film y su creador.

No es que podamos desoírlo.

Pero deberíamos resistir la tentación –la pretensión, inclusive–
de saber.

A mi modo de ver habría sido demasiado simple decir que el
film alude a lo autobiográfico o que el film pueda ser cons-
ciente de que es un film, de su creación, de su creador.



Deberíamos –intentar, al menos– resguardarnos de tal banalidad.

Y dejar que simplemente haga eco en nosotros, un eco que nos permita recordarnos a nosotros mismos la posibilidad de que mientras miramos, mientras oímos...

...nadie me canta canciones de cuna
Y nadie logra que mis ojos se cierren
Así que abro las ventanas ampliamente
Y te llamo a través del cielo
David Gilmour, Roger Waters,
Nick Mason y Richard Wright

CRÉDITOS

Este artículo está dedicado a Denah Johnston y a Kym Farmen sin quienes no habría sido posible.

Los fotogramas de Tanjung Malim 有棵树 fueron generosamente proporcionados por Tan Chui Mui y Da Huang Pictures. Muchas gracias a Jacky Yeap por ayudar a obtener las fotografías.

El 27 de octubre de 2014 se publicó una versión de este artículo en *Berfrois: Intellectual Jousting in the Republic of Letters*, titulado «Tuve algunos sueños; o, Tan Chui Mui en mi café ...»

El cine desde universos sonoros latinoamericanos

Félix Blume



PLAY

videoarte y cine experimental



<https://youtu.be/YPRc7UQP9sA>
[Videocharla]



Devociones contra la intemperie

Obras seleccionadas



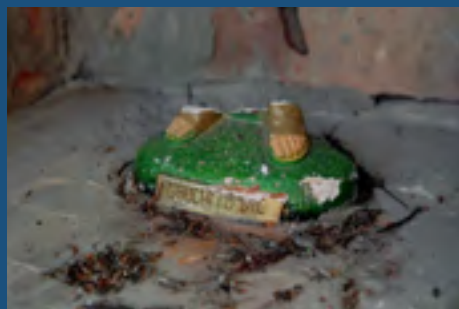
Obras para visualizar



**El gaucho, el indio y la
cruz. Sacralidad profana y
gestos de profanación
en la pantalla**

Cleopatra Barrios

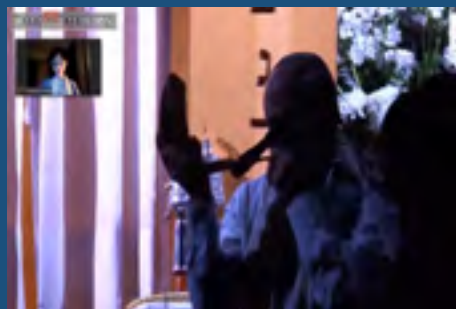




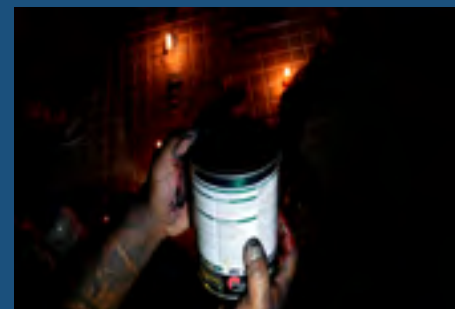
Lucas Olivares (Corrientes)
Una palabra tuya bastará para sanarme
 PLAY 10ª ed., 2021



Nicolás De Bórtoli (Corrientes)
Capilla del diablo
 PLAY 10ª ed., 2021



Daniela Ema Aguirsky (CABA)
Diario de lom Kipur 5781
 PLAY 10ª ed., 2021



Azucena Losana (CABA)
Fantasma
 PLAY 10ª ed., 2021



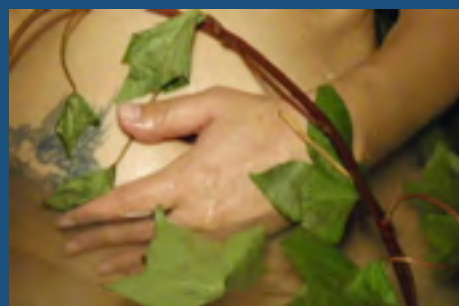
Francesca Llopis (España)
ETC.
 PLAY 1ª ed., 2012



Cesar Javier Vallejos (Argentina)
Transparencia horizontal
 PLAY 1ª ed., 2012



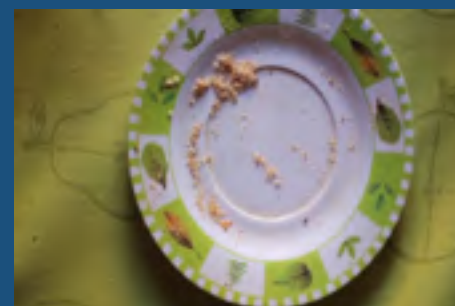
Maia Navas (Argentina)
Gauchito Gil
 PLAY 1ª ed., 2012



Sofía Victoria Díaz (Argentina)
Obstrucción 1
 PLAY 2ª ed., 2013



Maia Navas (Argentina)
La patria de todos los tarros de colores
 PLAY 2ª ed., 2013



Maia Navas (Argentina)
Procedimientos
 PLAY 3ª ed., 2014



Erick Tapia Resendiz (México)
Territorium
 PLAY 5ª ed., 2016



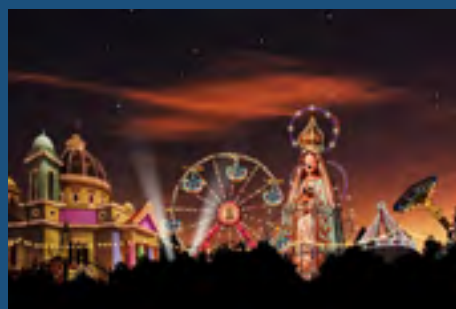
Flako Rojas (Venezuela-Bélgica)
Coronación
 PLAY 5ª ed., 2016



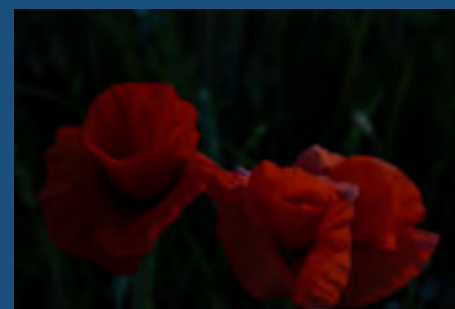
Manuel Díaz (México)
Soy (La nave va)
 PLAY 6ª ed., 2017



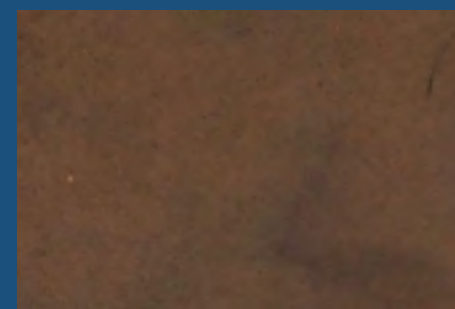
Colectiva las telesitas (Argentina)
Eterno consuelo
 PLAY 6ª ed., 2017



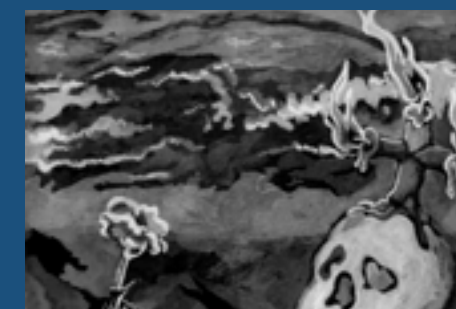
Claudio Ojeda (Argentina)
Parque
 PLAY 7ª ed., 2018



Piotr Piasta (Polonia)
May Devotions to the Blessed Virgin Mary
 PLAY 7ª ed., 2018



Julia Rossetti (Argentina)
Mantrash
 PLAY 8ª ed., 2019



Julia Rossetti (Corrientes)
Soy el Indio/Soy la Cruz
 PLAY 9ª ed., 2020

- ▶▶ **Una palabra tuya bastará para sanarme**, de Lucas Olivares. Rezos antiguos van y vienen del pasado, perdidos en el tiempo, buscando refugio en altares ausentes de deidades. Se pasean como el viento, soplando dolores y deseos, suspirando restos de fe.



- ▶▶ **Capilla del diablo**, de Nicolás De Bórtoli. Tras terminar de construir su capilla, Lorenzo sufre una depresión y se encierra tres años en la misma. Al abrir las puertas, llama a sus hijos para mostrar lo que hizo: el bien y el mal.



- ▶▶ **Diario de Iom Kipur 5781**, de Daniela Ema Aginsky. En Iom Kipur, el día más sagrado para el pueblo judío, Daniela busca conexión y comunidad en la sinagoga virtual. Un diario del Día del Perdón en tiempos de covid.



▷▷ **Fantasma**, de Azucena Losana. Este es «Fantasma», un misterioso artista urbano en Buenos Aires que aparece de noche para honrar a los héroes de la justicia social con un retrato mural sobre el piso. Este es un fragmento de su trabajo durante la noche de vigilia previa al funeral de Diego Armando Maradona en la Plaza de Mayo en Buenos Aires.



▷▷ **ETC.**, de Francesca Llopis. Con la imagen de la naturaleza más cercana, la presencia de una adolescente y las voces que dicen en nombre de mujeres artistas de la historia, se desarrolla un homenaje a la memoria de tantas artistas que el tiempo borra y los historiadores dejan desaparecer.



▷▷ **Transparencia horizontal**, de Cesar Javier Vallejos. Transparencia horizontal plasma los estados de conexión entre la humanidad y la naturaleza, todas las sensaciones que se producen y experimentan ante nuestra relación con el agua. Un déjà vu de nuestra gestación se hace sentir, volviendo a estos espacios originales a la gran fuente.



- ▷▷ **Gauchito Gil**, de Maia Navas. Este video pretende indagar algunas aristas de la coyuntura del sujeto contemporáneo latinoamericano. Tiene como característica el sincretismo, que conjuga el resurgimiento de los regionalismos míticos con formas de consumo poscapitalistas y que, a su vez, comparten similitudes entre juego y religión. El formato de videojuego pretende reforzar la idea de un «juego social» que va incorporando a este personaje regional (Gauchito Gil) como ícono identitario.



- ▷▷ **Obstrucción 1**, de Sofía Victoria Díaz. Este video performance surge a partir del videoarte de Bill Viola, «The reflecting pool». Se trata de un video performance realizado en varios ambientes montados especialmente para la performance, cada uno de los cuales representa los diferentes estados del ser humano. La vida, la muerte, los ciclos, los ciclos dentro de los ciclos, el ruido, la naturaleza, el agua, el reflejo, todos estos elementos visuales juegan una danza dialéctica entre los diferentes estados representados. El sentido de la vida, de dónde venimos y hacia dónde vamos se pone de manifiesto en un ciclo siempre evolutivo. Nada se detiene. Todo está en movimiento.



- ▷▷ **La patria de todos los tarros de colores**, de Maia Navas. Corrientes, Argentina. Rodeados de la laguna, tres antisuperhéroes comparten un mate mientras conversan de forma amable. El imaginario globalizado hegemónico de Superman y la Mujer Maravilla convive con una imaginería popular autóctona, el Gaucho Gil. De fondo, un chamamé acompañado de un recitado nietzscheano con tono cuasieclesiástico define un estado de la cuestión. El presente, una patria de todos los tarros de colores. La convivencia de lo fantástico, los costumbrismos y ese «punto al costado inferior izquierdo del planisferio» que nos obliga a la ironía.



▷▷ **Territorium**, de Erick Tapia Resendiz. [Territorio] Extensión de tierra, agua y espacio, que pertenece a una persona. [Territorio] Zona o región del organismo humano irrigada por una arteria o inervada por un nervio. TERRITORIUM o Territorio es el espacio limitado donde distintas personas habitaron, interconectadas con el sitio. Reconstruye la historia de una antigua capilla ubicada en el municipio de Tolimán, Querétaro. Se encontraron fotografías de familias desconocidas en un mercado en la ciudad de México, con la intención de reconstruir un pasado, un ciclo de vida. Las paredes que se deterioran, casi iguales a las imágenes, persisten.



