



AURORA
instalaciones
fílmicas

Andrés
Denegri

Museo de Bellas Artes de Salta



AURORA
instalaciones
fílmicas
Andrés
Denegri

Museo de Bellas Artes de Salta

Anónimo

Aurora, instalaciones fílmicas :
Andrés Denegri / Anónimo ; con
colaboración de Jorge La Ferla ... [et.al].
- 1a ed. - Salta : Ministerio de Cultura y
Turismo de la Provincia de Salta. Museo
de Bellas Artes, 2015.

50 p. : il. ; 24x17 cm. - (Catálogos de
Exposición / Andrea Elías; 1)

ISBN 978-987-29567-6-9

1. Arte. 2. Museo. I. Jorge La Ferla,
colab.

CDD 708

Fecha de catalogación: 06/07/2015

ar
ru
ou
a



arriba Vista general de la muestra "Aurora" en la sala 4 del Museo de Bellas Artes de Salta. Mayo-julio de 2015.



Pag. 8 Vista parcial de la obra *Aurora*. Proyección de dos filmaciones superpuestas: *la Bandera argentina* que remite a la película de Eugenio Py, considerado el primer registro cinematográfico en territorio argentino y *Obreros saliendo de la fábrica* de los hermanos Lumière,

presentada por el relato instalado como la primera filmación de la historia del cine.

Exposición Aurora

Curaduría

Jorge La Ferla
Andrea Elías

Producción general

Museo de Bellas Artes de Salta

Producción de obras y asistencia en la realización

Gonzalo Egorza

Colabora

Dirección de audiovisuales del
Ministerio de Cultura y Turismo
Director: Iván Slodky
Técnicos: Dalmiro Zabala/ Walter
Laguna

Catálogo

Coordinación editorial

Museo de Bellas Artes de Salta

Textos

Jorge La Ferla/Ana Claudia García/
Víctor Arancibia

Cuidado de edición

Mabel Franzone

Traducción

Daniel Tunnard

Fotografía

Lisardo Maggipinto/MBAS

Diseño gráfico

Diego Scaro

Agradecimientos

Rodrigo Bermúdez
Laura Esteras
Diana Zorzoli
Santiago Nuñez
María Eugenia Prenafeta
Enrique Bernacchini
Emanuel Bernardello
Daniel Vicino
Claudio Arditi
Alberto Villagra
Carola Bony
Itaú Cultural
Espacio de Arte Fundación OSDE
Espacio INCAA Hogar Escuela

Autoridades

Gobernador de la Provincia de Salta
Dr. Juan Manuel Urtubey
Vicegobernador de la Provincia de Salta
Dn. Andrés Zottos
Ministro de Cultura y Turismo
Dr. Mariano Ovejero Afranllie
Secretario de Cultura
Prof. Sergio Bravo
Coordinador General de Cultura
Dr. Santiago Juan Suñer
Director General de Patrimonio Cultural
Lic. Diego Ashur Más
Coordinador de Museos
Mus. Miguel Xamena
Directora del Museo de Bellas Artes de Salta
Lic. Andrea Elías



GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE SALTA.
Ministerio de Cultura y Turismo



Andrea Elías **9** **Presentación**

Jorge La Ferla **11** **El cine en el museo**

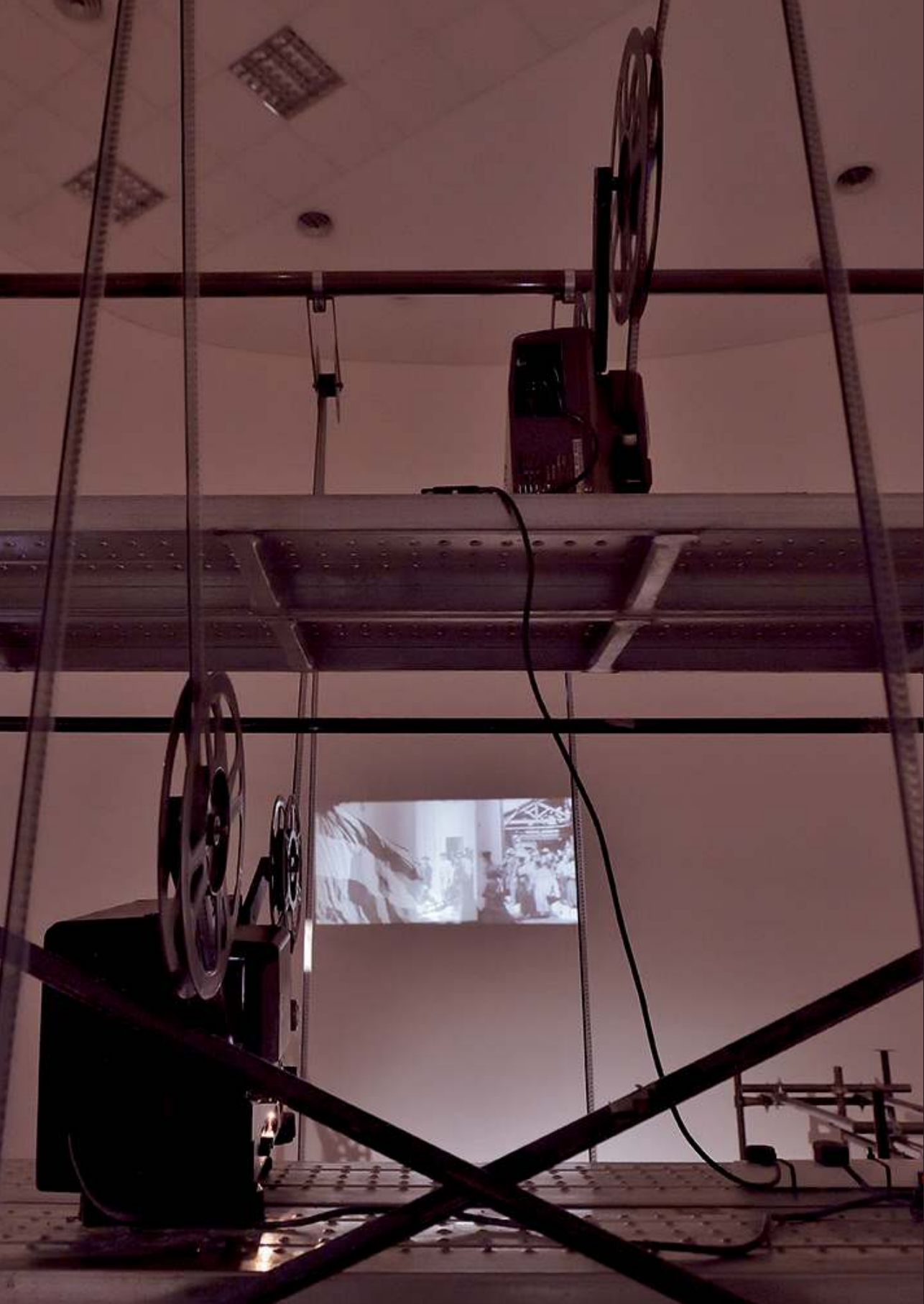
Ana Claudia García **23** **Cine instalado**

Víctor Arancibia **41** **Nacionalidad audiovisual**

44 **Lista de obras**

45 **Biografía**

46 **English Texts**



“Aurora” –del artista Andrés Denegri– es una exposición concebida por el Museo de Bellas Artes de Salta, institución que según las líneas de su política expositiva, prioriza muestras de creación y producción local, incluyendo en su agenda anual una exposición relevante ligada al arte contemporáneo.

En el marco de estas propuestas concebidas por el Museo y que tienen como objetivo promover el vínculo con el contexto local, “Aurora” es un caso singular en el que dos manifestaciones de índole diferente se cruzan en el ámbito museístico: el cine y el arte.

El museo, lugar donde históricamente se combinan diversos modelos de interacción social, constituye un nuevo marco de significación para las instalaciones filmicas de Denegri, las que fueron trabajadas desde la curaduría para ofrecer al público una muestra donde el espectador tenga un rol destacado.

La exposición presenta cinco instalaciones filmicas que conforman ante todo un espacio experiencial que propone, asimismo, una reflexión sobre los medios expresivos ligados al audio-visual. En *Aurora* Denegri pone en escena el proyector de cine con valor escultórico. Estos proyectores de 16 mm y súper 8, proyectan imágenes provenientes de archivos históricos que testimonian un ideal de nuestro país aún en vías de concretarse. El artista concibió una obra inédita, *Aurora*, realizada especialmente para el MBAS y que da nombre a esta exposición, proyectando imágenes paradigmáticas: *La bandera argentina* (1897) que alude a la filmación de Eugenio Py, que se toma como la primera filmación en territorio nacional, y *Obreros saliendo de la fábrica* (1895), primera filmación de la historia del cine de Louis Lumière. *Aurora* cita también esa primera ópera nacional que remite metafóricamente a la alborada de la independencia argentina y cuya aria principal generó una de las canciones oficiales del Estado argentino. Pero Denegri se aleja de lo laudatorio para asumir una distancia crítica de la historia argentina.

Esta exposición opera desde la dimensión pública del museo asumiendo aquí el desafío de gestionar exposiciones que contribuyan a proporcionar al espectador recursos para fomentar una aproximación al arte desde una posición crítica. “Aurora” se presenta como un espacio en construcción de sentido, en el que las máquinas se fuerzan a ser esculturas, los andamios erigen una nueva espacialidad y las imágenes del pasado actualizan, al decir de Walter Benjamin, “esa cita secreta entre las generaciones que fueron y las nuestras”.

En el marco de los bicentenarios de la Revolución e Independencia de nuestro país esta exposición se instala en clave de presente, conjurando el pasado hacia el futuro, un futuro que lleva en sí mismo la reivindicación de una historia colectiva.