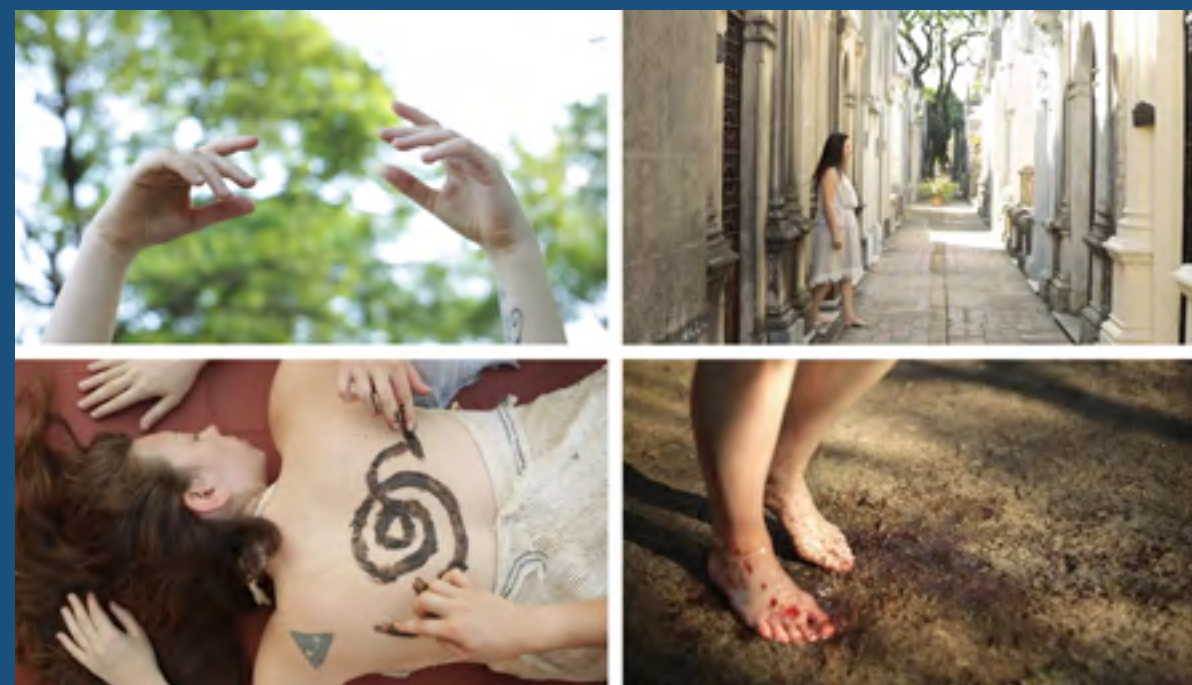
▷▷ **Procedimientos**, de Maia Navas. Este video es una colección documentada de procedimientos reales que diferentes personas realizan en su vida cotidiana. Un procedimiento consta de cierta cantidad de pasos realizados cuidadosamente para lograr un objetivo. Cada uno posee algún rasgo que limita con el absurdo. A veces, estos pequeños rituales hacen que sintamos el dominio y control de, al menos, una porción de la realidad.



▷▷ **Coronación**, de Flako Rojas. ¿En dónde colocamos nuestra fe, nuestra esperanza? ¿En quién creemos? ¿En quién confiamos? ¿Quién nos escucha? ¿A quién entregamos nuestro amor, nuestra admiración? El videoarte Coronación intenta reflejar estos estados inciertos en los que los seres humanos intentamos aferrarnos a algo que nos sostenga, con exasperación, idolatría, cayendo muchas veces en el limbo emocional y psicológico que nos mantiene indefensos y adormecidos.



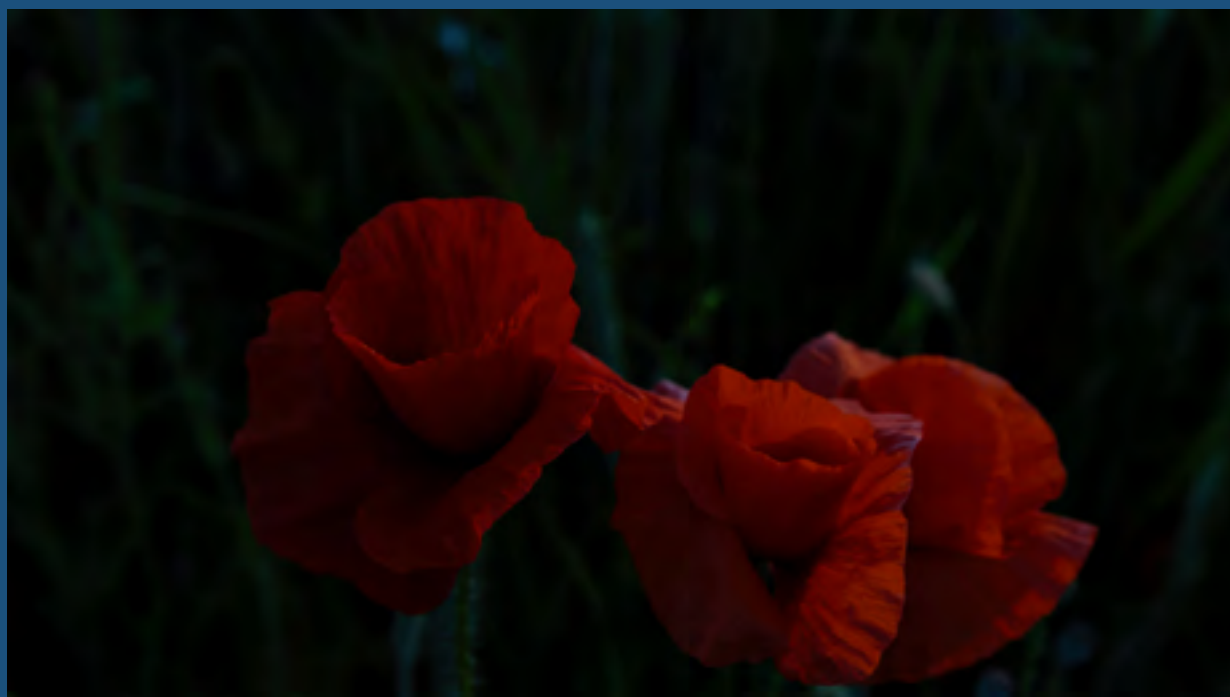
▶▶ **Soy (*La nave va*)**, de Manuel Díaz. Un videoperformance acerca del encuentro con un estado místico a través de una acción simbólica y meditativa.



▶▶ **Parque**, Claudio Ojeda. Es una obra audiovisual animada mediante stop motion que mezcla fotografía y dibujo digital. Fantasía de la infancia que nace del recorrido por los rincones del parque, del encuentro con la Virgen en series bendecidas, maquilladas, con brillantina y que cambian de color con el tiempo.

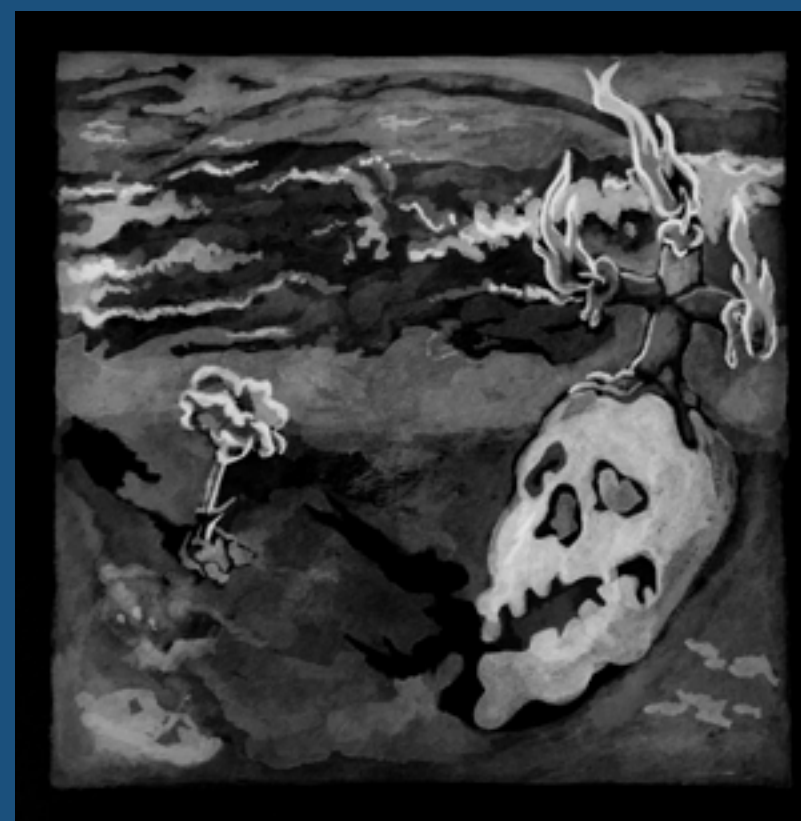
▶▶ **Eterno consuelo**, de Colectiva las telesitas. El mito de Telésfora Castillo susurra en nuestra sangre, en el movimiento de los días y en las mudanzas territoriales. Sus pies descalzos invitan a un nuevo ritual que repiquetea en la piel de tres mujeres, tres cuerpos femeninos que son la Telesita misma, deambulando o renaciendo en el asfalto o en la tierra, buscando el contacto con la tierra, entregando el peso en cada paso para darle vuelo a su danza; tres cuerpos que hacen vibrar el espíritu de este ser que insiste en perdurar en el imaginario de una sociedad que acude en pos de sus favores y milagros, tres cuerpos que desean encontrar la energía primordial que alberga aquel relato que se hace sentir en los sueños, en las fantasías y en la nostalgia.





- ▷▷ **May Devotions to the Blessed Virgin Mary**, de Piotr Piasta. Durante mayo, las mujeres llevan a cabo un ritual diario. El video muestra un fragmento de la vida de los habitantes de Wieniawa, una comuna de pequeños pueblos situada en el centro de Polonia. La imagen de gente cantando bajo la estatua de María siempre me ha acompañado. Es muy característico del paisaje polaco de mayo. También de pequeño participé en devociones a la Virgen María junto con mi madre y mi abuela. Llevamos flores para María, decoramos la estatuilla, cantamos. Ahora, desde la perspectiva de los años, lo veo de tal manera que el servicio de mayo es un momento de respiro durante el día, principalmente para las mujeres, cuando después de un duro día de trabajo tienen un momento de libertad frente al fuerte patriarcal ambiente en el que funcionan. Son las mujeres quienes dirigen estos servicios. Ellas son sacerdotisas. ¿Es esto, sin embargo, libertad absoluta?

- ▷▷ **Mantrash**, de Julia Rossetti. Porque siembran vientos y recogerán tempestades (Oseas 8:7). Videos registrados en la orilla del río Paraná entre 2016 y 2019 en Corrientes Capital, Argentina. Mantrash-Chamamé basado en la carta astral del solsticio de invierno del año 2019-Látigx ft. tutoriales de Youtube.



- ▷▷ **Soy el Indio/Soy la Cruz**, de Julia Rossetti. Si es real que los espíritus van detrás de los tambores, Látigx se instala justamente ahí, abriendo composiciones y diálogos con otras materialidades que carnaliza el cronómetro y la linealidad por completo, como si de una samba se tratase. Un samba no oscuro, diría Chico Buarque, porque la dimensión historiográfica de la pieza problematiza el mito fundacional de la Cruz de los Milagros, un pasado donde las lógicas coloniales lograron –mediante la evangelización y la matanza de poblaciones indígenas– apropiarse de un territorio donde, hoy, estos tambores hacen eco y justicia (Agustina Wetzel).





Obras para visualizar

Julia Rossetti
(Argentina)

Mantrash

Porque siembran vientos y recogerán tempestades (Oseas 8:7). Videos registrados en la orilla del río Paraná entre 2016 y 2019 en Corrientes Capital, Argentina. Mantrash-Chamamé basado en la carta astral del solsticio de invierno del año 2019-Látigx ft. tutoriales de Youtube.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/342730975>

Claudio Ojeda
(Argentina)

Parque

Es una obra audiovisual animada mediante stop motion que mezcla fotografía y dibujo digital. Fantasía de la infancia que nace del recorrido por los rincones del parque, del encuentro con la Virgen en series bendecidas, maquilladas, con brillantina y que cambian de color con el tiempo.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://www.youtube.com/watch?v=oEpY2y-IYbM>

Nicolás De Bórtoli
(Argentina)

Capilla del diablo *[Tráiler]*

Tras terminar de construir su capilla, Lorenzo sufre una depresión y se encierra tres años en la misma. Al abrir las puertas, llama a sus hijos para mostrar lo que hizo: el bien y el mal.



PLAY
videoarte y cine experimental

▶ <https://vimeo.com/452073959>

El gaucho, el indio y la cruz. Sacralidad profana y gestos de profanación en la pantalla

Cleopatra Barrios

1. Puede leerse más en Cleopatra Barrios (2020).

2. La zona toma su nombre de un afluente caudaloso de un río llamado por los guaraníes *Paiubé* (*paí*: 'entrañas', *ú*: 'comer', *bé*: 'más').

3. Agradezco a Joaquín Pedretti diversas conversaciones sostenidas sobre la experiencia de filmación de esta película que alimentan esta reflexión.

4. La leyenda cuenta que Antonio Mamerto Gil Núñez era correntino, de convicción federal, que participó de las luchas internas y, posiblemente, de la guerra contra el Paraguay. Atormentado por tantas muertes e injusticias, cuando un coronel celeste lo reclutó para seguir peleando, el gaucho Gil desertó. La policía lo capturó y lo degolló en las afueras de Mercedes un 8 de enero, a fines del siglo XIX. Por diversos milagros, el pueblo lo convirtió en santo y su nombre se propagó como sinónimo de lucha, rebeldía y justicia social. Su santuario mayor se levanta a la vera de una ruta nacional, cerca del ingreso a Mercedes, donde los 8 de enero se realiza una fiesta multitudinaria.

5. *Yverá*: 'agua que brilla' en guaraní. Iberá, en su forma castellanizada.

6. El proyecto de este *film* ganó el premio del 7° Concurso Federal de Largometraje Raymundo Gleyzer en 2014 y fue filmada en 2007, en las zonas rurales y estancias de la región del Iberá. La película tuvo su *avant première* en el Festival Internacional de la India en Goa y siguió su derrotero por diversos festivales del país y el mundo.

En el conversatorio «Ritmos y marcas del sentipensar experimental» que compartimos en la novena edición del festival PLAY me referí a *(Un) Gauchito Gil* (2018), dirigido por Joaquín Pedretti, como uno de los pocos largometrajes contemporáneos que interroga el universo del santo popular, Gauchito Antonio Gil, sin trasponer a la pantalla su hagiografía más difundida. Por el contrario, la ficción trabaja desde el montaje y la fricción de imágenes y sonidos como un modo de impugnar los relatos estabilizantes del mito y devolverle movilidad. En este escrito retorno a la exploración de esta película para ponerla en diálogo con *Soy el Indio/Soy la Cruz* (2020), una pieza de video dirigida por Julia Rossetti y Facundo Suasnabar que formó parte de la programación de PLAY. El propósito es reflexionar sobre algunas estrategias utilizadas por estas producciones para habilitar el ingreso de los dioses y las devociones de la intemperie en la pantalla, abrir zonas de enigma de sentido en las composiciones y visibilizar rituales en torno a santos profanos, gestos de profanación de figuras sacras institucionales y actos de subversión de relatos instituidos.

* * *

El gaucho. Viaje, rodeo y exploración de una tierra sagrada

La memoria del Nordeste Argentino entreteje capas repletas de historias de «gauchos alzados» que habitaron este territorio marcado por la marginalización y la violencia durante el siglo XIX y principios del siglo XX. Eran tiempos en los que reinaba un esquema de producción basado en la concentración de tierras en escasas manos y el trabajo rural sostenido en la mano de obra barata. Los campesinos que no acreditaban una boleta de conchabo, como prueba de su servicio a los hacendados de la zona, eran considerados vagos y reclutados para servir en la milicia. La desertión era penada incluso con la muerte¹.

La formación sociopolítica de la provincia de Corrientes estuvo atravesada por ese sistema de sobreexplotación de los sectores populares, por las luchas entre unitarios y federales durante la conformación del Estado-nación, la guerra genocida contra el Paraguay y los enfrentamientos constantes entre facciones partidarias internas. En ese marco, sobresalen relatos sobre gauchos-soldados rebelados al orden,

gauchos-peones «alzados» y «fugitivos», gauchos celestes y colorados enfrentados, desertores, perseguidos, ejecutados. Algunos de ellos, luego de sufrir muertes violentas e injustas a los ojos de gran parte de la población humilde, atravesaron procesos de sacralización popular.

A la vera de los caminos y en los campos que cruzan los montes, bañados y esteros de la provincia se levantan decenas de cruces de esos «rebeldes» sacralizados por el pueblo. Entre ellos se destacan los nombres del gaucho José, Francisco López, Aparicio Altamirano, Lega, Antonio María, Juan de la Cruz Quiroz, Poncho Blanco, Turkiña y hasta del famoso Antonio Gil del *paiubre*² mercedeno, entre otros.

Por la acción de los propios promeseros migrantes, que instalaron altares en las banquetas de las rutas, patios y las aceras de ciudades de todo el país, el Gauchito Gil trascendió las fronteras de Corrientes y se convirtió, entre fines del siglo pasado y principios del presente, en el santo popular de mayor adhesión de la Argentina.

El cineasta correntino Joaquín Pedretti llegó hasta su santuario mayor en Mercedes, participó de la fiesta multitudinaria que realizan los devotos el 8 enero y recogió el testimonio de sus fieles. Sin embargo, fue en un viaje posterior a los esteros del Iberá donde encontró los elementos que su ópera prima no podría eludir³.

En los parajes de los esteros sintió los ecos de los pasos de los innumerables pobladores empujados a seguir un derrotero errante por determinadas condiciones sociopolíticas que, a su modo, recoge y sintetiza la leyenda de Antonio Gil⁴. Pero, sobre todo, allí el director quedó perplejo por el paisaje envolvente del *Yverá*⁵, concebido en los tiempos de las persecuciones como tierra de refugio y, en la actualidad, hábitat de esos malevos santificados y de otros tantos misterios. *(Un) Gauchito Gil* nace de esa experiencia y se ofrece como un viaje alucinado al corazón de esos esteros⁶.



7. *Mitái*: 'criatura o niño' en guaraní.

8. Sobre las condiciones de la santidad popular y los cuerpos resplandecientes, ver más en María Rosa Lojo (2007, 2016).

La ficción de 72 minutos de duración toma la estructura de un sueño en la vigilia de la muerte de un gaucho marginal, perseguido, con porvenir sacro. La cámara sigue el peregrinar de Héctor, un joven peón rural que despierta consternado por un mal sueño en medio del *Yverá*. Las figuras vívidas de su pesadilla le recuerdan haber perdido a un *mitái*⁷ en un accidente. Como fantasmas, esas imágenes empujan al personaje a atravesar los montes, lagunas y bañados, a fin de encontrar a la criatura. Pronto la travesía se dirime entre la averiguación, la huida, la angustia y la búsqueda de la sanación. Huye de dos cuatrereros que lo persiguen y se sumerge en los esteros intentando encontrar la cura de los males que afectan su cuerpo y su alma. Entonces, comienza su transfiguración en Antonio Gil, ayudado por el gaucho Quiroz.

El tratamiento del montaje del film obliga a abandonar la lectura de la línea que perfila desde el sentido común «el asunto» de las peripecias del héroe, para ingresar a ese mundo fantasmagórico de ensueño. Lo primero que nos conecta con esa tierra encantada es un mundo sonoro que luego se entrelaza con las visuales. En la zona de yuxtaposiciones y montajes, el tratamiento pictórico produce potentes cuadros sonoros y visuales, abstractos y surreales, que refuerzan la construcción del entorno onírico y fantasmal del *Yverá*.

La película regala, por momentos, una resonancia inasible: los tonos verdes y celestes frescos propios de este universo y su vegetación transitan hacia el blanco, el negro y los ocre. En el juego de luces y sombras, sonidos y silencios, la atmósfera se vuelve agobiante e incluso el agua que brilla, elemento purificador del alma y el cuerpo, revela su zona más perturbadora. El *Yverá*, como el mar rojo bíblico, también se vuelve rojo y la muerte asoma.

Como en la crónica de Rodolfo Walsh, escrita en los años sesenta, ese paisaje de «islas flotantes» también en la película se plantea tan demoníaco como angélico. El lenguaje metafórico se exagera y desborda en la conjugación de índices y símbolos que escenifican presagios fatídicos. Entonces, el *film* ingresa en un tiempo sin tiempo. Entre las figuraciones paradójales de un despertar que se reitera y un sueño inquietante continuo, la trama intenta recuperar la estructura repetitiva del tiempo mítico y sagrado.

La composición abandona la posibilidad de fijar «una imagen» del Gauchito Gil. En esa búsqueda, el *film* rodea la figura del santo popular siguiendo la acción de Héctor, Quiroz y los otros cuatrereros; habilita el ingreso del peón rural a un umbral de santidad por vía del contorno de las formas y las instancias de la sacralidad popular. Muestra zonas de tránsito de un estado del cuerpo de Héctor visiblemente enfermo, sufriente, sacrificial, hacia un cuerpo resplandeciente que evoca la resurrección⁸. Para ello, en la trama se escenifican instancias de pasaje donde el cuerpo ya luminoso de Antonio Gil más brilla: la peregrinación, los rituales en torno al fuego, los tambores, la danza, la fiesta de San Baltazar como preludio del 8 de enero.

De este modo, sin dejar de aludir al sacrificio cristiano, como lugar de paso entre lo sacro y lo profano, en tanto figura del dogma entramada en las devociones populares de la región, el *film* también intenta no aferrarse a la representación dominante del gaucho sobreimpreso a la cruz que ha capturado el espíritu insurrecto del Gauchito Gil por vía de la reproducción de las estampas más dogmáticas.

Atento a que el propio mito rechaza todo intento de fijeza y que su reserva de potencia está en su expansión y movilidad, Joaquín Pedretti renuncia a trasponer a la pantalla la hagiografía y la imagen de esa estampa más estabilizada. Por el contrario, el largometraje se lanza a explorar la complejidad de su figura desde el trajinar mundano de Héctor en la convivencia con el entorno y otros seres míticos, custodios y dispensadores de favores en la vida cotidiana de los ibereños: el curandero, la llorona, las poras de las islas, San Baltazar, el gaucho Antonio María o el gaucho Quiroz.



9. Se trata del tema «En tu ventana», compuesto por Tránsito Cocomarola y muy escuchado en los pueblos de la zona del Iberá. El chamamé suena reiterativamente en la interpretación de músicos locales, funcionando además como índice de anclaje identitario.

10. La película se inspira y dialoga con la literatura de Francisco Madariaga. Recrea recurrentemente fragmentos del poema «Criollo del universo». Madariaga nació en Buenos Aires, pero vivió en Corrientes hasta los quince años. Sus poemas marcados por esa experiencia de vida en el Iberá. Algunos de sus libros son *El delito natal*, *Llegada de un jaguar a la tranquera*, *Criollo del universo* o *Aroma de apariciones*.

11. Leer más en Ramón Contreras (1988).

12. Sobre la divergencia de posiciones en la historiografía local, consultar María Silva Leoni y María Gabriela Quiñonez (2015).

La interrogación de esa tierra sagrada como una zona de enigma adquiere espesor en los retazos de la sabia oralidad popular que el film incorpora. La sonoridad del habla rural yopará, que recupera la mezcla del guaraní con el español, cobra tono de rezo. De comienzo a fin, la película también dialoga con la música popular y la literatura regional. La congoja en las escenas que evocan pasajes entre la vida y la muerte se exacerba en la cadencia de un chamamé que anuncia reiteradamente la despedida⁹, mientras en la voz del gaucho Quiroz se recrea permanentemente la poética de Madariaga¹⁰ que redobla intensidad lírica *Yverá*.

* * *

El indio y la cruz. Mito, signos en trance y subversión

Los paisajes, prácticas y formas de sacralidad profana que el cine y el video contemporáneo exploran también invitan a pensar en los mecanismos de memoria/olvido que los pueblos instrumentan para procesar siglos de intrusiones violentas en su tejido comunitario. Asimismo, convocan a reflexionar sobre sus capacidades para recrear símbolos de lucha, héroes-santos y rituales para la restitución de la cosmogonía y la vincularidad desgarrada.

Los relatos que recuerdan la saña que la «ley» inscribió en los cuerpos de los marginales perseguidos por «alzados» y sus cruces veneradas en los caminos evidencian la reproducción continua de operaciones estatales de marcación y clasificación para la dominación, pero también las formas de memoria y rebelión popular que se gestionan en nuestros territorios.

Uno de los gestos subversivos del arte reside en poner ante la mirada aquellas formas de memoria y rebeldía ocultas por los relatos oficiales, en señalar ese orden colonial moderno que sigue modelando los cuerpos, los territorios y las subjetividades. La actualización del mito fundacional del «Milagro de la Cruz» y su revisión en el video *Soy el Indio/*

Soy la Cruz, dirigido por Julia Rossetti y Facundo Suasnabar, constituyen ejemplos de esa conquista que no ha terminado, al decir de Rita Segato (2007), y del gesto del arte que lo advierte y señala.

El «Milagro de la Cruz» refiere a un hecho trascendente sucedido en una fecha cercana a la fundación de la ciudad de San Juan de Vera de las Siete Corrientes –hoy Corrientes– ocurrida el 3 de abril de 1588. Uno de los primeros documentos que describe el episodio corresponde a los «gozos» escritos por el Fray Nicolás Zambrano en 1730. El poema de diez versos indica que cuando los conquistadores «resistían» el avance de los guaraníes, el «ejército infiel» decidió quemar una cruz del fuerte español a la que atribuían poderes de protección. Pese a varios intentos, el madero resultó incombustible y un rayo cayó del cielo dando muerte a los que atizaban el fuego. El suceso derivó en la rendición y la conversión cristiana de los nativos.

Los «gozos», modelados por una visión católico-céntrica, racial y eurocéntrica, dicen que «arrepentidos de haber sido tan feroces», los indios pidieron el bautismo a los pies de la cruz, a la que el fray califica como «principal caudillo y conquistador»¹¹. Aunque, más tarde, algunos investigadores cuestionaron esta narrativa, como Florencio Mantilla, para quien el rayo en realidad fueron «tiros de arcabuces», la tradición recogida por Zambrano fue acreditada por otros historiadores¹² y repetida, produciendo un efecto de verdad y legitimidad hasta nuestros días.