Jorge La Ferla

**El cine en el museo:
instalaciones fílmicas de Andrés
Denegri**

La muestra “Aurora” de Andrés Denegri ubica el cine en el centro de la escena del Museo de Bellas Artes de Salta. Los proyectores y sus imágenes resultantes remiten a una historia de vínculos y rupturas entre el audiovisual y el museo, proponiendo una mirada retrospectiva sobre la práctica artística con las artes maquinicas. La recuperación y manipulación del aparato cinematográfico, más las imágenes del pasado, se mezclan y culminan en la proyección fílmica y en la exhibición de su maquinaria en forma de instalación. El sinfín, los proyectores, el haz de luz, las pantallas, interpelan al visitante del museo quien debe desplazarse con su cuerpo y sentidos estableciendo su propio diálogo con las obras. La muestra “Aurora”, propone una variedad de elementos que en su materialidad, armado y propuesta implica una relectura de un relato sobre la Argentina que a lo largo del tiempo legó el cine. Esta exhibición establece un diálogo con los recorridos anteriores de Andrés Denegri en su paso por la fotografía, el cine o la imagen electrónica y digital ; ella dialoga en una búsqueda expresiva que atraviesa el amplio espectro de las tecnologías.

Esta muestra, asimismo, reflexiona sobre la materialidad del audiovisual apelando a un arte de la memoria vinculado a los medios. El término de *puesta en escena*, nos remite al dispositivo y al efecto cine, dispuestos y operando en el espacio del arte para un espectador que, deambulando por el espacio del MBAS, percibe imágenes proyectadas pero además máquinas, haces de luz, sonidos y sombras, elementos todos de una fantasmagoría cinematográfica. La instalación fílmica se revela como un dispositivo que recupera una memoria anclada en el cine, ahora instalado en el espacio del arte contemporáneo. Este texto analiza la muestra “Aurora” en sus trayectos de conservación, programación y exposición. Una muestra que se inscribe en el programa de extensión del MBAS, museo que a lo largo de todos estos años ha venido promoviendo el cine experimental, el video, las instalaciones y las nuevas tecnologías como parte de un relato sobre las artes tecnológicas dispuestas en obra y pensamiento en el ámbito del arte.

Antecedentes

Desde las primeras décadas de su existencia el cinematógrafo estableció lazos con el arte y entre ambos se fue tejiendo

una historia de cruces y fronteras. La búsqueda científica y el estudio del movimiento de la cronofotografía o la juguetería filosófica¹, de los que surgió el cinematógrafo, dieron paso luego a un medio de entretenimiento masivo, con un sistema narrativo institucionalizado y un lenguaje propio. El largometraje comercial se establece como espectáculo colectivo bajo el dispositivo de la proyección en la sala oscura teatral, con los espectadores sentados frontalmente a la pantalla. En la década de 1920, el cine fue originando posibilidades expresivas que nada tenían que ver con el largometraje —ya exhibiéndose en esa época a nivel masivo— y que proponían buscar otros parámetros alejados de la imagen figurativa, del montaje paralelo o del relato transparente. Así fueron surgiendo otras ideas de puesta en escena, diversas a la sistemática establecida por David W. Griffith a partir de *Nacimiento de una Nación* (1915). Con ésta se había inaugurado el lenguaje del cine de largometraje comercial de sala y que establece las bases de la industria cinematográfica. El film, pensado como búsqueda expresiva y práctica artística, iba a ser practicado por una serie de autores cuyas propuestas eran estéticas y lo ubicarían como vanguardia. Además, el formalismo extremo de algunos directores de cine alemanes, daneses, soviéticos y suecos, dispuso tempranamente el curso de una expresión sofisticada que tomaba distancia de las búsquedas narrativas asociadas al teatro y la novela del siglo XIX, de las pretensiones realistas del cine del momento y del cine de espectáculo.

El efecto cine en el espacio de arte

La propuesta de Andrés Denegri está ligada a varios proyectos que en su momento marcaron una frontera conceptual en la práctica artística del cine experimental, instalado como máquina dentro del espacio de arte en nuestro país. Es de mención la obra y la figura de Oscar Bony. La instalación *Sesenta metros cuadrados de alambre tejido y su información* (1967) presentada en la exposición “Experiencias visuales 1967” que tuvo lugar en Buenos Aires, señaló un momento trascendente en la entrada del cine al espacio expositivo de la galería de arte. Fue durante aquella muestra en el Espacio de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella que se exhibieron, además del film de la instalación, otros tres cortometrajes en 16mm realizados por Bony: *El paseo* (1965/1966), 4’13’’; *Maquillaje* (1965/1966), 12’34’’ y *Submarino Amarillo* (1965), 7’55’’, como parte de una serie que denominó visionariamente “Fuera de las formas del cine”. Así fue como *Sesenta metros cuadrados de alambre tejido y su información*, se presentó como una propuesta que combinaba el aparato filmico y la escenografía. El piso estaba cubierto por un inmenso alambreado sobre el cual se desplazaba el visitante; el proyector de 16mm se encontraba ubicado en un pedestal en el centro de la escena. De esta manera el haz de luz, la imagen proyectada

1 Ouviaña, David: *Una Juguetería Filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Manantial, Buenos Aires, 2009.

Pag. 13 arriba Andrés Denegri, *Bony Áyax*, 2015, Instalación (Mesa de madera, proyectores de cine Super 8, películas Super 8, soportes universales con nueces, carretes de Super 8), 200 cm x 90 cm x 140 cm.

Pag. 13 abajo Oscar Bony, *60m2 de alambre tejido y su información*, Instalación, 1967. Colección Museo de Arte Moderno de Nueva York, fotografía de época, archivo del artista. Cortesía Carola Bony.



y las protuberancias del alambre proponían una experiencia sensorial, visual, sonora y doblemente táctil. El efecto háptico del plano detalle de la red metálica filmada se vinculaba con la sensación que provocaba el alambre, materialmente presente bajo los pasos del visitante, quien a su vez caminaba alrededor del proyector y del haz de luz. Fue éste un proyecto pionero de instalación fílmica que se destacó tempranamente en la historia del arte contemporáneo argentino por la calidad de su propuesta. Por otro lado, resulta significativa la relación de vecindad que mantuvo Denegri con Oscar Bony ya que varias de sus obras, videos, fotografías e instalaciones, se inspiraron en la obra y figura de Bony².

Proyecciones

La aparición a lo largo del tiempo de los formatos cinematográficos de paso reducido implicó una oferta creciente de aparatos fílmicos –paulatinamente accesibles por su costo y portabilidad– permitiendo el acceso al cine fuera de las instancias industriales.

Su consumo hogareño y la posibilidad de filmar de manera autónoma abrieron una vertiente de peripecias productivas y expresivas que excedieron el ámbito amateur para el que fueron inicialmente destinados. El Baby Pathé, el 9,5mm y el 16mm, fueron los pasos de los artefactos que propiciaron un género único, el home movie ; también adoptados por parte de cineastas y artistas. Esta apropiación le abrió el campo a la producción de un cine independiente con sus múltiples variables: cine de vanguardia, experimental, de artista y de autor, eufemismos que señalaban un cine alejado de las instancias del gran espectáculo. Con el tiempo las opciones iban a ser aún mayores : las copias color, el sonido, la transposición a 35mm, opciones que generaron incluso variables comerciales. Así vendrían luego el 8mm y más tarde el Super 8, soportes aún más accesibles que dispararían una producción alejada de las demandas del cine comercial. La historia fascinante del cine de “paso reducido” e independiente, aún no totalmente escrita ni investigada, implicó una producción desbordante, con derroteros virtuosos de varios autores. Es el caso de todo el movimiento de cine experimental, poco considerado aún en el mundo del arte y de la crítica como en parte de la academia dedicada a los estudios fílmicos. Denegri, a lo largo de su obra, recurre a estos pasos fílmicos como disparadores de una memoria a través de la textura de su imagen, apela al aparato como objeto y en su proceso de proyección. Así es como *Aurora* pone en escena el paso reducido como soporte final, el que resulta de un complejo proceso de hibridez donde interviene el video digital para realizar una serie de transposiciones que, a su vez, son el producto de la combinatoria de imágenes.

2 *Acerca de Bony*, video, 40', 2006; *Tres tiros*, fotografía, 2014; *Bony Ajax*, instalación, 2015 (Gran Premio Adquisición del 104º Salón Nacional de Artes Visuales en junio 2015)

Por su parte la aparición de los equipos portátiles de video –con el procesamiento matemático de datos audiovisuales en una computadora– incentivó el proceso de hibridez del cine. De hecho, las primeras experiencias de creación de films provenientes de imágenes asistidas por una computadora se remontan a mediados de los años 60, la misma época de la aparición del video portátil y el Super 8. La paulatina entrada contemporánea del cine al ámbito del museo con carácter de exposición se fue materializando en su transferencia electrónica y digital. Sin embargo el cine mismo permitió que esta práctica artística se viese plasmada en diversas experiencias, que van desde el film de artista hasta el cine experimental, como parte de una historia poco frecuentada por galeristas y curadores. La mayoría de los museos modernos y contemporáneos complementan las actividades audiovisuales de sus salas de cine/auditorios con el área expositiva, imperando en esos espacios el término de video instalación y en los que ya es un hábito, más allá de la exposición, ver imágenes en movimiento. Los equipos portátiles de video facilitaron no sólo la producción independiente sino también la proyección en el ámbito expositivo, a partir del uso de monitores, proyectores de tubo y de base de datos y plasmas. Desde la década de 1980 se vivió un período marcado por los posibles y múltiples vínculos entre el soporte fílmico, electrónico y digital, a partir de los que surge una cantidad importante de películas, videos, instalaciones y proyectos multimedia, productos de la combinatoria entre los medios. Los artistas y realizadores se fueron adaptando a estos cambios y fueron migrando de tecnologías sin –en la mayor parte de los casos– reflexionar demasiado sobre el tema.