La actualización del mito en la memoria colectiva se hizo efectiva por vía de textos escolares, discursos mediáticos, políticos, religiosos, artísticos y, primordialmente, a través del dispositivo ritual festivo que convoca miles de fieles. En



13. Bajo esta lógica, el indígena aparece nombrado como quien «todavía no es civilizado» y luego de conquista solo queda un resabio de lo indígena en «un mal definido mestizaje» (Melià, 1997: 33).

14. Puede leerse al respecto, Cleopatra Barrios (2016).

15. Consultar el sitio en línea del colectivo techno-biológico de músicas mutantes, arte sonoro y otras aventuras sónicas. Disponible en <https://strlac.xyz/>

16. 'Cueva de negros' en guaraní.

un principio, la conmemoración del milagro giraba en torno a una ermita erigida en la costa fundacional, hasta que en 1730 el madero se traslada a la iglesia de la Cruz de los Milagros, en el barrio del mismo nombre.

Desde la colonia, los rituales incluyeron misas, peregrinaciones, procesiones y un tradicional encendido de luminarias frente al templo y en las puertas y ventanales de las casas de la ciudad. La celebración se realizaba el 3 de abril junto al recordatorio fundacional hasta que, a fines del siglo XVIII, la fecha se trasladó al 3 de mayo, cuando la iglesia recuerda el día de la Santa Cruz. No obstante, el episodio cívico y el religioso continuaron indivisibles en el imaginario colectivo por la reiteración del discurso que atribuye al milagro la «pacificación» del conflicto entre indios y conquistadores en el umbral de nacimiento de la ciudad.

En ese relato hegemónico fundacional, el guaraní aparece como un constructo del pasado, vaciado de historicidad y memoria. Esto se debe en parte a que, como sostenía Bartomeu Melià (1997), la historia convencional, evolutiva y lineal del Río de la Plata le negó al pueblo guaraní una historia propia, y cuando lo nombra, lo ubica en la prehistoria¹³.

Además, la reiteración de la imagen de una identidad correntina unificada y unificante, basada en una supuesta mezcla indiferenciada del español y el guaraní unidos en la fe católica, dejó fuera del plano de representación a otros grupos étnicos, religiosos y socioculturales. En el ingreso al siglo XXI, algunos de esos sectores comenzaron a trabajar por la reivindicación de sus memorias silenciadas. Un caso paradigmático es el de los afrocorrentinos, cuyo legado empezó a ser visible y audible por la presencia de los danzantes y el sonido de los tambores que rinden culto al santo negro Baltazar en el espacio público¹⁴.

Soy el Indio/Soy la Cruz es una pieza sonora realizada junto Strlac Records, disponible en un álbum digital para su descarga de la red¹⁵ y también una videoperformance ritual de 12:22 minutos que indaga en los fragmentos de relatos que discuten esas invisibilidades y silenciamientos. El trabajo con fuentes sonoras y visuales, como alentaba Melià, habilitan una lectura excéntrica de los escritos de cuño colonial y

una exploración del revés de la narración hegemónica desde otra hermenéutica.

Desde el título, el audiovisual discute la posición del indígena en tiempo pasado, lo trae al presente y lo sitúa a la par y en tensión con la cruz conquistadora. La operación semiótica invita a repensar la construcción de la identidad correntina no como un compartimento estanco, sino como una zona dinámica, hecha de conflictos y negociaciones. Si en la composición sonora se expresa el gran aporte de Facundo Suasnabar, en el concepto general de la pieza, que recupera la reflexión sostenida sobre una tradición que se lleva a cuestras, es indudable el trabajo de Julia Rossetti (Látigx).

La conjugación del verbo ser desde la primera persona del singular en *Soy el Indio/Soy la Cruz* explicita el lugar de enunciación de la artista correntina. Es ella, que vivió en el barrio de la Cruz y transitó los rituales de la correntinidad, quien revisa la historia propia y la compartida. Su mirada se sitúa en la línea diagonal que separa y, a la vez, tensiona su ser indio y ser cruz para advertirnos sobre una herida colonial aún latente. Desde allí recupera restos e indicios de las memorias negadas pero supervivientes en los gestos, los sonidos y la acción y la vibración de los cuerpos.

En esa búsqueda, la videoperformance lo primero que nos muestra es un plano concentrado en un altar. La imagen aquietada comienza a sufrir variaciones cuando las manos de Julia se extienden para prender unas velas. El centro de la escena lo ocupan unas velas superpuestas que forman una cruz y que se consumen desde sus extremos. La cruz de cera ardiente se presenta rodeada de flores, otras velas encendidas y sostenidas entre copas y jarrones dorados que se destacan del conjunto por su brillo sobre un fondo oscuro.



17. Como sostiene Agustina Wetzel en el texto del catálogo online de esta pieza: «los ancestros piden retornar» y la pieza «les da asilo poético», mientras revisa ese «pasado donde las lógicas coloniales [...] lograron apropiarse de un territorio donde, hoy, tambores hacen eco y justicia» (Wetzel, 2020, s/p).

18. Concepto propuesto por Maia Navas en el taller «Formas de la religiosidad contemporánea en los lenguajes de las artes y la comunicación digital. Conceptos, narrativas, procedimientos», llevado adelante entre agosto y septiembre de 2019, en el marco del proyecto de extensión «De Santos, altares y custodios, religiosidad popular correntina en transmedia», en la sede de la Licenciatura en Comunicación Social de la Unne.

19. Agradezco a Julia Rossetti la conversación que permitió describir en detalle las influencias y referencias presentes en esta pieza.

20. Puede revisarse la reiteración de elementos e interrogantes en los proyectos: «Vanitas» (2014), «No todo es un antes y un después» (2017), «La desatanudos» (2017-2018) o «Mantrash» (2019), que también formó parte de la selección de PLAY, entre otros, con catálogos disponibles en <https://issuu.com/juliarossetti5>.

21. Acerca de la profanación como operación que posibilita la restitución de un objeto consignado al campo de lo sagrado a su uso humano, puede leerse Giorgio Agamben (2005).

En el intersticio de las luces y sombras, que le otorgan dramatismo a la escena, se escucha el ingreso de una composición sonora hecha de fragmentos superpuestos. Se mixturan el sonido de los tambores afro-correntinos de la fiesta de San Baltazar del barrio Cambá Cuá¹⁶, de las escuelas de samba del carnaval, de los insectos del ambiente del verano correntino, grabados por Julia durante su trabajo de campo en la provincia, y el concierto de las velas en el altar, registrado por un dispositivo que capta y traduce al sonido las variaciones de la luz.

El gesto de encender las velas, la cruz y el fuego en el centro del cuadro nos remiten al ritual de las luminarias del 3 de mayo y al episodio de la quema de la cruz incombustible. Sin embargo, la aparente quietud de esa escena inicial, análoga en su estabilidad con el discurso hegemónico del milagro, tambalea cuando en nuestros oídos se eleva la intensidad del repicar de los tambores, el silbido de los bichos y el sonido que producen las velas al arder.

En la escucha retornan resonancias de un conflicto no resuelto. Pareciera que el rayo del castigo divino y los tiros de arcabuces continuaran en lucha, mientras se abre un portal de regreso para las voces de las víctimas de la violencia colonial acalladas¹⁷. Pero no es solo por medio del sonido que la pieza habilita la vinculación del más acá con el más allá y viceversa. La composición visual también elige cuidadosamente los elementos que conforman el umbral donde los sentidos instituidos y los relatos lineales de la historia entran en trance, y donde los ancestros y seres suprahumanos retoman comunicación con los «vivientes hablantes»¹⁸.

El cuadro entrecruza en la pantalla la cita a la simbología de las vanitas barrocas y la referencia a los componentes propios de rituales sincréticos regionales que Látigx indaga y pone a dialogar recurrentemente en sus obras¹⁹. La pieza recicla formas, símbolos, materiales sensibles que comparten su carácter entre-medio y su función de mediación.

Vuelven a escena, incluso como reminiscencias de performances previas, el uso de las velas blancas y rojas, los botellones dorados, las flores naturales frágiles y las artificiales más perennes, comúnmente visibles en los altares y ermitas correntinas. Estos elementos reponen la interrogación cons-

tante que la artista realiza sobre los vínculos entre la vida, la muerte, la memoria y el tiempo; las formas frágiles y efímeras de la vida y las promesas de eternidad²⁰.

La videoperformance ritual también expone cierto gesto de profanación. La representación de la cruz del milagro es bajada del pedestal del retablo eclesiástico y de los textos institucionales, donde permanece intocable, para adquirir un nuevo uso y significado en un altar doméstico que Látigx y Facundo Suasnabar componen y manipulan²¹.

En el cierre de la acción, la cruz de cera se consume por el fuego y se desmorona. Entonces el sentido del madero incombustible del relato fundacional queda trastocado. Las manos de Látigx reingresan al cuadro para apagar las luminarias que velan la cruz. Ella las apaga tocando los pistilos de las velas con los dedos. El gesto no solo recuerda a Frantz Fanón pidiendo tocar las cicatrices que cebrean la librea negra, sino rememora a las abuelas y madres correntinas finalizando con un rezo frente al altar de sus santos, de la cruz y de la imagen de sus difuntos.

Dioses de la intemperie en la pantalla y la restitución de zonas de enigma de sentido

María Rosa Lojo sostiene en su texto «Los santos de la intemperie entran a la ciudad» (2016) que la introducción y la progresiva legitimación de las devociones populares en las pequeñas y grandes ciudades de la Argentina constituye uno de los fenómenos más interesantes de la dinámica urbana de entre siglos. También entre fines del siglo pasado y comienzos del presente, los rituales, exvotos, figuras del



22. Forman parte de la sección en catálogo: *Una palabra tuya bastará para sanarme* (Lucas Olivares, Argentina); *Capilla del diablo* (Nicolás De Bórtoli, Argentina); *Diario de Iom Kipur 5781* (Daniela Ema Aginsky, Argentina); *Fantasma* (Azucena Losada, CABA); *ETC.* (Francesca Llopis, España); *Transparencia horizontal* (César Javier Vallejos, Argentina); *Gauchito Gil* (Maia Navas, Argentina); *Obstrucción 1* (Sofía Victoria Díaz, Argentina); *La patria de todos los tarros de colores* (Maia Navas, Argentina); *Procedimientos* (Maia Navas, Argentina); *Territorium* (Erick Tapia Resendiz, México); *Coronación* (Flakorojas, Venezuela, Bélgica); *Soy* (La nave va) (Manuel Díaz, México); *Eterno consuelo* (Colectivo las telesías, Argentina); *Parque* (Claudio Ojeda, Argentina); *May Devotions to the Blessed Virgin Mary* (Piotr Pisata, Polonia); *Mantrash* (Julia Rossetti, Argentina) y *Soy el indio/Soy la Cruz* (Julia Rossetti, Argentina). Agradezco a Maia Navas, directora de PLAY, por la proporción de los datos.

23. Al respecto, puede consultarse Adolfo Colombres (2018).

24. Ver Julia Rossetti (2020).

25. En torno a la discusión del concepto de lo sagrado, ver más en Eduardo Grüner (2017) y sobre definición de umbrales semióticos, los trabajos de Ana Camblong (2014, 2017).

santoral popular y diferentes experiencias de vinculación con lo sagrado en la vida cotidiana que exceden el ámbito religioso institucional cobraron protagonismo en los repertorios del arte contemporáneo. El cine y el video no quedaron al margen de este proceso.

En una cartografía, todavía en construcción, sobre cine y religiosidad popular en el país, observamos con Pablo Lanza y Franco Passarelli (2022) que las prácticas y figuras sacro-profanas brindan una multiplicidad de elementos significantes –marcas del paisaje, sonidos, músicas, modos de habla, objetos, cuerpos y recorridos– factibles de ser convocados por las producciones audiovisuales para problematizar temas más amplios: las memorias densas regionales, las identificaciones individuales y colectivas que se procesan en los vínculos con lo sagrado, las identidades sociales y políticas en disputa, las formas en que los cuerpos entrelazados a los rituales se apropian del espacio, demarcan y subvierten los sentidos instituidos sobre los territorios y reelaboran subjetividades, donde lo religioso, al decir de Pablo Semán, constituye solo un «elemento coparticipante».

(Un) Gauchito Gil y *Soy el Indio/Soy la Cruz* son una muestra de ello. De hecho, PLAY en 2021 buscó darle un nombre y agrupar el conjunto creciente de piezas que problematizan esta temática. De este modo, surgió la sección Devociones populares contra la intemperie que lleva por subtítulo «rezos, rituales y pequeñas arquitecturas que interrogan misterios» y en torno a la que se nuclea una quincena de producciones del país y el mundo²². Además de *Soy el Indio/Soy la Cruz* (2020) y *Mantrash* (2019), también dirigido por Julia Rossetti, en el catálogo del festival sobresalen otras piezas de videastas del Nordeste Argentino –como *Gauchito Gil* (2012) y *La patria de todos los tarros de colores* (2013), de Maia Navas; *Parque* (2018), de Claudio Ojeda, o *Una palabra tuya bastará para sanarme* (2021), de Lucas Olivares, entre otros– que comparten la inquietud de habilitar el ingreso de los dioses y devociones de la intemperie en la pantalla a partir de distintas estrategias.