Andrés Denegri ha venido produciendo una obra significativa que fue migrando de soportes, entre los que encontramos cine, video analógico, recursos informáticos, siendo cada uno utilizado de manera significativa, poniendo en escena la materialidad de los aparatos en sus combinatorias y la búsqueda experimental en todas las instancias. La acción de Denegri de poner en escena la máquina cinematográfica de proyección, se destaca en la situación actual de desaparición de los soportes analógicos, cuando el imperio de la imagen digital se impone compulsivamente en todo el campo de los medios masivos y de la producción alternativa. Las posibilidades expresivas de la imagen digital son aún poco practicadas limitándose a su intensiva función de reemplazo y simulacro de los soportes y de los lenguajes analógicos. Vivimos un notable dislate donde un cineasta experimental, un realizador cinematográfico, un video artista, un artista multimedia –a esta altura todos eufemismos– se sirven del mismo soporte concentrado en la imagen calculada por una computadora. Denegri recorre los diversos soportes del siglo XX, los combina en largos procesos

de trabajo y los pone en escena a través del objeto escultórico de la instalación filmica. La paulatina desaparición del cine del mercado y también de todos sus procesos, tanto como de la imagen electrónica de baja definición de la señal de video, ha reformulado la especificidad del cine experimental y el video arte de los cuales la muestra “Aurora” produce una síntesis notable de las máquinas de imágenes. Esta variable es la que reconfigura una visión del pasado –y su memoria– a partir de la instalación del cine en la sala expositiva, instalación que excede los límites impuestos por el encuadre y el marco, de la pintura y la fotografía que a su vez remitían a un relato-líneas enciclopédico o cronológico.

Aurora

La propuesta del conjunto de las cinco obras de la exposición “Aurora”³ relaciona una idea de país a partir de una lectura de los archivos audiovisuales que le dieron sustento a lo largo de su historia. Los tinglados de andamios sostienen las pantallas traslúcidas donde se establece el conflicto de atracciones superpuestas provenientes de los diversos proyectores. El leitmotiv de *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (1895), film de referencia en la historia del cine de no ficción, inauguró la vertiente documental al construir la imagen de algo real a partir de la voluntad de hacer coincidir la cámara y su registro con la presencia del cuerpo de los obreros. Recordemos que poco tiempo después de sus primeras exhibiciones en Francia, la máquina del cine de los Lumière llegaba a la Argentina. Esta imagen del inicio del cine estaba ligada a la captura de una realidad que tenía que ver con un proyecto económico modernista vinculado a la revolución industrial, de la que el cine era testimonio y hacía apología. Era un discurso que prometía un gran destino a partir de un proceso de vertiginoso crecimiento y desarrollo urbano. Así surgieron las primeras vistas nacionales que capturaban la vida urbana porteña y el crecimiento de la urbe, como parte de un proyecto nacional. Por eso es que la otra imagen predominante en *Aurora* es una alegoría sobre la primera película local, *La bandera argentina*, de Eugenio Py (1897), cuya remake contemporánea es la concreción de un ícono deseado por su valor de archivo original del nacimiento de una nación y testimonio de los inicios de las filmaciones de cine en el país. Este registro apócrifo rememora el imaginario de una película extraviada como una pérdida irreparable, tal es el caso de casi todo el cine mudo argentino y es un equivalente de la dificultad para registrar imágenes de los cuerpos de los obreros o de filmar la fuerza de trabajo en un país agroexportador y productor de servicios, cada vez más lejos de concretar su desarrollo industrial. El andamio que sostiene las máquinas es otro testimonio de una pieza en obra, tal como es el proceso fallido de industrialización de nuestro país.

3 *Éramos esperados* (Super 8),
Éramos esperados (hierro y tierra),
Éramos esperados (plomo y palo),
Éramos esperados (Sísifo), *Aurora*.

Aurora, la nueva obra pensada para esta exposición y que da el nombre a la muestra, recurre a ciertos elementos que en su materialidad, armado y propuesta implica una relectura de un relato nacional de crecimiento, progreso y bienestar económico; una parodia del proyecto de grandeza de país que no se termina de concretar. La altura de la pieza, de 5 m., y la proyección en la pared curva del MBAS logran un conjunto que recuerda los panoramas de hace un siglo. La magia de la exhibición fotoquímica, los proyectores, los tachos y aparatos de luces y los rodamientos del filmico se suman al ambiente sonoro que proviene de todas las piezas en funcionamiento y convierten el museo en una máquina en marcha. La desconfi-guración de la imagen de un sueño posible se focaliza en la digi-talización del registro de la bandera argentina. El archivo del film de los hermanos Lumière y el apócrifo de Py, funcionan como concepto para un sueño imposible de país.

Éramos esperados (hierro y tierra) es una pieza simbólica pues es la obra que está al origen de toda la serie, además de haber obtenido numerosos premios. Proponía ya la confluencia de proyección en una misma pantalla del film apócrifo de *La bandera* de Py con el registro de marchas obreras. Las proyec-ciones se superponen en parte sobre la tela traslúcida de la pantalla. Los archivos de los conflictos y protestas durante dos momentos de la historia argentina del siglo pasado⁴ se asimilan por concepto a la imagen del símbolo patrio. Un proceso de montaje que se concreta en la instancia de la proyección y que requiere tanto la circulación alrededor de la obra como una mirada atenta que descubra los vericuetos de la formación de la imagen de proyección y las máquinas que la producen.

4 El Grito de Alcorta y la Semana Trágica.

Por su parte *Éramos esperados (plomo y palo)* reformula, en su parafernalia maquinaica, la visión de la historia del país y su memoria audiovisual como otro capítulo de la represión frente a la protesta y la defensa del orden establecido por el sistema de poder. El recurso al 16mm, como medida inter-media, no sólo opera en este caso como la medida del paso y del fotograma, sino que a su vez es la pantalla móvil, efímera y latente, donde se produce la imagen final. El sistema de su corrimiento excede la estructura material y narrativa del sinfín pues es la superficie donde se topa el haz de luz que lo atravesia. En pocos metros de diferencia el fotograma leído por el haz de luz del proyector se convierte en la pantalla donde colisiona la imagen. De esta manera, la película es la superficie efímera que se proyecta en su trayecto de salida y retorno al proyector. El cine, literalmente, se proyecta sobre sí mismo. Las imágenes de represión policial y militar durante las movilizaciones obreras se repiten a su vez como una constante histórica a lo largo de todo el siglo. La obra reitera esa cadencia de orden y castigo en la memoria y en la materialidad

misma del mecanismo de producción de las imágenes proyectadas, y éstas recalcan sin cesar la repetición de la acción y el paso del tiempo. El haz de luz se encuentra atrapado entre la imagen del fotograma original atravesado por la luz sobre la cual se proyecta la otra imagen. La máquina de imágenes se retroalimenta en la película convertida ella misma en pantalla.

Éramos esperados (Sísifo) es la versión minimalista de la serie, una pequeña acción en sala. El proyector de Super 8 está sobre el piso, muy cercano a una pared, produciendo una superficie de proyección acotada cuya percepción requiere, en el caso del MBAS, la estrecha cercanía del espectador y una mirada en picada. El registro performático y simbólico del izamiento de la bandera argentina alterna en el montaje del film con los archivos de filmaciones del trágico bombardeo de la Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955. Estos archivos se funden cíclicamente en el blanco de una imagen quemada por la luz. La mirada en picada de la bandera patria contrasta con la caída y trayectoria de las bombas sobre la gente, conformando un ritmo en el recorrido de la cinta, como las repeticiones de una historia conocida.

Sobre Andrés Denegri

A partir de su formación cinematográfica Andrés Denegri viene ampliando sus búsquedas con la fotografía, la imagen video y las nuevas tecnologías, conformando un proceso expresivo que atraviesa el amplio abanico de las técnicas audiovisuales, pasando de las piezas monocanales al arte de la instalación. La recuperación de la máquina del cine del pasado enfrenta la propuesta del progreso constante como efecto ideológico de un mercado que necesita del consumo compulsivo frente a la rápida obsolescencia de sus productos. El proyecto *Aurora*, en su materialidad electro/mecánica/fotoquímica, reflexiona sobre el audiovisual y apela al arte de la memoria tanto en sus imágenes resultantes como en la parafernalia de las máquinas en exposición. El término de “puesta en escena” —que nos remite a su origen teatral y a su vertiente cinematográfica— retoma el fundamento de una percepción marcada por los elementos materiales del cine funcionando en el espacio del arte. El ámbito de la instalación filmica, que presenta estas esculturas tecnológicas a partir de una memoria anclada en el acto de ver cine en la sala teatral, migra al museo volviendo evidente el mecanismo de formación y recuerdo de esas imágenes del pasado. Así es como el proceso de apropiación y recuperación de archivos fílmicos, su nuevo registro digital y el retorno al soporte fotoquímico es develado bajo la forma del arte de la instalación. Un mensaje está dado por el despliegue del aparato, el correr de la película, el haz de luz que sale de los proyectores y la imagen resultante de un proceso de combinatoria entre medios. Este es un cine cuyo contenido se

sitúa en los límites de lo narrativo, y cuyo mensaje enigmático y minimalista se centra en estas máquinas funcionando, en el desfile de las imágenes y en el espectador observando y en movimiento. A diferencia del cine simulado, o efecto cine habitual en galerías y museos, este es un cine proyectado que, de manera inédita se sitúa en el centro de la escena expositiva. La cuestión documental que plantean las obras se diversifica o “expande”, desviándose del valor indicial de las imágenes y su efecto realista. El estatus de no ficción se relativiza en estas versiones minimalistas en su ruptura con la figuración, la narración clásica y su exhibición lineal. El pasaje entre los soportes, el traslado del dispositivo y la medida del corto metraje en loop son algunas de las estrategias a las que se irá sumando el significativo desgaste de todos los materiales a lo largo de la exposición. La puesta en escena consiste en la ausencia de la cabina de proyección, donde habitualmente se recluye al proyector de cine. La presencia de las máquinas se exagera con la eliminación de las divisiones entre las obras. La penumbra marca los espacios circundantes de cada instalación, entre los que se mueve el espectador y quien siempre tiene la visión del conjunto de las obras. Es así como el MBAS se convierte en una sala espectral, albergando máquinas del pasado que a lo largo de las semanas de la muestra irán evidenciando deterioro como parte del proceso de exposición. Una exposición en rodaje cuyas obras, mecanos eléctrico/fotoquímicos, se irán estropeando irreversiblemente. El estiramiento y corrimiento del celuloide, la fricción de los engranajes y rodamientos y la temperatura de las lámparas, irán dejando marcas a lo largo de la exposición. A diferencia de las consabidas transferencias digitales, sin deterioro aparente, el cine verá –cada día de la muestra– deteriorarse su materialidad. Pero son resultados de su vigencia y vitalidad, atributos que esta exposición pone en evidencia y dirige hacia a un espectador, para que se lleve este cine puesto en su conciencia.

El MBAS y las máquinas audiovisuales

Esta muestra de máquinas industriales tiene lugar en el Museo de Bellas Artes de Salta, institución que viene proponiendo a lo largo de estos últimos años ciertos eventos, exposiciones y presentaciones, que señalan significativos antecedentes de la muestra “Aurora”. Entre ellos mencionamos la presentación de todo el programa *Visionarios. Cine y video de América Latina*⁵ (2009) que ofrecía la curaduría de un panorama histórico y contemporáneo de las artes audiovisuales en todo el continente. Esta historia y panorama del cine de vanguardia, del cine experimental y del video arte, concentraba una visión comparativa que se caracterizaba por la hibridez de sus formas y soportes. Varios realizadores de la programación del ciclo vienen incursionando de manera virtuosa en el arte de la instalación, el cine y las nuevas tecnologías y al mismo tiem-

5 Producida por Itau Cultural de San Pablo (2008).

po vienen marcando tendencia en nuestro continente⁶. En las conferencias y seminarios que acompañaron este evento en Salta se analizaron las relaciones del arte contemporáneo con el audiovisual proponiendo –desde el área de extensión del MBAS– la expansión de esta problemática al espacio de exhibición del museo. En 2011 la muestra “Menos tiempo que lugar”⁷, que contó con la participación de artistas de América Latina y Alemania, brindó un significativo panorama del video arte en todo el continente, a partir de un fecundo diálogo entre el video monocal y el arte de la instalación. El proyecto *Recorridos Urbanos Interactivos*⁸ (2012), realizado por el grupo francés La Fracture Numérique en torno a la colección del MBAS, tuvo como objetivo abrir el patrimonio del museo al espacio urbano a través de la tecnología del código QR. Estos recorridos propusieron una lectura de la ciudad de Salta a través del uso creativo de las tecnologías móviles y locativas.

Otro antecedente, trascendente y significativo, lo constituye sin duda alguna la antológica muestra María Martorell “La Energía del Color”, realizada en el MBAS en 2013 y que itineró a Buenos Aires en 2014. A partir de la pieza *La Banda Oscilante* el proyecto curatorial proponía una lectura de la obra original, lectura realizada por la artista salteña en la galería El Taller en Buenos Aires, en 1969. En esta retrospectiva se destacaba la instalación que reconstituía en un espacio cerrado la banda cromática que, en la obra original, recorría parte de las paredes y la escalera de El Taller. En este nuevo montaje se propuso un espacio propio, inmersivo, cerrado y oscuro, cuyas paredes, intervenidas por la guarda de colores fluorescentes, producían una experiencia única a partir de la inclusión del cuerpo del espectador dentro de la obra. De hecho el conjunto “Aurora” requiere oscuridad, movimiento del visitante, miradas desviadas que dialogan con la obra de Martorell, en ese museo imaginario que vienen conformando las variadas muestras del MBAS.

Este histórico vínculo entre el cine y el campo del arte es un vínculo auspicioso para la provincia de Salta que mantiene significativos lazos con el cine, como lo atestiguan las diversas generaciones de realizadores salteños. La migración del cine al espacio museístico constituye una promisorio perspectiva, pues abre las puertas a futuras intervenciones de autores y directores locales o invitados, quienes paulatinamente irán participando y apropiándose de los espacios de arte y particularmente del espacio ofrecido por el MBAS, museo público pionero a nivel nacional, museo que viene promoviendo esta combinatoria entre cine y arte contemporáneo y donde “Aurora” se inscribe como un capítulo trascendente.

6 Entre los cuales podemos citar a Claudia Aravena (Chile), María Paz Encina (Paraguay), Sebastián Díaz Morales (Argentina), Cão Guimarães (Brasil), José Alejandro Restrepo (Colombia).

7 “Menos tiempo que lugar”, curaduría de Alfons Hug. Proyecto realizado en el contexto del Bicentenario de la Independencia de América Latina, concebido por el Goethe-Institut con el apoyo del Ministerio Federal de Relaciones Exteriores de Alemania.

8 Producido con la colaboración del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Argentina, gestión de Aldo Herlaut.

Pag. 21 Vista en altura de la obra *Aurora*, 2015.





Ana Claudia
García

**Cine instalado.
El lugar de las imágenes fílmicas
en el arte contemporáneo**

Creemos encontrarnos en un mundo práctico de usos, de funciones, de domesticación total del objeto, y en realidad estamos también, por los objetos, en un mundo de sentido, de razones, de coartadas: la función hace nacer al signo pero este signo es reconvertido en el espectáculo de una función.

Roland Barthes¹

1 Barthes, R., “Semántica del objeto”, en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.

Algo que caracteriza al arte contemporáneo –si es que realmente podríamos determinarlo en general– es que siempre escapa a todo intento de definición sintética. Nada en el arte contemporáneo es fácil de definir y mucho menos de consensuar. Esto trae a la memoria el movimiento romántico del siglo XIX, ya que en ambos casos se trata de una historia en constante redefinición. Frente a situaciones de este tipo resulta conveniente, casi siempre, delinear algunas estructuras interpretativas que ensayen posibles abordajes teóricos. Encontraremos invariablemente disidencias, oposiciones, argumentaciones transversales, aunque también localizaremos muchas concurrencias. Quizás en el cruce de estos ejercicios de elongación del pensamiento podamos llegar a construir un episteme de la contemporaneidad y desde allí interpelar al arte. O tal vez se trate de lo contrario: de cómo las diversas prácticas artísticas y sus regímenes estéticos interpelan, en todo momento, lo contemporáneo.

Del mismo modo, cuando pensamos en el estado actual del conocimiento sobre el audiovisual contemporáneo vinculado, por ejemplo, al concepto de pos-cine, deberíamos preguntarnos quizás de qué manera los múltiples conceptos de lo audiovisual interpelan al cine.

A lo que se intenta apuntar aquí es que cuando aparecen ciertas formas no tan “puras” en el arte, en el sentido que se han mixturado, hibridado o contaminado con algo de “afuera” de su campo específico –afuera del cine, del video, de la pintura, de la escultura– nos damos cuenta inmediatamente que el arte sin *ese-afuera-del-arte* no implicaría ningún problema puesto que no contrastaría con nada.

Los contrastes interpretativos que ofrece la obra de Andrés Denegri presentada en el Museo de Bellas Artes de Salta (la serie *Éramos esperados y Aurora*) parecen ser un buen pretexto para sondear posibles líneas de abordajes a la problemática que se acaba de delinear.

El cine instalado

Lo que se entiende como *cine instalado* es el resultado del crecimiento expansivo de las artes visuales y audiovisuales producto de la experimentación. La dinámica de lo experimental en la modernidad y más precisamente en la contemporaneidad produce movimientos de propagación que tienden, en la mayoría de los casos, hacia la anexión de territorios colindantes antes que distantes. Se hace referencia aquí a la diversidad de propuestas artísticas que resultan de pequeños cruces entre cine, televisión y video; entre cine y artes visuales; entre video y artes visuales, entre videoinstalación y cine instalado (sólo por nombrar algunos y con el propósito de no ir tan lejos en el tiempo). Los pequeños cruces son fundacionales de un modo distinto a los saltos cuánticos. Porque se manifiestan sin crear demasiada fricción con las formas hegemónicas de exhibición ni mucho menos con las modalidades dominantes de recepción y de fruición, de ahí que subsisten de un modo más duradero. En la era del capitalismo de superproducción, el arte disruptivo —el de los saltos cuánticos— se incorpora al sistema con la misma rapidez que luego se descarta. Se entiende lo hegemónico hoy como una modalidad disruptiva, mientras que el arte que propicia pequeños corrimientos de prácticas y de lenguajes es el emergente. En esta última línea se ubica el cine instalado: como un mixto emergente que no podría pensarse sino dentro de conformaciones sociales como las contemporáneas.

Interpretar el arte en el contexto de la contemporaneidad quiere decir, antes que nada, interpretar el contexto. El arte en forma pura, fuera de contexto, no existe. Es un producto simbólico, participa de la esfera de lo simbólico, y en tanto tal se manifiesta determinado por las características materiales y conceptuales de las formaciones sociales que los engendran. Teóricos y pensadores como Arlindo Machado, André Parente, Philippe Dubois, Raymond Bellour y Jorge La Ferla vienen realizando una importante tarea de sondeo y pesquisa con el propósito de historizar estos movimientos de ensanchamientos territoriales entre el cine y las artes visuales. En este sentido y a propósito de la obra de Denegri, cabe destacar aquí un texto producido por Jorge La Ferla² para la muestra de Denegri realizada en 2013 en Fundación Osde. Se trata de un recorrido extenso y erudito donde se van hilvanando numerosos trabajos de investigación sobre cine arte y cine comercial realizados por relevantes pensadores del

2 La Ferla, J., *Cine de exposición: Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*, Bs. As, Fundación Osde, 2013. De lectura obligada para acceder a un panorama extenso e histórico sobre la categoría genérica y gnoseológica de *cine de exposición*.

3 Se cita a David Ouviaña, Eduardo Russo, Arlindo Machado, André Parente, Philippe Dubois, Christian Metz, Jean Mitry, Pascal Bonitzer, Raymond Bellour, Dominique Païni, entre otros.

cine del siglo XX³. En ese hilvanado realizado con bastante precisión –casi una genealogía de lo experimental– La Ferla irá resaltando los vínculos y las conjunciones existentes entre campos de exploración del cine experimental y de las artes visuales, todo ello en relación con la producción de imágenes y sus diversos dispositivos de enunciación. Este texto de referencia será retomado en varios de los apartados que siguen.