Algunas piezas exploran dioses profanos gestados por el pueblo extramuros de la institucionalidad católica –como el ya mencionado Gauchito Gil– o resignifican símbolos y figuras sagradas institucionalizadas –como la Virgen o la Cruz– a partir de gestos de profanación por vía del humor, el juego, el disfrute lúdico o la revisión crítica. En todos los casos, el trabajo de las articulaciones y montajes busca apartar a las propuestas de la narración lineal tradicional, de la fijación de un significado único y expandir los horizontes de sentido desde la yuxtaposición de las imágenes y sonidos en juego. Los videos buscan abrir umbrales semióticos, zonas de indeterminación en la pantalla para dar cuenta de las formas en que se procesan transacciones constantes entre lo sacro y lo profano. En estos pasajes se cuelan gestos estéticos decoloniales, prácticas de subversión y liberación, pero también conjuros para la sanación y búsquedas de religación entre pares en la comunidad, con los dioses y los ancestros.

En este sentido, si volvemos brevemente sobre las dos piezas aquí revisadas, podemos observar que *(Un) Gauchito Gil* explora la antesala y, a la vez, el tránsito hacia la santidad de Héctor, como «un» Gauchito Gil posible de entre los tantos con memoria viva en la oralidad del pueblo. De este modo, más que narrar «una historia» del Gauchito Gil imposible, o de intentar fijar «una imagen» del santo popular, la película explora un paisaje que lo contiene pero que a su vez lo excede, busca reponer en la pantalla la atmósfera onírica de los esteros como tierra sagrada y atesorar destellos del «resplandor de lo maravilloso»²³ que en ella habita.

Por su parte, *Soy el Indio/Soy la Cruz* también construye franjas de indeterminación y pasajes para dinamizar la revisión crítica. Asume el reto de revisar el mito del «Milagro de la Cruz», en tanto relato «crudo producto de las corrientes colonizadoras, la evangelización y la catequesis que no dieron lugar a la libertad de culto»²⁴. Interroga cómo su fuerte arraigo



en el pueblo correntino colaboró en la invisibilización de las cosmovisiones y legados socioreligiosos y culturales que no se corresponden con la narración católico-céntrica. La pieza no solo subvierte los sentidos instituidos sobre el relato hegemónico del milagro, sino que ejecuta un acto de rememoración, un ritual para liberar los gestos, los sonidos, las voces ocluidas por la historia oficial. El gesto poético recrea formas de un rezo frente a un altar de dioses y ancestros en la búsqueda del señalamiento y la sanación de una herida colonial.

Tal vez, uno de los mayores desafíos que asumen estas piezas que abordan devociones populares y misterios sea el de volver insistentemente sobre ciertas preguntas: ¿Cómo abordar los mitos de la inventiva popular sin aquietar su potencia creativa? ¿De qué modo poner en suspenso las historias con pretensiones de verdad totalizante para explorar su revés desde las memorias múltiples? Y, sobre todo, ¿de qué forma inscribir en la pantalla ese espacio sagrado, no comprendido como una esfera celestial impoluta, desprovista de contaminaciones, sino como una zona de «enigma de sentido», un umbral a partir del cual es posible pensar el movimiento constante de construcción de sentidos nuevos?²⁵.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- Barrios, C. (2020). Imagen, supervivencia y poder. Iconografías de gauchos rebeldes santificados. *Artefacto Visual*, (10), 12-40. <https://bit.ly/3TVEhZk>
- _____. (2016). El Santo Cambá y el Carnaval Caté: in-visibility y re-significaciones de la cultura afro-correntina. En *Diversa Blog*. <https://bit.ly/3NuNI4i>
- Barrios, C., Lanza, P. y Passarelli, F. (2022). Santo cine: religiosidad popular y territorio en experiencias filmicas regionales. En Lusnich, A., Cuarterolo, A. y Flores, S. (coords.) *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Eudeba (en prensa).
- Camblong, A. (2017). *Umbrales semióticos. Ensayos conversadores*. Alción Editora.
- _____. (2014). *Habitar las fronteras*. Edunam.
- Colombres, A. (2018). *El resplandor de lo maravilloso*. Ediciones Colihue.
- Contreras, R. (1888). *Recuerdos Históricos de la fundación de la ciudad de Corrientes en su tercer centenario*. El Porvenir.
- De La Torre, R. (2012). La religiosidad popular como "entre-medio" entre la religión institucional y la espiritualidad individualizada» *Civitas. Revista de Ciências Sociais*, 12(3), 506-521.
- Fanón, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. EUFyL.
- Melià, B. (1997). *El Paraguay inventado*. Cepag.
- Leoni, M. y Quiñonez, M. (2015). Debates y polémicas en la conformación del campo historiográfico correntino a fines del siglo XIX. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 15, 1-15. <https://bit.ly/3sql7hF>
- Lojo, M. (2007). *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos*. Sudamericana.
- _____. (2016). Los santos de la intemperie entran en la ciudad. *Les Ateliers du SAL*, (8), 11-30.
- Rossetti, J. (2020). *Soy el Indio/Soy la Cruz*. <https://bit.ly/3Da04Gd>
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus otros*. Prometeo.
- Walsh, R. (1967). Viaje al fondo de los fantasmas. En Walsh, R. (2010). *El violento oficio de escribir. Obra periódica (1953-1977)*. Ediciones de la Flor.
- Wetzel, A. (2020). *Un milagro emotropical*. <https://bit.ly/3SzjoCi>



Espacio de
Proyección
permanente.
Procesos de
investigación en
videoarte y cine
experimental

Videoarte como
investigación

Alejandra Reyero



El audiovisual en el arte
de los nuevos medios,
modos de circulación y
distribución

Angie Bonino



Estrategias de circulación
y comercialización de
videoarte y cine
experimental en el campo
de las artes visuales

Florencia Giordana Braun
(Galería RolfArt)

Agustina Taruschio
(waldengallery)



Videoarte como investigación

Alejandra Reyero

la ciencia y la [est]ética serían, en último término, los nombres que le damos a nuestra estupidez (...) para ayudarnos a caminar por nuestra ignorancia (...) entonces es cuando lo que com-poníamos comienza a im-ponérsenos (Maillard, 2009: 10).

recuperar el fuego y no ponerle nombre (Maillard, 2009: 91).

¿para cuándo una dialéctica de la teoría y la práctica, que no sea teórica? (Gimeno, 2012: 161).

El Espacio de Proyección Permanente de PLAY es una tentativa por torcer la dualidad del pensamiento occidental – moderno, europeo y patriarcal– que concibe la separación insuperable entre teoría y práctica, investigación académica y producción artística. Un intento por situarse en el espacio de encuentro entre tales dimensiones, moverse en la zona común que se configura en la vecindad y en las tensiones, las vacilaciones, los quiebres y saltos que esa proximidad conlleva.

Arriesgar esta pretensión supone adentrarse en terrenos inestables y aventurar estrategias para sostener la reciprocidad. Acudir a imágenes y sonidos para pensar, desde allí, la trama material e inmaterial de un proceso de exploración implica indefectiblemente renombrar el proceso de investigación tal como acostumbramos a entenderlo. Supone desbordar las distinciones disciplinarias propias del saber epistémico que, «en nombre de una compulsión analítica y clasificatoria que nos impone la razón, fragmenta, mutila, divide» construyendo un saber compartimentado (Guerrero Arias, 2012: 207-208). Pero no siempre y tal vez por fortuna «hay razones para todo lo que escapa o desborda» (Maillard, 2009: 89).

¿Qué supone hacer investigación en videoarte y cine experimental?

La pregunta por el hacer recupera una dimensión sensible, corporal y material históricamente desestimada del saber científico anclado en el paradigma cartesiano de herencia positiva que privilegia la racionalidad distinguiendo entre «sujeto de la enunciación» y objeto de pensamiento.

Preguntarnos por el hacer, nos lleva a su vez a considerar una «experimentación implicada» que demanda experticia ética, no solo técnica (Gimeno, 2012). Y en particular, supone hacer pie en los lenguajes de la imagen y el sonido, como otras formas de la «dimensión discursiva experiencial» (Lamela Adó y Mussetta, 2020), contribuyendo a pensar la investigación no como método ni forma, sino como espacio (González Puche, 2011). Espacio desde donde y con el que hacer operar el montaje como procedimiento estético y epistémico.

El Espacio de Proyección Permanente de PLAY abreva de este principio y, tal vez sin proponérselo, problematiza la noción de investigación artística y sus mecanismos de validación frente al saber científico. En tal sentido, nos lleva a repensar la lógica férrea de las ciencias sociales-humanas y sus principios conceptuales-procedimentales institucionalizados, heredados de tradiciones académicas estrechas y de planteamientos analíticos insuficientes. Es una invitación a desactivar prejuicios y redefinir expectativas sobre las supuestas fisuras insalvables que operan como mecanismos de resistencia entre una esfera y otra. Por un lado, el relato historiográfico dominante que sostiene que la investigación científica se realiza desde una distancia teórica que implica una separación fundamental entre el investigador y el objeto de investigación. Por otro, el posicionamiento romantizado que considera la praxis artística como proceso lúdico y emocional de expresión subjetiva.

Un espacio sobre procesos de investigación en videoarte y cine experimental abre túneles en los muros del saber científico institucionalizado, despliega hilos para tramar encuentros y arriesgar otras formas de amparo y apoyo. Sin aplastar sus diferencias en una gran homogeneización indistinta, quiebra su rigidez. Aventura la posibilidad de la investigación en términos de suceso, trayectoria, ritmo, resonancia y escucha. Plasticidad inestable, moviente, irreductible a nociones como objeto, sujeto, materia y forma (Maillard, 2009).

A partir de aquí, podríamos asumir que la investigación de los lenguajes del videoarte y cine experimental supone una experiencia de interpretación acerca «del modo en que iniciamos un camino de búsqueda» (Rossi, 2005). Y ello supone ahondar en las tensiones que enmarcan pero también socavan cada vez con mayor intensidad la institucionalización de la investigación artística (Steyerl, 2010).

Partiendo de la materialidad vital de toda investigación, PLAY pone a prueba los marcos de interpretación desde donde se problematiza convencionalmente la investigación. Ejercita operaciones de resistencia a esos marcos; atisba miradas y «sabidurías insurgentes» (Guerrero Arias, 2010). Desestabiliza el imperativo de permanecer dentro de ciertas miradas reduccionistas propias de la categorización científica y artística que concibe el arte y la investigación como universos escindidos. Hace del trabajo con imágenes y sonidos un acontecimiento a partir del que componer modalidades de investigación, derivar procedimientos y apostar a la construcción de conocimiento a partir de la experiencia sensible.

Un espacio como este viene a enriquecer un terreno incipiente de producción de pensamiento a través de la praxis, iniciado por la FADyCC-Unne, con la que retroalimenta la construcción comunitaria de investigación en videoarte y cine experimental en la región.

El Espacio de Proyección Permanente se inaugura en 2022 con la experiencia de investigación que derivó en la producción audiovisual *La invención de lo invisible*, de Maira Ayala (<https://vimeo.com/706553297>). Producción que se inscribe en el espacio académico de la asignatura Taller de Tesina de la Licenciatura en Artes Combinadas (FADyCC-Unne). Allí

concebimos la experiencia sensible de las y los estudiantes como el material privilegiado en la construcción de conocimiento y abordamos el proceso de definición del proyecto de tesina como ejercicio compositivo de imágenes y palabras. Propiciamos desbordes reflexivos al momento de pensar la investigación artística y al hacerlo, incentivamos aperturas de pensamiento y acción mediante ejercicios que esbozan múltiples trayectorias susceptibles de ser exploradas en la tesina de licenciatura.

El proceso exploratorio iniciado por Maira en 2020 nos permite hoy discutir, entre otros aspectos, las modalidades alternativas de comunicación de la investigación académica. Advertir la potencialidad de concebir la escritura en articulación con otros medios y promover el acercamiento entre diferentes áreas del conocimiento, epistemologías y metodologías. La presentación de la pieza de video en el marco de PLAY da cuenta de la reflexión situada en la experiencia sensible de hacer videoarte y en los procesos de escritura de tesis paralelos a la producción de obra transitados en un espacio de investigación ampliado.

La pieza audiovisual indaga en las potencialidades de una investigación crítica experimental. Explora formas de sensibilidad de la figura estigmatizada de las «paseras» y la performatividad de sus cuerpos en el transmigrar en las fronteras Encarnación-Posadas, por medio de la subversión de la cámara termográfica, diseñada para vigilar y controlar.

Se trata de una inventiva audiovisual contra la imagen como forma de control contemporánea. Una apuesta a interrogar límites mostrando cómo volver amoroso el gesto intempestivo de contradecir los imaginarios exotizantes sobre las mujeres paseras del nordeste argentino-paraguayo.