Instalación y cine en Denegri

Ahora bien, para la obra de Denegri que se exhibe en el MBAS (que consta de cinco piezas: cuatro de la serie *Éramos esperados* más, *Aurora*, que da nombre a toda la muestra) se ensayará un abordaje direccionado a analizar la producción de sentido de lo que hoy llamamos <instalación>. Aquí interesa precisar, en la medida de lo posible, qué es lo que *en la instalación se instala*. En principio, en *Aurora* se instala un mixto. Un conglomerado de máquinas, imágenes y dispositivos técnicos que en su conjunto podríamos definir como cine instalado, pero que también podríamos denominar de cualquier otro modo de acuerdo a cómo decidiéramos posicionarnos respecto de los elementos (expresivos, narrativos, organizativos) que allí confluyen. Optaremos por llamar *instalación* a este mixto, entendiendo por instalación un tipo de producción artística –incluso un sistema de montaje de obra– que se desarrolla dentro del paradigma del arte contemporáneo.⁴ La interpretación del conjunto se abordará a partir del concepto de dispositivo en un sentido amplio.⁵

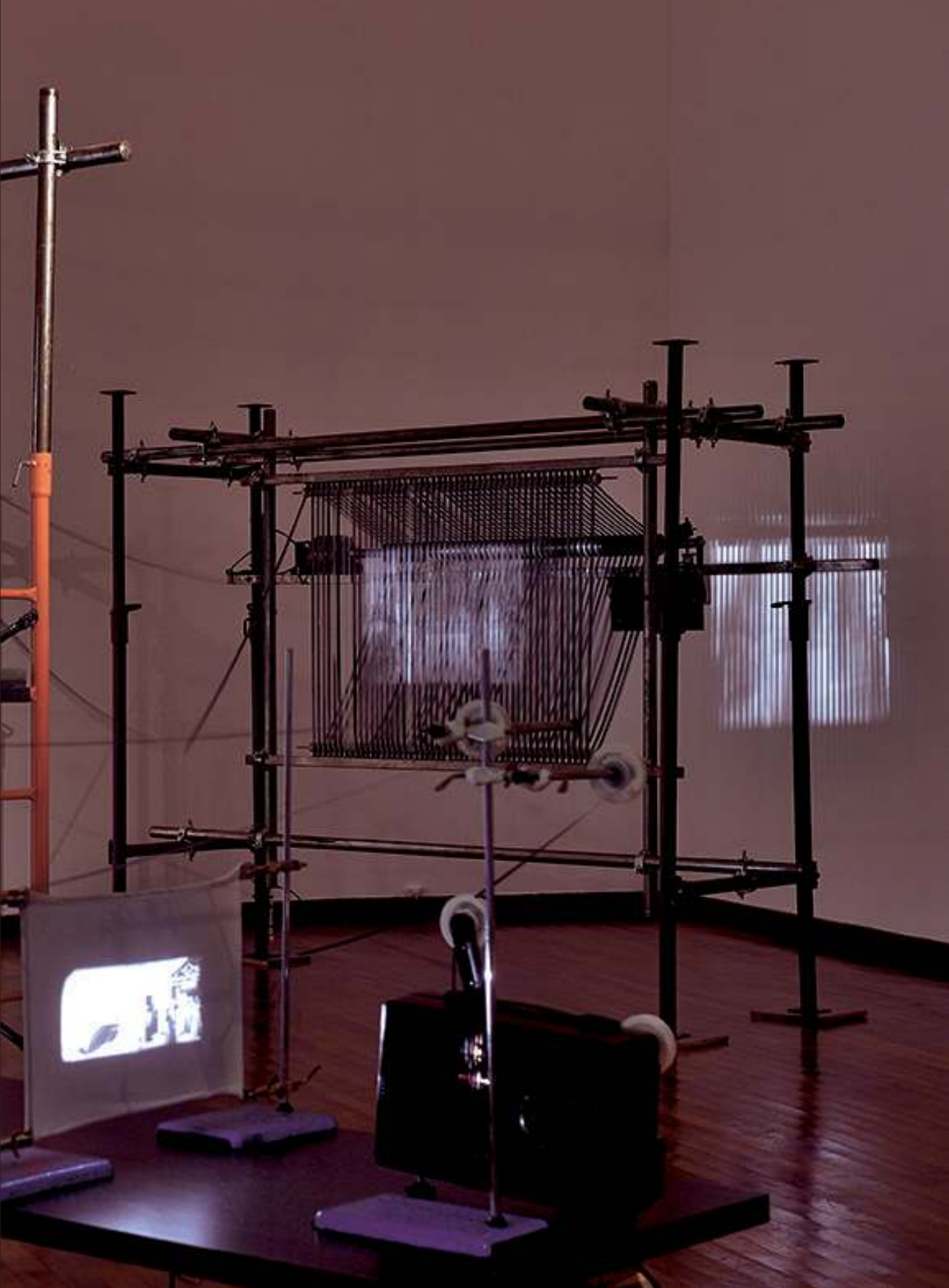
4 Véase García, A. C., “Instalaciones: el espacio resemantizado”, en La Ferla, J. y Reinal, S. (Comp), *Territorios audiovisuales*, Bs. As., Librería, 2012.

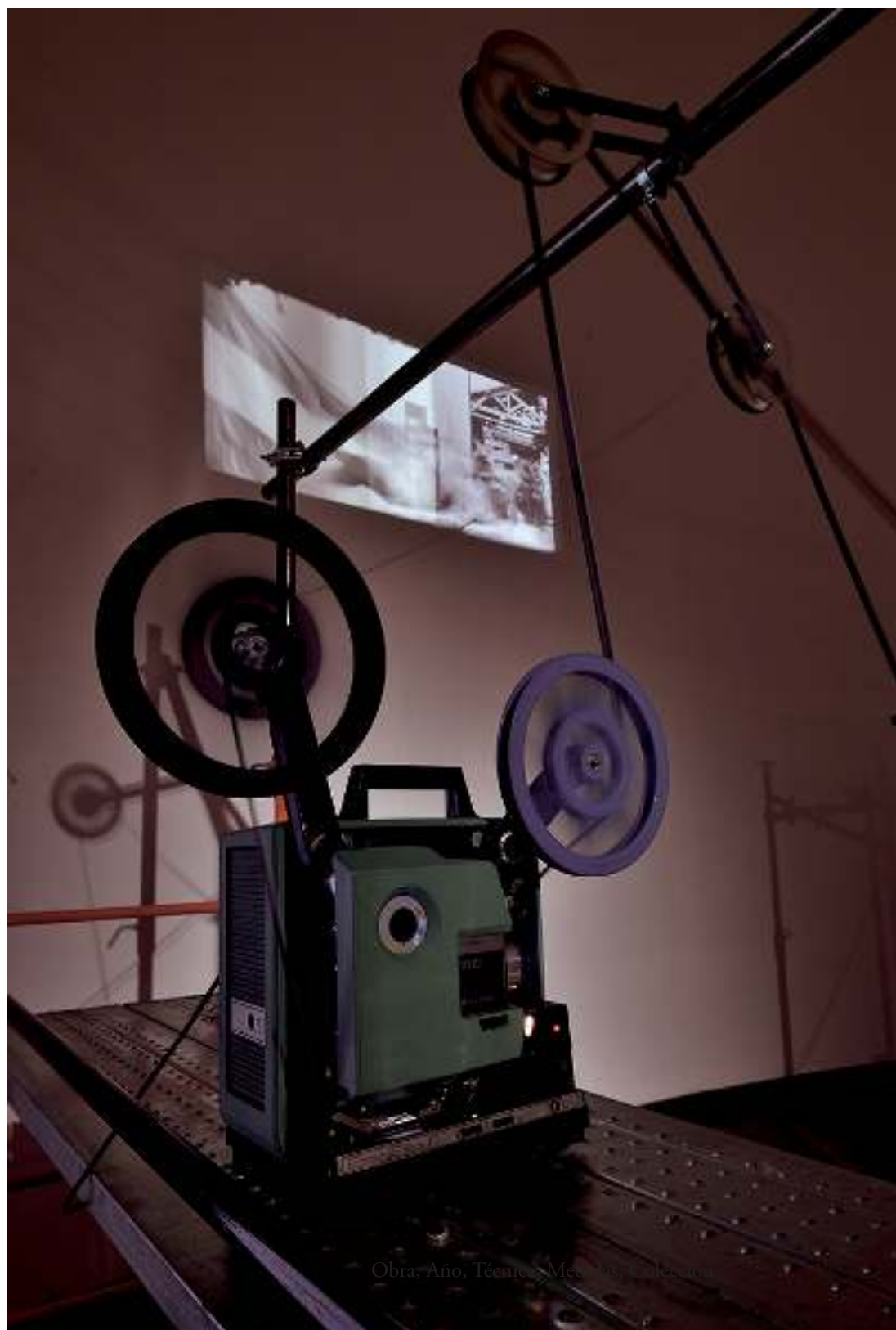
5 Para un análisis sintético y esclarecedor del uso de este concepto véase Parente, André, La forma cine: variaciones y rupturas, *Revista Arkadin: Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, versión PDF, pp. 43-45. [Texto original: André Parente, “A forma Cinema: Variações e Rupturas”, en Katia Maciel, *Transcinemas*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2009, pp. 23-47.]

De estas obras de Denegri se podría decir que pertenecen tanto al ámbito de producción de signos de las artes visuales (instalación) como del audiovisual contemporáneo (cine expandido, cine expuesto) y al mismo tiempo, aseverar que no se ubica enteramente ni de un lado ni del otro. El *ni* en este caso no pretende hacer referencia a un hiato o raja entre dos cuestiones. Mucho menos a una negación entre una cosa y la otra. Esta conjunción copulativa procura connotar aquí algo del orden de lo indecible. Algo que persiste en aparecer, y cuando aparece, lo hace con reglas propias, a pesar incluso de la acumulación de sentidos ya asignados históricamente a la producción artística. Dicho de un modo simple: donde unos ven continuidad hay tal vez pequeñas rupturas. Y es indecible quizás porque las pequeñas discordancias no producen demasiada violencia discursiva. Algo de eso hay en la obra de Denegri.

La propuesta es pensar la producción de sentido de estas obras desde un lugar peculiar: un lugar *entre* fronteras, ese espacio denominado “tierra de nadie” que existe entre los confines de los estados. La expresión “tierra de nadie” no designaría aquí un espacio neutro sino un lugar donde el crecimiento







Obra, Año, Técnica, Mecanismo, Imagen



Pag. 28 Vista parcial de *Éramos esperados (plomo y palo)*, 2013. Atrás proyección de la obra *Aurora*.

Pag. 29 arriba Detalle de *Éramos esperados (plomo y palo)*, Proyección sobre cinta de 16 mm. con imágenes de represión policial y militar durante movilizaciones obreras y sociales ocurridas a lo largo del siglo XX.

Pag. 29 abajo Vista parcial de *Éramos esperados (plomo y palo)*



expansivo del arte puede hacer evidente la anexión de nuevos territorios y, en el mismo movimiento, dotar de visibilidad a las operaciones de mixturas entre prácticas y lenguajes, algo característico de la producción artística experimental.

Estos espacios del arte que ubicamos *entre fronteras* no deberían ser pensados como el lugar de la dispersión carente de orientación alguna (como cuando se dice que en la contemporaneidad *todo* puede ser arte y, al mismo tiempo, y por la misma razón se puede decir entonces que *nada* es en particular arte). Se trataría más bien de concebir esos inter-espacios como el lugar de la diferenciación o de la multiplicidad, algo que se instaura entre dos estados: el estado del audiovisual y el de las artes visuales. Y se instaura a través de suaves pasajes. Donde la obra de Denegri deviene en caso ejemplar es justamente en este marco conceptual signado por lo que acontece entre dos fronteras, y que se manifiesta por los intersticios entre dos estados. Ahora bien, desde el punto de vista de la recepción, y tratando de avanzar un paso más en nuestro propósito analítico, a lo mejor cabría preguntarse de nuevo a esta altura ¿desde dónde interpelar entonces la obra de Denegri? Las posibilidades son variadas. Una de las tantas probables sería desde lo general. O sea, el espectador neófito podría interrogarse a partir de observar el conjunto de lo que se da a ver en las salas del museo, y comenzar analizando la *puesta en escena* de las imágenes fílmicas que allí se exhiben. “Puesta en escena” es usado en el sentido de poder equiparar el espacio del museo al espacio del teatro o, incluso, al del set. Y yendo un poco más allá, si optáramos por este camino, podríamos llegar a pensar la puesta en escena como lo que está incluido dentro del espacio del museo, es decir, pensar la sala como *continente* de la obra, y analizar así la instalación sólo desde la perspectiva de *lo contenido* en este lugar. Negando por un instante que la sala del museo opere como significativa en la cadena asociativa. Pero resulta que el espacio de la instalación no opera como continente pasivo, vale decir, como cosa que contiene en sí a otra, dejando obrar a lo que contiene, pero quedando él inactivo. El espacio siempre actúa. Si efectivamente leyéramos el espacio real –lo tectónico– como un significativo enfático, llegaríamos por esta vía a la conclusión de que en una instalación se trata menos de una puesta en escena –a la manera del teatro o del cine– que de una *puesta en abismo* de una escena, o dicho de otro modo, en una instalación se trata, la mayoría de las veces de una puesta en abismo de un dispositivo de imágenes –como cuando pintamos un cuadro dentro de un cuadro. Uso aquí el término dispositivo en el sentido extendido que le da Jacques Aumont, o sea, como lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico; aclarando que este contexto simbólico

6 Véase Aumont, J., *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 202-203.

es también, necesariamente, como asevera Aumont, un contexto social.⁶

Ahora bien, retomando la pregunta acerca de cómo interpelar la obra de Denegri, otra probabilidad sería interpellarla desde su diferencia. Dicho con otras palabras, comenzar con la exploración de la obra reconociendo singularidades: del espacio ocupado o representado, del tiempo espectral y del tiempo de la imagen, de la narrativa espacial a la que apela el artista, de los materiales utilizados, de la tecnología empleada, de la puesta a punto de un dispositivo equis, etc. De todos modos, en ambas direcciones –desde lo general o desde lo particular diferencial– y sea cual fuere la elección, no podríamos obviar dos cuestiones claves. Una, que se trata de una *instalación* (entendiendo el término en sentido amplio, aunque dentro del marco que se acaba de enunciar). La otra, que se trata de una modalidad expositiva con un tipo peculiar de montaje obra. En el caso de Denegri, la particularidad es que este modo de montaje deja al descubierto otras posibilidades expresivas y narrativas del espacio y de la imagen fílmica que se emparentan con el cine experimental. La manera en que Denegri interviene sobre el tratamiento del material fílmico y los proyectores de Super 8 y de 16mm es ese modo ostensible en que acciona sobre esa maquinaria específica para hacerla devenir otra, metamorfoseada.

Esa alteridad en el diseño de los artefactos, que él mismo gusta pensar como esculturas, nos sitúa en otro lugar entre fronteras. ¿Y esto por qué? Porque lo que allí se instala no es del todo una escultura, aunque se la pudiera concebir así por sus cualidades objetuales o incluso cinéticas. Ni tampoco es solamente un proyector de material fílmico, aunque se lo intentara concebir sólo como dispositivo técnico. Es, si se quiere, un objeto mixto, al que podríamos llamar *proyescultura* –mezcla de proyector de fílmico y de escultura cinética– sólo para asignarle un nombre que nos permita pensar este objeto como vehículo de sentido en la instalación. Están ahí para significar, pero no sólo para significarse a sí mismo. También dotan de sentido a la instalación. En lo que sigue se desarrollará esta proposición.

Los proyesculturas como signos

En este punto, y con la intención de analizar qué sentidos vehiculan los artefactos diseñados por Denegri, es conveniente virar una vez más nuestro enfoque. La intención es considerar este mixto inventado por Denegri, y que acordamos en llamar *proyescultura*, como un sistema de *objetos-signos*. Roland Barthes y su *semántica del objeto*⁷ pueden ayudarnos a transitar este camino analítico.

7 Véase Barthes, R., “Semántica del objeto”, en *La aventura semiológica*, p. 248.

En una conferencia que dictó en Venecia en el año 1964, en el marco del coloquio “El arte y la cultura en la civilización contemporánea”, Barthes va a reflexionar en voz alta acerca de cómo los hombres dan sentido a los objetos producidos por la cultura técnica, analizándolos en relación con sus connotaciones tanto simbólicas como tecnológicas. En un ameno lenguaje coloquial, y luego de un derrotero atestado de ejemplos cotidianos sobre nuestra relación con los objetos, el semiólogo francés dejará en claro que el sentido es siempre un hecho de cultura y que en nuestra sociedad (la conferencia fue a mediados de los años 60) ese producto de la cultura es incesantemente naturalizado por vía de la palabra, haciéndonos creer en una situación puramente transitiva del objeto. Luego de numerosos ejemplos, y a modo de conclusión, propone que “creemos encontrarnos en un mundo práctico de usos, de funciones, de domesticación total del objeto, y en realidad estamos también, por los objetos, en un mundo de sentidos, de razones, de coartadas: la función hace nacer el signo pero este signo es reconvertido en el espectáculo de una función”.⁸ Esta conclusión será nuestro punto de partida en el recorrido analítico.

8 Ibid., p. 255.

Ahora bien, como muchos sabemos, los proyectores de Super 8 y de 16mm fueron fabricados y al mismo tiempo normalizados para su uso –como la mayoría de los objetos culturales. En esta instalación, como ya decíamos unos párrafos más arriba, los proyectores de filmico devienen otro metamorfoseado, y esto se debe a que se ha rectificado parte de sus diseños, se ha modificado parte de su funcionamiento y se han alterado algunas de sus formas. A pesar de ser ostensibles las modificaciones de estos aparatos, en la visita guiada realizada por el propio Denegri durante la muestra en el MBAS, se hizo hincapié insistentemente en que se prestara atención a los mecanismos de carretes girando, al movimiento de la película en el espacio de la sala, y a todo artificio operado sobre el aparato técnico para su puesta a punto en el dispositivo instalacional. Esta insistencia en la función operativa nos lleva a preguntarnos, indefectiblemente, por su sentido: algo que pareciera emerger más allá de su función.

La pregunta podría formularse de la siguiente manera: ¿el sentido del proyector en esta instalación se vincula solamente a la función de proyectar el material filmico? Por supuesto que no. ¿Existe aquí algún tipo de suplemento de función que vehicule el sentido? Trataremos de demostrar que en esta instalación el suplemento de función de este paquete de objetos permite vehicular varios sentidos. En principio por el modo de estar-ahí de estos artefactos tienen la función, por lo menos, de estar como *proyector de filmico*.

9 Dice Barthes: “Por ejemplo, yo puedo tener realmente necesidad de telefonar y tener para eso un teléfono sobre mi mesa; esto no impide que a juicio de ciertas personas que me vendrán a ver, que no me conocen muy bien, funcione como un signo, el signo del hecho de que soy una persona que tiene necesidad de tener contactos en su profesión; y aun de este vaso de agua, del que me he servido porque tengo realmente sed, no puedo, pese a todo, evitar que funcione como el signo mismo del conferenciante”. Ibid., p. 249.

10 Ibid., p. 254

11 La Ferla, J., op. cit., p. 19.

12 Dice La Ferla textualmente: “El Baby Pathé, el 9.5mm y el 16mm fueron los artefactos que propiciaron un género único, el *home movie*, y fueron también adoptados por parte de cineastas y artistas. Esta apropiación abrió el campo para la producción de un cine independiente, en sus múltiples variables: cine de vanguardia, experimental, de artista y de autor, eufemismos que señalaban un cine alejado de las instancias industriales. Con el tiempo las opciones iban a ser aún mayores, las copias color, el sonido, la transposición a 35mm iban a generar, incluso, variables comerciales. Así vendrían luego el 8mm y más tarde el Super 8, soportes aún más accesibles que dispararían una producción alejada de las instancias del espectáculo masivo, que se concentraba en los formatos 35mm y 70mm.” Ibid.