La posibilidad de poner en crisis la representación estereotipada de estas sensibilidades está dada en la apertura de una red de relaciones sociales, ideológicas, políticas, estéticas, tecnológicas, que subyacen al registro de/con la cámara de video. Ello hace que la imagen deje de percibirse como una ilusión para transformarse en un problema de conocimiento, a partir de un doble transitar: el de los cuerpos de mujeres convertidos en sombras de colores que arden al desplazarse, la del dispositivo ocular que, mostrando, oculta. Cuerpos apenas vislumbrados, no identificados, tensan –hasta agrietarlos y horadarlos– los efectos de la hipervisibilización que asigna identidades y exotiza. Enfrentan y confrontan el poder que captura, invisibiliza, alimenta el anonimato y el ocultamiento.

Al «invencionar» con y contra el lenguaje audiovisual, la propuesta trasvasa lo que podemos imaginar como frontera, proceso migratorio, pasera, imagen y sonido. No reconocemos rostros, pero percibimos su devenir en rastros de calor y color. Escuchamos lo que arde en cada desplazamiento. Dejamos de ver, para escuchar hablar a cuerpos que queman. La imagen golpea el aire denso, los sonidos, los colores, los olores que imaginamos del movimiento de los cuerpos de las mujeres.

Cuando el mecanismo termográfico se vuelve contra sí mismo, deviene capaz de desarmar el sentido de un espacio, el de la frontera, que el calor impide y hace ver a la vez en atisbos de intensidades fluctuantes.

Burlar los límites geopolíticos y cartográficos de territorialización, abrirse a la corriente de un río que habilita la errancia de un camino conocido pronto a desconocer en la noche, navegar por aguas de saberes instaurados para desaprenderlos.

La pieza construye figuras que se distancian de las hegemonías recordándonos la necesidad de desaprender la lógica institucional academicista y despojarnos de las pieles muertas del saber científico, recurriendo a los modos y procedimientos de la investigación en videoarte y cine experimental. Nos recuerda la urgencia de una epistemología que se construya en tanto y en cuanto la investigación se desarrolle desde la experiencia en primera persona.

Ello «requiere una consideración frontalmente política de la construcción del conocimiento» (Gimeno, 2012) que quiebre las relaciones entre las instituciones y experiencias vividas entre artistas, investigadores, docentes, estudiantes, promoviendo una discusión que focalice la experiencia crítica.

La pieza audiovisual da cuenta así que «esbozar objetivos comunes, permite a su vez “conformar un lenguaje común”» (Gimeno, 2012:154), a partir de los que idear nuevas formas de investigación, recuperando aportes mutuos entre el campo artístico, académico y científico al momento de trabajar con dispositivos tecnológicos, espacios fronterizos y grupos sociales.

El Espacio de Proyección Permanente, que enmarca este proceso, contribuye a romper el sentido colonial y policial de la investigación, haciendo tambalear las certezas arrogantes de los discursos de verdad del poder, desde una «eticidad, politicidad, esteticidad y eroticidad ‘otra’ del conocimiento», que nos interpela sobre el quehacer académico y los modos descorazonados con los que hemos estado investigando (Guerrero Arias, 2012: 225).

Espacios como PLAY resultan así claves para la legitimación de la práctica artística local como investigación. Incentiva la discusión acerca de cómo nos posicionamos ante la construcción de conocimiento de, sobre, con imágenes y sonidos. Nos interroga por la utilidad de las ciencias sociales/humanas y los lenguajes de las artes; por la necesidad de producir y alimentar un espacio académico-universitario y artístico, planteando alternativas de reflexión que ensanchen los límites de ciertos consensos.

Frente a este desafío, emerge el imperativo de apostar por un «in-disciplinamiento crítico» (Gimeno, 2012: 1), capaz de redefinir conceptos para dejar de pensar, nombrar y hacer de cierto modo.



¿Cómo nombrar ciertas formas de pensar-sentir-hacer desde prácticas corporizadas y ancladas en la experiencia viva de la composición?

¿Cómo situarse por fuera del dualismo cartesiano e instaurar un saber exclusivamente cognitivo?

¿Cómo describir acciones que involucren maneras de habitar un territorio común alejado de los centros de poder social, económico, cultural y político arriesgando gestos para decolonizar epistemologías?

¿Cómo volver visible quien explora, interroga y desarma sus propios procedimientos de invención audiovisuales?

¿En qué formatos y dispositivos compartir la complejidad de un proceso de experimentación implicada, sin recurrir a los discursos y géneros convencionales de la institución académica?

¿Cómo des-jerarquizar el peso del saber científico sobre la producción audiovisual experimental?

La exploración en los lenguajes del videoarte y cine experimental pueden nombrarse como investigación, en tanto hay una voluntad de composición, de fabricación, pero también de devoración, apoyada en la apropiación y contagio, usurpación y atravesamiento de materialidades diversas (Lamela Adó y Mussetta, 2020: 268).

Las obras de videoarte y cine experimental que PLAY propone proyectar por fuera de las convocatorias de selección y premiación, en el Espacio de Proyección Permanente, hacen operar el montaje como ejercicio estético y epistémico. Es decir, como forma de conocimiento, como principio heurístico, común al arte y a la ciencia en el marco de tesis y otros formatos institucionalizados o no.

Ello permite exponer los contrastes y las contradicciones – en clave decolonial– de las matrices perceptivas modernas que han erigido las condiciones de posibilidad del conocimiento y la investigación sobre el territorio latinoamericano.

Investigar ha sido y sigue siendo en muchos contextos lo que la academia erigió sobre la arrogancia y la hegemonía de la razón, proporcionando instrumentos al servicio del poder y la dominación, subalternizando otros modos de sabidurías y experiencias sensibles (Guerrero Arias, 2012: 200).

La forma como se ha estado produciendo conocimiento responde a la complicidad entre los saberes de las ciencias sociales, las humanidades y las epistemologías, y al ejercicio de formas de colonialidad que actualmente siguen siendo funcionales a la matriz imperial/neocolonial de poder [...] al capital y al mercado (Guerrero Arias, 2012: 201).

El espacio de investigación en videarte y cine experimental que propone PLAY es la posibilidad de un encuentro de sensibilidades no tan diferenciadas, que se acercan para conversar y transformarse –«como peces en una charca» (Schierloh, 2021:152)–. El agua en la que nos leemos es la del lenguaje de las imágenes, los sonidos, las voces y gestos que se entremezclan con el balbuceo sordo a su propio susurro de la investigación académica.

El audiovisual en el arte de los nuevos medios, modos de circulación y distribución

Angie Bonino



PLAY

videoarte y cine experimental



<https://youtu.be/jWLyVuL3YGc>

[Videocharla]

Estrategias de circulación y comercialización de videoarte y cine experimental en el campo de las artes visuales

Florencia Giordana Braun
(Galería RolfArt)

Agustina Taruschio
(waldengallery)



PLAY

videoarte y cine experimental



<https://youtu.be/BOW6C471WUs>

Cleopatra Barrios es doctora en Comunicación (UNLP), magíster en Semiótica Discursiva (UNaM), licenciada en Comunicación Social y técnica en Periodismo (Unne). Es profesora titular regular de la Unne. Se desempeña como investigadora asistente del Conicet en el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen del Instituto de Investigaciones Geohistóricas del Conicet y la Unne. Sus trabajos analizan producciones fotográficas, audiovisuales y prácticas artísticas multimediales que problematizan las memorias, las identidades, la politicidad de los sectores populares y las prácticas de sacralización del Nordeste Argentino. Sobre estos temas publicó libros, artículos, críticas, actas de congresos nacionales e internacionales; dictó charlas, seminarios y conferencias.

Angie Bonino es artista multidisciplinaria. Diseñadora gráfica, estudió en el Instituto de diseño Toulouse Lautrec y en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería. Artista plástica con especialidad en pintura en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (Ensabap). En 2005 recibió una beca de Maestría en Sistemas Interactivos en el Audiovisual-Mecad en la Universidad Ramón Llull de Barcelona, España, y luego la beca para la Maestría en Seguridad Informática-Sistemas de Software Libre de la Comunidad Europea (2006-2007). Realizó una Maestría de Escritura Creativa en Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2017-2018). Conservadora de arte con nuevas tecnologías, ha realizado un libro de conservación de archivos digitales y medios electrónicos editado por el Gobierno de Bogotá, Colombia, y por la Fundación Art Nexus (2012). Directora y curadora de la Bienal Videoakt que se realizó en Barcelona y Berlín desde 2008 hasta 2015. Fundadora y administradora de Arte con ciencia y tecnología-Perú: Arcitec-Perú. Docente en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima.

Félix Blume nació en Francia, en 1984. Es artista sonoro e ingeniero de sonido. Actualmente, trabaja y vive entre México, Brasil y Francia. Trabaja con el sonido como material en piezas sonoras, videos, acciones e instalaciones. Su trabajo se enfoca en la escucha, invitándonos a una percepción diferente de nuestro entorno. Su proceso suele ser colaborativo, al trabajar con comunidades específicas, usa el espacio público como contexto de experimentación y presentación de sus trabajos. Está interesado en los mitos y su interpretación contemporánea, en los diálogos entre el humano y los contextos naturales o urbanos que habita, en los que cuentan las voces más allá de las palabras. Sus piezas sonoras se han difundido en radios de todo el mundo. Recibió el premio Paisaje sonoro con su pieza video Curupira, criatura del bosque y el premio Pierre Schaeffer por Los gritos de México en el festival Phonurgia Awards. Ha participado en festivales y exposiciones internacionales como LOOP, Barcelona (2015); CCCB, Barcelona (2015); Tsonami Arte Sonoro, Chile (2015, 2018); Fonoteca Nacional México (2016), Ex Teresa México (2016); CENTEX, Chile (2017); CTM, Berlín (2017); Belluard Festival (2018); Arts Santa Mónica, Barcelona (2018); Thailand Biennale (2018) y Berlinale (2019), entre otros.

Adrián Cangi es ensayista, filósofo y editor. Doctor en Sociología y en Filosofía y Letras. Especializado en Estética y Teoría del Arte por la Fundación Ortega y Gasset en cooperación con la Universidad Complutense de Madrid. Posdoctor por la FAPESP y la Universidad de San Pablo. Profesor e investigador de la UBA, UNLP y Undav. Profesor regular de Estéticas Contemporáneas, director de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas y director del Centro de Estéticas y Políticas Contemporáneas Latinoamericanas (Undav). Autor de Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular (2011, 2014); Gilles Deleuze. Aberraciones y querellas (2022, en prensa); Antibiografía. Declaraciones impropias (2022, en prensa); y de Imágenes del naufragio. Pensar en la caída (2022, en prensa). Coautor de Filosofía para perros perdidos. Variaciones sobre Max Stirner (2018, junto a Ariel Pennisi); y de El anarca. Filosofía y política en Max Stirner (2021, junto a Ariel Pennisi). Compilador y autor de Linchamientos. La policía que llevamos dentro (2014, junto a Ariel Pennisi); Imágenes del pueblo (2015); Meditaciones sobre el dolor (2018, junto a Alejandra González); Vitalismo. Contra la dictadura de la sucesión inevitable (2019, junto a Alejandro Miroli y Ezequiel PJ Carranza); Meditaciones sobre la tierra (2020, junto a Alejandra González); y de Servidumbre neoliberal (2021, junto a Alejandra González). Autor de numerosos prólogos en obras de filosofía contemporánea. Publicó artículos en libros y revistas sobre filosofía, literatura, estética y política. Coeditor de Autonomía y Quadrata de Red editorial. Como integrante del grupo Tierra en Trance, realizó el film Llavallo (2007), que recibió el primer premio de la competencia internacional, sección Cine del Futuro en el X Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici, 2008).

Mariela Cantú es preservadora audiovisual, artista e investigadora especializada en la preservación de video magnético. Es creadora del archivo Arca Video Argentino, miembro de la Red Argentina de Preservadorxs Audiovisuales (Rapa) y de la Asociación de Realizadorxs Experimentales Audiovisuales (Area). Es máster en Preservación y Presentación de la Imagen en Movimiento (University of Amsterdam), licenciada y profesora en Comunicación Audiovisual (UNLP). Ha cursado estudios de posgrado en la UNAM y la UNLP, y realizado estancias de formación en la Associação Cultural Videobrasil, la Film Preservation and Restoration School Latin America, el Laboratorio La Camera Ottica, Media Burn Archive, Video Data Bank y la Cinemateca Boliviana. Fue docente en la UBA, la FUC, la UNA y la UNLP, así como en diversos espacios independientes. Actualmente, se encuentra cursando su doctorado en Antropología Social (Unsam). Ha publicado Video Argentino. Ensayos sobre cuatro autores, con Jorge La Ferla, así como numerosos artículos y capítulos en publicaciones nacionales e internacionales. Ha sido curadora de diversas muestras ligadas a las artes audiovisuales y ha sido seleccionada y premiada por su trabajo artístico en el ámbito nacional e internacional.