Según Barthes “la función de un objeto se convierte siempre, por lo menos, en el signo de esa misma función: no existen objetos, en nuestra sociedad, sin algún tipo de suplemento de función, un ligero énfasis que hace que los objetos por lo menos se signifiquen siempre a sí mismos”.⁹ Si concebimos los objetos como signos comprenderemos la proposición siguiente: todo objeto es por lo menos el significante de un significado.

En principio el objeto se presenta como un útil, dice Barthes, pero la función sustenta siempre un sentido¹⁰ (un impermeable sirve para protegerse de la lluvia, y el uso del impermeable es, en principio, signo de inclemencia climática). En nuestro caso, los proyesculturas están, además y pese a todo, como *proyector de filmico más otra cosa*. Por ejemplo, para un pensador meticuloso como Jorge La Ferla los proyectores de 16mm entre otros –como el El Baby Pathé y el de 9.5mm– “fueron los artefactos que propiciaron un género único, el *home movie*, y fueron también adoptados por parte de cineastas y artistas”.¹¹ ¿Qué se intenta decir con esto? Que ese objeto-signo <proyector de 16mm> es significado no sólo como objeto natural por su función, en tanto aparato del cine, sino también por el modo en que ha sido naturalizado en nuestra cultura a través de sus cualidades: la de propiciar un género único como el *home movie*. Y esa cualidad hace decir a La Ferla, además, que al ser apropiado por artistas y cineastas resulta que el campo para la producción de un cine independiente se abre hacia múltiples variables, y pasa a enumerarlas: “cine de vanguardia, experimental, de artista y de autor”; para concluir diciendo que “esos eufemismos vienen a señalar un cine alejado de las instancias industriales”.¹²

El propósito del ejemplo es para marcar aquí que esa cualidad del 16mm, la de ser propiciador de un género único como el *home movie*, se convierte, vía La Ferla, en un sentido: el de lo experimental en el cine. O dicho de otro modo, por medio de un desplazamiento operado en la cadena de significantes –siempre hablando de la relación simbólica entre un objeto y un significado– pasamos de la función, del uso (proyector y filma con película de 16mm) a una cualidad, la de propiciar un género único. Y esta cualidad pasa a su vez a ser un signo: es el signo de lo no naturalizado por la industria del cine. Siempre, entonces, hay un sentido que desborda el uso del objeto. El proyector está en esta instalación no para decir “esto es cine” sino para enfatizar el sentido, en principio, de lo experimental en el cine.

Otro ejemplo sería el de los soportes universales, los carretes y los sistemas de arrastre de películas de Super 8 y de 16mm. Todos forman parte de los proyesculturas. Unos nos vinculan

con lo cinematográfico mientras otros con lo científico, pero el conjunto, podemos decir que remite al sentido de lo ingenieril. Ellos permiten que la película circule por el espacio y a su vez posibilitan que el filmico se proyecte sobre distintas superficies: una pared, como en *Aurora y Éramos esperados (Sísifo)*; una pantalla traslúcida, como en el caso de las tres proyecciones de Super 8 de *Éramos esperados (hierro y tierra)*. Incluso, en el modo particular de *Éramos esperados (plomo y palo)* donde la película de 16mm se re-proyecta sobre el propio material filmico.

Aparte de los objetos que se dejan ver, como los soportes y los carretes, hay otros que no se aprecian a simple vista como los sensores. Ellos serán los encargados de activar el mecanismo de proyección cuando algún espectador se aproxime a los proyesculturas. Los sensores, aunque ocultos, tienen una función operativa. Por ejemplo, en la vida cotidiana, algunos sensores tienen el propósito de activar un dispositivo lumínico cuando por las noches nos aproximamos a una vivienda para que de repente, y sólo ante una presencia, se alumbre una porción de la vereda. En la obra de Denegri se activan cuando se detiene un espectador, podríamos decir entonces que tienen la cualidad de la conveniencia; son el signo de lo previsual en la instalación.

No llama la atención que estos objetos convivan ordenados de modo muy estudiado en un mismo espacio: mesas con dos o tres proyectores, pantallas de diversos tipos y tamaños, imágenes filmicas que a su vez se superponen unas a otras. Y no es llamativo porque esta yuxtaposición de objetos organiza un sintagma cuidadosamente compuesto por Denegri. Ahora bien ¿cómo extraer una sola cualidad frente a esta ligazón de objetos, frente a esta parataxis?¹³ Podemos hacerlo a través de su régimen de organización, de la yuxtaposición pura y simple de sus elementos. Tomemos como ejemplo la obra *Éramos esperados*. En ella hay una especie de mesa con dos proyectores de Super 8 enfrentados, con sus soportes y carretes para película de Super 8 más un sensor de presencia. Entre los proyectores hay una pantalla traslúcida. Uno de los aparatos proyecta lo que se conoce como la primera filmación de la historia del cinematógrafo, *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, realizada por los hermanos Lumière en 1895, al poco tiempo de haber patentado el cinematógrafo: máquina capaz de filmar y proyectar imágenes en movimiento. La otra proyección, alude al primer registro cinematográfico en territorio nacional: *La bandera argentina*. Se trata, según La Ferla, de una alegoría sobre la primera película local realizada de Eugenio Py hacia 1897, “cuya *remake* contemporánea es la concreción de un ícono deseado por su valor de archivo original del nacimiento de un país y testimonio de los inicios

13 Dice Barthes, respecto de las imágenes en una publicidad de marca de té que se orienta a significar la *anglicidad*: “estas composiciones de objetos son sintagmas, es decir fragmentos extensos de signos (...) En realidad, los objetos –sean los objetos de la imagen o los objetos reales de una obra teatral o de una calle– están ligados por una única forma de conexión, que es la parataxis, es decir la yuxtaposición pura y simple de elementos.” op. cit., p. 252

14 La Ferla, J., *Ibid.*, p. 35.

de las filmaciones de cine en el mismo. El imaginario de una película extraviada –como es el caso de gran parte del cine mudo argentino– es rememorado por este registro apócrifo. Una pérdida irreparable, equivalente a la dificultad para registrar imágenes de los cuerpos de los obreros y filmar la fuerza de trabajo en un país agroexportador y productor de servicios, cada vez más lejos de concretar su desarrollo industrial”.¹⁴ Una vez más, vía La Ferla, y en relación a unas cuantas imágenes parpadeantes, se logra instalar a través de esta descripción el sentido de lo que ya no es posible enmendar. Las imágenes están allí como signo de lo irreparable. Se podría decir, incluso, que este signo atraviesa de modo transversal toda la instalación.

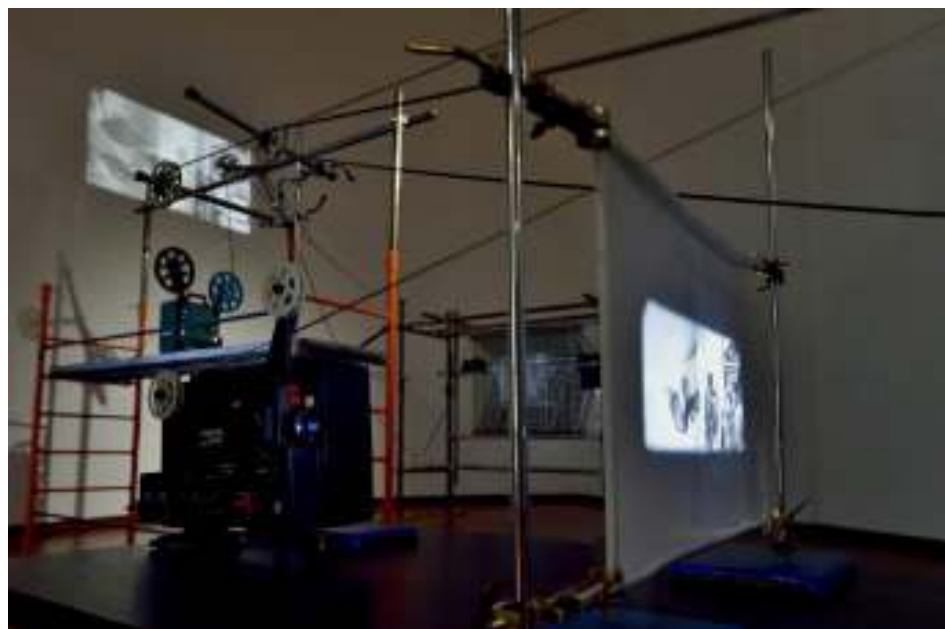
En “Aurora” el espectador se encuentra implicado en un lugar atestado de imágenes resplandecientes si y sólo si el mecanismo que las hace visibles se activa. Esto acontece si el espectador se mantiene en movimiento, ya que la movilidad del espectador garantiza que las maquinarias hagan circular el material filmico de modo casi perpetuo. El desgaste final de las imágenes, producto de las pequeñas fricciones entre el filmico y los dispositivos de arrastres, puede llegar a ser cuantificable, puesto que el deterioro se vincula directa y proporcionalmente a la cantidad de presencias: de sujetos que activen el mecanismo, de miradas atentas y de memorias que las recuerden. El deterioro puede llegar entonces al punto de la borradura total de la imagen filmica, casi al límite de lo irreparable.



Pag. 36 En primer plano detalle de las proyecciones de la obra *Éramos esperados (hierro y tierra)*, el centro de la pantalla es ocupado por una filmación de la Bandera nacional. A cada lado de ésta se suceden imágenes de dos conflictos obreros librados a comienzos del siglo XX en Argentina: El Grito de Alcorta y La Semana Trágica. Atrás una vista parcial de la obra *Éramos esperados (Sísifo)*.

Pag. 37 arriba Vista general de la muestra "Aurora" con las obras *Éramos esperados (hierro y tierra)*, *Éramos esperados (súper 8)*, *Aurora* y *Éramos esperados (plomo y palo)*.