Paula Coton nació en Buenos Aires, en 1981. Es realizadora audiovisual, videasta y diseñadora gráfica egresada de la UBA. Es profesora en la licenciatura de Artes Multimediales de la Universidad Nacional de las Artes desde 2006. En 2019 ganó el premio del jurado en la octava edición de PLAY Semana del Videoarte-Corrientes (Argentina). Ha presentado obra audiovisual en Fulldome UVM 2015/2016, Buenos Aires (Argentina); Museo de la Imagen y el Sonido (MIS), São Paulo (Brasil); EA!, Valladolid (España); Festival Life Ball 2015, Viena (Austria); Bienal de Arte Digital: The Wrong, Buenos Aires; FIVA, 4ª edición, Buenos Aires. En escénicas realizó puestas audiovisuales en el Teatro Nacional Cervantes, Teatro San Martín, Teatro de la Ribera, Tacec de La Plata y en festivales internacionales. Trabajó con directores como Federico León, Rafael Spregelburd, Mariano Stolkiner, Manuel Iedvabni, Eduardo Lamoglia, entre otros.

Lautaro Fernández nació en Resistencia, es artista visual y gestor de Garra Galería, espacio nómada y autogestivo para el acompañamiento de prácticas e investigaciones emergentes de artistas multidisciplinares de la región y el país.

Jeremy Fernando lee y escribe. Trabaja en las intersecciones de la literatura, la filosofía y el arte; y sus libros incluyen Leer a ciegas, Vivir con el arte, Escribir la muerte, En fidelidad y Resistiendo el arte. Su escritura también ha aparecido en revistas y diarios como Arte al Límite, Berfrois, CTheory, Cenobio, Entropy, Full Bleed, Positions, Queen Mob's Teahouse, Qui Parle, Testo e Senso, VICE y Voice & Verse Poetry Magazine. Ha sido traducido al portugués brasileño, francés, alemán, italiano, japonés, coreano, español y serbio. La exploración de otros medios lo ha llevado al cine, la música y las artes visuales. Su trabajo ha sido exhibido en Seúl, Viena, Hong Kong y Singapur. Ha sido invitado a leer en la Akademie der Künste Berlin en septiembre de 2016 y a dictar una serie de performances-charlas en la 4ª y 5ª edición de la Bienal de la Imagen en Movimiento en Buenos Aires. Es el editor general de Delere Press, cura One Imperative y es el becario Jean Baudrillard en The European Graduate School.

Gustavo Galuppo nació en Rosario, Argentina, en 1971, donde reside y ha desarrollado toda su carrera profesional. Su obra de video experimental y cine de ensayo participa asiduamente en diversas muestras desde 1998, habiendo conseguido numerosos premios y distinciones. Entre 2015 y 2020 trabaja en coautoría con Carolina Rimini. Se desempeña también en el campo de la investigación sobre teoría e historia del cine, publicando ensayos en libros y revistas especializadas. Es docente en la UNA (Buenos Aires) y en la UCSF (Santa Fe). En 2018 publica su primer libro, *El cine como promesa* (Sans Soleil, España-Argentina); en 2020, *Los mecanismos frágiles. Imágenes desde la vida dañada* (Ver-Poder, Argentina) y en 2022, *Después de Godard. La legitimidad de lo incierto* (Ciudad Gótica, Rosario, Argentina). Dicta cursos, seminarios y talleres en diversos ámbitos institucionales e independientes entre Argentina, Colombia, Perú y Bolivia.

Fabiana Gallegos es argentina, nacida en 1987, es investigadora, docente, curadora y artista de prácticas audiovisuales experimentales y electrónicas. Realizó la Licenciatura en Dirección Cinematográfica y la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas. Desde 2008 es docente universitaria y de talleres artísticos. Lleva más de 10 años curando exposiciones, programando ciclos y dictando seminarios sobre audiovisual experimental. Sus textos se han publicado en el país y en América Latina. Fundadora de la Asociación de Realizadores Audiovisuales Experimentales y del Colectivo Arkhé. Es investigadora en la Untref, en el proyecto Base Video y en el proyecto Legado de Graciela Taquini. Como artista, realiza obras instalativas, performáticas, colaborativas y abiertas que visibilizan las problemáticas de identidad, género, apropiacionismo y autoría. Sus obras se han exhibido en el CCR, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, el Mamba, entre otros espacios en Buenos Aires, Boston, Nueva York, Habana, Osaka, Garbicz, Río de Janeiro, Bogotá, Santiago de Chile y Montevideo.

Alejandro Gallo Bermúdez es guionista y realizador audiovisual argentino, nacido en la ciudad de Buenos Aires en 1978, aunque vivió toda su infancia en la ciudad de Salta, donde reside desde 2010. Egresado de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires, escribió y dirigió numerosos cortometrajes, los que obtuvieron importantes premios tanto a nivel nacional como internacional, entre los que se destacan *Libertad bajo palabras* (2000), *Sacarse las medias con el dedo gordo del pie* (2008), *Awhenaj* (2012) y *Los dos cines* de Yody Jarsún (2017), seleccionados en prestigiosos festivales como Mar del Plata, Bafici, Cannes, Valdivia, Chicago y Zaragoza. Su primer largometraje documental llamado *Encandilan luces, viaje psicotrópico con Los Síquicos Litoraleños* (2019) ha sido estrenando en competencia en el 33º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Fue seleccionado en importantes festivales internacionales como: 23º Festival de Cine de Lima PUCP 2019 (Perú), 52º Festival Internacional de Cine de Viña del Mar 2019 (Chile), 9º Festival Rizoma Madrid 2019 (España), obteniendo el Premio a la Mejor Película en el 2º Festival Internacional de Cine de Entre Ríos (Ficer 2019) y Mención Especial en el 9º Festival Nacional de Cine Leonardo Favio, Bolívar 2019. Recientemente fue nominado al Cóndor de Plata, entregado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina, como Mejor Documental del Año 2019.

Abelardo Gil-Fournier es artista e investigador. Su trabajo aborda el camino de ida y vuelta entre transformaciones del territorio y los medios e infraestructuras empleados en su transformación. Sus proyectos parten del estudio de técnicas de la imagen y su relación con el crecimiento vegetal en distintos contextos históricos, y dan lugar a propuestas para un espacio abierto entre arte, naturaleza y política. Su trabajo ha sido mostrado y discutido en exposiciones, seminarios y festivales nacionales e internacionales. Es parte en estos momentos del grupo de investigación Imágenes Operacionales y Cultura Visual en Famu, en Praga, donde trabaja con Jussi Parikka en la elaboración de un libro sobre imágenes vegetales.

Florencia Giordana Braun nació en Córdoba, Argentina. Es directora de Rolf Art, galería de arte especializada en artes visuales contemporáneas de América Latina. Licenciada en Comunicación con especialización en Relaciones Institucionales y, luego de realizar un posgrado en Gestión Cultural Internacional, se especializó en el exterior en Art Business para desembarcar, en 2009, en Buenos Aires con un espacio de gestión que se concentra en la representación de artistas que exploran la fotografía y sus límites. En este ámbito gestiona el posicionamiento de artistas a nivel nacional e internacional, sosteniendo la producción y promoción de sus obras, proyectos y publicaciones tanto editoriales como audiovisuales. Su misión es contribuir a la producción y apreciación del arte contemporáneo y empujar los límites de las artes visuales. Recibió el premio Mujeres Creativas en 2017, reconocimiento que otorga la Facultad de Diseño y Comunicación junto al Círculo de Mujeres Creativas.

Carlos Ledesma nació en Argentina, se encuentra radicado en Nueva York. Sus cortos El hombro de Sbaraglia y Por ahora se llama El Zorro han sido seleccionados en numerosos festivales de cine. También dirigió videos musicales con buena rotación en canales de música internacionales.

Carlos Lezcano es periodista y gestor cultural. Escribió en los diarios El Libertador, Época y El Litoral de Corrientes. Tuvo programas de radio en distintos medios. Productor y curador de distintos festivales de poesía; cinco ediciones del Festival de Poesía junto a Extensión Universitaria. Organizó ferias del libro en Corrientes y en la localidad de Caá Catí. Fue productor de las cuatro primeras ediciones del Festival de Invierno de Chamamé. Creó, produjo y curó el Programa de experimentación artística con el objetivo de formación de públicos y artistas escénicos de obras del siglo XX. Está próximo a editar tres volúmenes de sus entrevistas a protagonistas locales del ámbito cultural, entre los que destacamos un breve registro de artistas visuales del siglo XXI.

Sofia Lena Monardo nació en Bahía Blanca, Argentina. Es diseñadora de imagen y sonido por la Universidad Nacional de Buenos Aires, espacio a través del cual dirigió dos documentales: Terrenal (codirección, 2017) y Capa Madre (2019), el último, de orden instalativo. El proyecto Terrenal fue elegido como segundo mejor cortometraje en 63 Oberhausen International Short Film Festival y formó parte de la selección oficial de Viennale, Trento Film Festival y Uppsala, entre otros. Capa Madre obtuvo el primer premio en categoría documental en Bienal Fadu, 2019. Durante dos años formó parte de la cátedra Historia Analítica de los Medios Argentinos y Latinoamericanos en la Universidad de Buenos Aires y, actualmente, es parte de un proyecto de investigación sobre cine político argentino en la misma institución. Trabaja como productora, guionista e investigadora en diversos proyectos audiovisuales, entre ellos: Bajo las banderas, el sol, documental de archivo que busca contar la historia no contada de la dictadura en Paraguay, a la vez que intenta restituir su patrimonio audiovisual. Durante el 2020 asistió a la artista multidisciplinaria Silvia Rivas en su taller realizando trabajo de catalogación y producción de obra nueva. Actualmente, se encuentra realizando un Máster en Comisariado Cinematográfico en Elías Querejeta Zine Eskola, donde también es parte del proyecto Zinemaldia 70: todas las historias posibles.

Clarisa Navas nació en Corrientes, Argentina, en 1989. Es licenciada en Artes Audiovisuales por la Universidad Nacional de las Artes (UNA), guionista y directora. Su segunda película de ficción, Las mil y una, fue estrenada como apertura en la 70ª Berlinale (Panorama). Además, fue distinguida con el premio a la mejor película en el Festival de cine de Jeonju IFF y con la mención del jurado en el Festival latino de Toulouse 2020. En 2019 ganó el apoyo del fondo del World Cinema Fund y fue elegida como caso de estudio en el WCF Day durante la Berlinale 2020. Asimismo, participó en el Torino Film Lab (2019), en Tallinn Black Nights WIP (2019) y en el Foro de Co-Producción de San Sebastián (2018). Durante 2017 estrenó su ópera prima de ficción, Hoy partido a las 3, en la Competencia Internacional del Bafici. La película ha ganado numerosos premios y participado en más de 60 festivales de cine en todo el mundo como: Seminci, Biarritz, Inside Out Toronto, Festival de Lima, entre otros. Tuvo estreno comercial en Argentina y México. Es docente e Instructora en la Escuela Nacional de Experimentación y realización cinematográfica Enerc. Da clases de realización y se desempeña como Tutora en las tesis de la carrera de Realización Integral, en la sede del Nordeste argentino. Se dedica a impartir talleres y coordinar laboratorios de guion y dirección en diferentes lugares. Fue jurado para diversos festivales y concursos como Bafici, La semana internacional de cine de Valladolid, Seminci, Antofacine en Chile, Ficer, Oberá, Amor (festival LGBT de Chile), Fondo Nacional de las Artes, entre otros. En 2010 creó la productora Yagua Pirú Cine, dedicada a la realización de contenidos en la región del Nordeste argentino. Ha dirigido y guionado diversas series y unitarios documentales para TV ganadores de premios del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina.

Maia Navas nació en Corrientes, Argentina, en 1986. Es realizadora, artista, curadora, investigadora y docente. Es licenciada en Artes y Tecnología (UVQ), en Psicología (Ucasal) y actualmente cursa la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (Undav). Dirige hace 10 años el festival PLAY –videoarte y cine experimental–. Es docente en la Licenciatura en Artes Combinadas (Unne). Fue becaria de investigación en la Universidad de Quilmes. Trabaja en diversos formatos audiovisuales desarrollando mayormente sus obras y curadurías en video y cine experimental. Sus producciones han sido exhibidas en diferentes espacios de Latinoamérica, Europa y Asia. Participó de la Bienal de Videoarte Videoakt (Barcelona, 2013); 200 años de Arte Argentino (2016), Yungas, Malba (2019); La marca original, CCK (2019); ArtMadrid-Proyector (2020); DocLisboa (2021); Jeonju International Film Festival (Corea del Sur, 2022); Bafici (2022). Realizó la Residencia Artística de Intercambiador Acart (Madrid). Obtuvo becas de creación del Fondo Nacional de las Artes (2017, 2019, 2021) y el primer premio latinoamericano de videoarte (VideoBabel, 2014). Ha coordinado talleres y seminarios en diversos espacios como la Universidad Complutense de Madrid, ABC Bafici, Bienal de la Imagen en Movimiento, Poéticas Expandidas, entre otros.

Darío Pajor es licenciado en Sociología, docente, investigador e integrante de La Cuis, organización autogestiva que lleva adelante acciones y actividades orientadas a las disidencias sexuales y de género en el Chaco.

Jussi Parikka es profesor en la Escuela de Arte de Winchester (Universidad de Southampton) y profesor de Estética y Cultura Digital en la Universidad de Aarhus (Dinamarca). Es miembro de la Academia Europea y profesor invitado en Famu, en la Academia de Artes Escénicas de Praga, donde lidera el proyecto Imágenes operativas y cultura visual (2019-2023). Sus libros publicados incluyen Insect Media (2010), Digital Contagions (2007/2016), A Geology of Media (2015) y A Slow, Contemporary Violence (2016). Recientemente, coeditó Photography Off the Scale (2021) y es coautor de The Lab Book: prácticas situadas en estudios de medios (2021).

Joaquín Pedretti realizó la Diplomatura en Cinematografía en el CECC (Centre d' Estudis Cinematogràfics d' Catalunya) y la Escuela de Cine Bande à Part de Barcelona, especializándose en dirección. Realizó obras de diversos formatos cinematográficos que han sido proyectadas en diversos festivales y muestras nacionales e internacionales. Actualmente, coordina la cátedra de Realización Audiovisual en la Universidad Nacional del Nordeste y de Lenguaje cinematográfico de la Enerc (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del Incaa, Sede NEA) y del instituto Eter/ Nuestra voz de Resistencia. Es programador de Mina-laboratorio de creación audiovisual, premio IFE/CFI 2019, a través del que desarrolla proyectos de formación específica y experimental.

Pilar Rebull Cubells nació en Capital Federal, Argentina, reside en Resistencia, Chaco. Es actriz y docente, actualmente se encuentra estudiando Realización audiovisual. Proyectos audiovisuales en los que participó: Memorias (cortometraje), realización integral (2021); Mucho silencio por acá (cortometraje), de Jonathan Alonso, dirección de actores y producción (2021); Transkultural (mediometraje), de Sofía Díaz, intérprete (2020); Las mil y una (largometraje), de Clarisa Navas, actriz (2020); La maja desnuda (cortometraje), de Karen Castillo, actriz (2018).

Alejandra Reyero vive en Resistencia, Chaco. Junto al campo ampliado de las visualidades contemporáneas la inquieta también, entre otros, el dominio de la palabra y la escritura. En la cátedra Taller de Tesina de la Licenciatura en Artes Combinadas de la FADyCC-Unne intenta articular ambas preocupaciones junto a un equipo de sensibilidades afectivas, con quienes vislumbra modalidades alternativas de investigación. Allí aborda la escritura académica en articulación con otros medios y materialidades buscando un acercamiento entre diferentes operaciones de pensamiento y semejanzas discontinuas. En su rol de investigadora asistente del Conicet integra el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (Nedim) en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), donde en el último tiempo ensaya la errancia como deriva epistemológica y la escritura como montaje, apostando a la construcción de conocimiento a partir de la experiencia sensible. Realizó el Doctorado en Artes en la Universidad Nacional de Córdoba, desde entonces intenta subvertir automatismos y disolver moléculas de capitalismos, patriarcados, colonialismos.

Franco Rivero nació en Ituzaingó, Corrientes, en 1981. Es poeta, asesor editorial (Editorial Deacá, Villa Mercedes, San Luis), coordinador de clínicas y talleres de obras. Publicó Situación desbridamiento (2010), Vos ahora voz (2014) y su reedición revisada en 2018, Nudo de agua en el viento (2016), Ud. no viaja asegurado (2° Premio 2014 del FNA-2016) y Disminuya velocidad (1° Premio Poesía 2017 del FNA-2018) con reedición 2019. Con el poema «Ver el cielo», inédito, obtuvo el primer premio del Concurso Internacional Zenda Libros e Iberdrola denominado #poesíaenInstagram. Obras suyas fueron incluidas y reseñadas en publicaciones nacionales e internacionales. Profesor en Lengua y Literatura (Unne), licenciado en Letras (Unne) y doctorando en Semiótica (UNC). Reside actualmente en Ituzaingó, Corrientes.

María Elena Romero (o Mer) es correntina y chaqueña a la vez. Poeta, lesbiana, transfeminista, comunicadora y gorda, sus producciones artísticas giran en torno a esas experiencias y más. Tiene tres poemarios editados y publicaciones colectivas en múltiples formatos. Trabajó en radio y televisión, así como en varias experiencias autogestivas de obras audiovisuales, sonoras y literarias.

Julia Rossetti nació en Corrientes, en 1986. Artista transdisciplinar. Es licenciada en Artes Visuales y Diseñadora Gráfica (Unne). Cursó la Especialización en Arte Sonoro (Untref). Fue becaria de los talleres del Fondo Nacional de las Artes (2013/2014), del Proyecto Yungas (2014) y del Programa de Artistas de la Universidad Di Tella (2018). Participó en exposiciones individuales y colectivas, y en residencias y festivales en Argentina, Paraguay, Brasil y México. Codirigió Limbo visitante/local, proyecto de gestión independiente en Corrientes (2012-2019). Desde 2018 forma parte del staff de la plataforma federal Intemperie y recientemente del equipo de producción del Centro de Arte Sonoro (CASo). Desde 2018 vive y trabaja en la CABA. Abordando nociones como paisaje, frontera y sincretismo, en su trabajo mixtura y tensiona el pensamiento mágico característico de la región del Nordeste Argentino con relatos autobiográficos, referencias literarias y musicales, registros documentales y grabaciones de campo. Sus indagaciones toman la forma de piezas textiles, audiovisuales y sonoras, así como también experiencias performáticas e instalaciones de sitio específico.

Veronique Sapin trabaja, desde 1994, con video, fotografía y pintura. Para ella, estos medios comparten la misma capacidad para captar el movimiento en curso. Porque este movimiento puede generar lo desconocido y, por lo tanto, incertidumbre, lo que sirve como vocabulario para hablar de la vulnerabilidad, tema central de sus obras. Como artista feminista, gran parte de su obra artística está dedicada a las mujeres. Sus obras de arte participaron en más de 260 exhibiciones/proyecciones en más de 40 países. Veronique Sapin también es curadora independiente. Con el artista estadounidense de mixmedia, CM Judge, creó en 2005 FemLink-Art (FL'Art), colectivo internacional de mujeres videoartistas sin precedentes y único tanto en su alcance como en su longevidad: 149 artistas de 63 países han aceptado la invitación a formar parte del colectivo de creación de obras de arte comunes denominado «video-composiciones». Este proyecto intercultural se propuso explorar nuevas formas de creación de redes artísticas y feministas mediante cooperación transnacional.

Milton Secchi nació en 1988, en Santa Fe. En 2009 finaliza sus estudios en la Enerc. Produjo y dirigió varios cortometrajes y un largometraje que han competido y sido exhibidos en diferentes festivales como Bafici, Fidba, Festifreak, Curtacinema Rio de Janeiro, San Francisco Cinémathèque, entre otros. Ha recibido becas y participado de residencias en el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA), en la Bienal de Imagen Movimiento (BIM), en el Fondo Nacional de las Artes, en Talents Buenos Aires, en Curadora, en la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires, en Collaborative Studio en UnionDocs, Nueva York, entre otras. En 2021 se desempeñó como jurado del 10° Festival PLAY de cine experimental y videoarte, realizado en Corrientes y Chaco, donde además dictó el seminario Rastro, paisaje, archivo, sobre la relación entre paisaje y archivo en obras audiovisuales experimentales contemporáneas. Se ha desempeñado como asistente de dirección, montajista y data manager en otras películas.

Graciela Taquini nació en Buenos Aires, donde vive y trabaja como curadora, investigadora y artista. Pionera en el campo del videoarte y nuevos medios. Profesora y licenciada en Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Becaria de la Universidad de Barcelona y el Instituto Smithsonian de Washington. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes (Anba). Desde 1988 produce obras de video y nuevos medios. En 2005 obtuvo el primer premio Video Brasil. En 2011 realizó Grata con Otros, muestra antológica de su obra en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. En 2012 recibió el premio Konex de Platino en el rubro Videoarte. En 2014 fue ganadora del Gran Premio Salón Nacional de Artes Visuales en Nuevos Soportes. Dirigió su primer largometraje en 2017, La obra secreta. En 2020 creó el proyecto colectivo Legado, la plataforma de investigación de realizadoras audiovisuales experimentales. Durante la pandemia formó parte del proyecto online Biológica, para Canadá. Su obra Confín fue seleccionada para el concurso 8M-2021 del Ministerio de Cultura de la Nación.

Agustina Taruschio es curadora e investigadora de artes visuales. Desde 2019 se desempeña como directora de Waldengallery, ubicada en Buenos Aires. En el campo del videoarte ha trabajado y desarrollado estrategias de comercialización y adquisición institucional de obras fundamentales del arte latinoamericano de artistas como Ulises Carrión, Polvo de Gallina Negra (conformado por Maris Bustamante y Mónica Mayer), Clemente Padín, Raúl Marroquín, Oscar Bony y Nicolás Guagnini, entre otros.

Fernanda Tocalino es graduada de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Estudió grabado en Bruselas, donde vivió dos años. Realizó clínicas de producción y análisis de obra con diferentes referentes de las artes visuales. En 1998 recibió el subsidio a la creación artística de la Fundación Antorchas. Fue directora del Museo Provincial de Bellas Artes Juan R. Vidal entre 2005 y 2009, y desde 2010 hasta mediados de 2011, directora de Artes Visuales de la Provincia de Corrientes. Desde entonces y hasta la actualidad, es coordinadora del Centro Cultural Universitario de la Unne.

Mabel Valdiviezo es cineasta peruana multipremiada y estudiante en la Conferencia de Productores de Sundance. Crea películas y videos sobre temas contemporáneos. Aporta un enfoque singular, visión y pasión a cada proyecto en el que trabaja. Su experiencia en dirección, producción y edición abarca desde videos corporativos y comerciales hasta documentales, largometrajes y cortometrajes. Trabaja en varios proyectos para Oracle, Google, Facebook, CBS Interactive, Stanford, Splunk y KQED.

Natacha Voliakovsky nació en Buenos Aires, en 1988. Es una artista visual argentina que desarrolla parte de su obra en el campo de la performance art y la performance política bio-hardcore, con el uso de otros medios como la fotografía, el video y la instalación. Su propuesta interpela la mirada del espectador en torno a la reflexión de la soberanía y autonomía del cuerpo, la identidad y la autopercepción. Ha intervenido quirúrgicamente su cuerpo en diferentes oportunidades y realizado registros audiovisuales del mismo, pensando la intervención corporal como una obra y como una forma de activismo político de las cuestiones de género. Creó la primera plataforma digital especializada en investigación teórica, archivo y patrimonio: Argentina Performance Art (APA).

Ensayar lo imposible : 10 años : Festival Play : Videoarte-cine experimental /
Maia Navas ... [et al.]; contribuciones de Franco Rivero; Romina Luz
Garay; coordinación general de Maia Navas; editado por Graciela Barrios
Camponovo.-
1a edición especial - Corrientes : Editorial de la Universidad Nacional del
Nordeste. EUDENE, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
Traducción de: María Bakun.
ISBN 978-950-656-206-9

1. Arte. 2. Cine Experimental. 3. Fotografía. I. Navas, Maia, coord. II. Rivero,
Franco, colab. III. Garay, Romina Luz, colab. IV. Barrios Camponovo,
Graciela, ed. V. Bakun, María, trad.
CDD 791.4309

«Historia(s) desde el borde» es la clave de lectura que propone *Ensayar lo imposible*; un recorrido hipertextual que enlaza obras, escritos, intercambios y encuentros forjados en 10 años del festival PLAY –videoarte y cine experimental–.

Desde Corrientes, un borde geográfico de la Argentina, el Centro Cultural Universitario de la Unne y un grupo de colaboradoras encabezado por Maia Navas, ensayan lo imposible: construir y sostener un espacio de emergencia en el que visibilizar otras manifestaciones del arte; cruzar el borde de los usos legitimados de la imagen, el sonido y la palabra; reflexionar sobre tópicos, narrativas, sintaxis y escenas en torno a imágenes y sonidos en formato digital y analógico. Como señala Graciela Taquini en el final del video conversatorio «Universos paralelos, vasos comunicantes» que aquí se incluye, «la actividad [el videoarte] no es masiva y sí ignorada por los medios [...] significa un punto de unión y sinergia incontaminado por el mercado y la competencia, un espacio crítico y político, un lugar para la expresión íntima y personal, una explosión de semillas fértiles, un grano de mostaza que dará sin duda la sombra de un gran árbol de la vida». Esta heterogénea y potente experiencia artística es la que invitan PLAY y este libro a conocer.



Rector
Gerardo Omar Larroza

Vicerrector
José Leandro Basterra

**Secretaria General
de Ciencia y Técnica**
Laura Leiva



Gerente
Carlos Manuel Quiñonez

10 años Festival PLAY
Videoarte - Cine experimental
se compuso y diagramó en Eudene
Corrientes, Argentina,
en el mes de noviembre de 2022.