Pag. 37 abajo En primer plano vista parcial de la obra *Éramos esperados (súper 8)*, atrás *Éramos esperados (plomo y palo)*, y proyección sobre pared de *Aurora*.

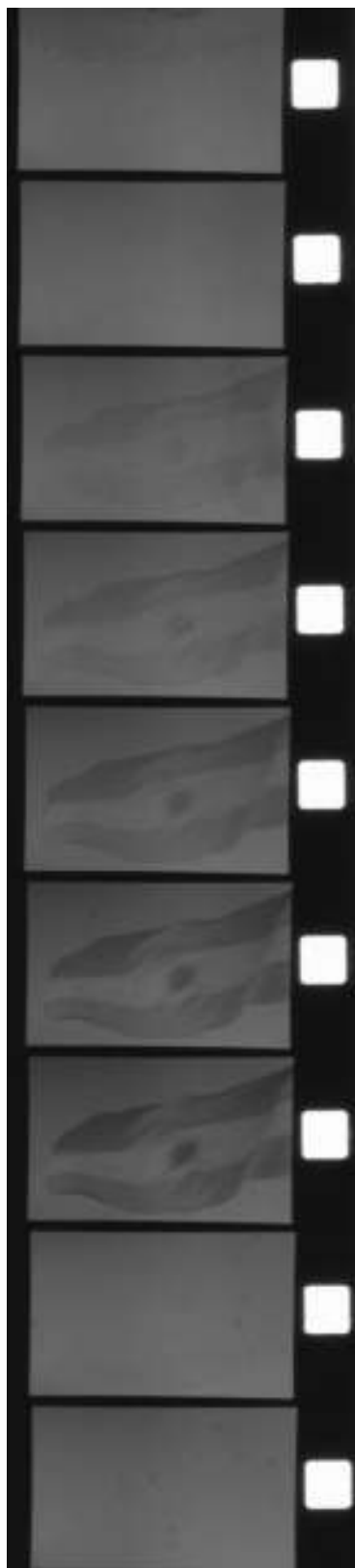




Pag. 38 arriba Detalle de la proyección de 15 x 10 cm de *Éramos esperados* (*Sísifo*).

Pag. 38 abajo Vista parcial de la obra *Éramos esperados* (*Sísifo*).

Pag. 39 Secuencia de fotogramas de película Super 8 de la obra *Éramos esperados* (*Sísifo*) con imágenes de la Bandera argentina que aparece y luego se diluye (derecha) y el bombardeo a la Plaza de Mayo, en junio de 1955 (izquierda).





Víctor Arancibia

**Nacionalidad audiovisual.
Acerca de la legibilidad de las
imágenes en “Aurora”**

El conocimiento histórico no acontece sino a partir de un 'ahora', es decir, de un estado de nuestra experiencia presente, del que emerge de entre el inmenso archivo de textos, imágenes o testimonios del pasado, un momento de memoria y legibilidad que aparece —enunciado capital en la concepción de Benjamin— como un 'punto crítico', como un 'síntoma', un malestar en la tradición que, hasta ese momento, ofrecía del pasado un cuadro más o menos reconocible... a ese punto crítico Benjamin lo llama 'imagen'.

Georges Didi-Huberman

La construcción de un zócalo de imágenes y de sonidos en un estado de sociedad determinado constituye sistemas de inclusiones y exclusiones de dicho espacio de la visibilidad y de la audibilidad. La conformación de este tipo de espacio simbólico implica, al mismo tiempo, la existencia de una serie de conflictos representacionales que se ponen en juego en cada una de las instancias de producción y de recepción. Se trata de un conflicto distributivo cultural (tal como lo caracteriza Arturo Escobar) que tiene un impacto fuerte en la conformación de una idea de la nacionalidad en el campo audiovisual.

Este es un tipo de disputa en la que se ponen en juego representaciones diversas, temporalidades diferentes, anclajes complejos que transitan, cada vez más, por materialidades y dispositivos diferentes. Una disputa que se entrama también en los espacios de recepción y de percepción de los públicos complejos apelando a una memoria perceptual construida a lo largo de los años. Cada una de las imágenes puede ser legible —en el sentido benjaminiano del concepto— como un emergente de la puja distributiva audiovisual que se vive también en el cine argentino y latinoamericano de la última década. Un relampagueo de imágenes, como plantea el teórico de Frankfurt, posibilita la construcción de picos de legibilidad que potencia la capacidad asociativa de quien se pone en relación con la muestra.

De "Aurora"¹ a las representaciones nodales

"Aurora" es un complejo de instalaciones filmicas que pone a los espectadores frente a varios desafíos, por una parte el del dispositivo en sí mismo como una forma de reparar en él

1 Nos referimos a las instalaciones filmicas tituladas "Aurora" del artista Andrés Denegri que se desarrolla en el espacio del Museo de Bellas Artes. Se pueden ver algunas características en el video institucional realizado por el mismo museo y que puede visionarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=MBx-Uz9cj2k>

y de hacer consciente el proceso productivo de la imagen y el proceso mecánico de la proyección. Por otra, porque nos propone un modo de percepción integral de ese proceso en el campo de la visualidad y de la audibilidad poniendo ante la mirada imágenes, modos de proyección y temporalidades diversas. En tercer lugar porque nos implica en un modo de construcción donde los dispositivos se activan ante el propio cuerpo, sumando a la instalación montada la corporalidad que se integra a la obra. En cuarto lugar porque pone en imágenes, nada más y nada menos, una de las representaciones más fuertes de la constitución de nuestra identidad y de subjetividad como es la de la bandera.

En primer lugar, la instalación nos obliga a mirar el dispositivo complejo y diverso de los modos de proyección. Ninguno es lineal, implica observar no sólo el elemento que proyecta sino el recorrido de la cinta y recién ahí reparar la imagen proyectada, es decir focalizar en el proceso de producción. Pero en ese recorrido por la materialidad de la composición de la imagen también nos pone a observar los obstáculos junto con los facilitadores del recorrido. Como en los mejores cuadros de las películas y las series de suspenso donde las máquinas que van a terminar con la vida de alguien son el resultado del proceso complejo de montaje de elementos que vienen de diferentes ámbitos de las prácticas cotidianas, con el objeto de ponerle suspenso a la acción, "Aurora" reproduce la estrategia de la dilación pero a la vez la latencia de las producciones de las imágenes. Se trata de un proceso de puesta en proyección pero a la vez de casi una puesta en abismo del proceso maquínico mediante el cual uno puede percibir. Se espectaculariza y se hace visible el proceso por el cual se habilita la percepción. Imagen y sonido son habitualmente escatimados a la percepción espectral.

En segundo lugar, se produce una práctica articuladora (en el sentido de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe) en la que las imágenes se asocian a otro conjunto mayor de procedimientos que se compone de todos los elementos que configuran la muestra. Es una articulación compleja y complejizante que nos hace cambiar el foco de la percepción. El espectador ingresa a la sala con un determinado 'sentido práctico' (en términos de Pierre Bourdieu) que consiste en encontrarnos con una imagen específica a la cual mirar. Pero se nos requiere, en cambio, una mirada que debe ser abarcativa, integral, en la que la imagen es un elemento más del procedimiento de una escena mayor que abre otros desafíos para pensar las imágenes y las temporalidades múltiples que se ponen en juego. Una imagen que tiene una data precisa pero que se entronca con otros momentos de la historia de la mirada y con una temporalidad perceptual diferenciada tanto personal como social.

El tercer componente importante tiene que ver con la dimensión corporal que implica la activación de la proyección en el momento en que nuestro cuerpo se acerca a la instalación. El cuerpo es el elemento que pone en funcionamiento el dispositivo y que lo involucra. Se trata de una serie de posiciones focales que permiten establecer posiciones espaciales para el visionado. La distancia específica entre nuestro cuerpo y la obra tiene una variabilidad de rango para la activación que depende del grado de acercamiento. El espectador ‘enciende’ el dispositivo en el múltiple sentido del concepto (incluido los ecos de Benjamin en la noción y que remite al relampagueo del pasado en el presente), se activa el proceso de lectura en vinculación a un texto entendido como una máquina perezosa (Umberto Eco). Se produce un *acting* del proceso de lectura que se abre a un recorrido al modo de un paseo por los bosques narrativos y de jardines de senderos que se bifurcan o de juegos de lectura que nos llevan de la tierra al cielo. Sin embargo, hay una dimensión que implica la presencia de otros espectadores que activan los dispositivos y que abren la posibilidad de otros puntos focales que hace explotar las posibilidades significativas. La integración del cuerpo a la obra permite no sólo diversas formas de interactuar con ellas sino que propone modos solidarios e imprevisibles de interacción.

La cuarta dimensión es claramente simbólica y representacional. No son cualquier muestra ni cualquier imagen las que se activan. Desde el mismo nombre de la muestra que remite a uno de los íconos escolares fundamentales, a ese momento de apertura en múltiples sentidos de la construcción de una de las formas identitarias fuertes. La bandera y la aurora de la patria: no es una elección arbitraria sino que es uno de los emergentes de sentido de esta época. La bandera y la nacionalidad –en tanto representación nodal (Alejandra Cebrelli-Víctor Arancibia) se encuentran en el medio de una disputa simbólica en muchos niveles para construirnos como argentinos.

En definitiva, la experiencia con las imágenes es tratar de establecer puntos de legibilidad de acuerdo a las cadenas equivalentes en las que se entronquen. Cada una de estas cadenas responde a los modelos de país que disputan la hegemonía para dotar de sentido a una noción clave, para construir la historia y el futuro: la nación. Una disputa representacional que se juega en todos los espacios materiales y simbólicos, disputa en la que se juegan no sólo imágenes sino también corporalidades y, sobre todo, futuros.



Lista de obras

Aurora, 2015, instalación filmica (2 proyectores de cine 16 mm, película 16 mm, carretes de 16 mm, andamio), 250 x 80 x 500 cm.

Éramos esperados (plomo y palo), 2013, Instalación filmica (1 proyector de cine 16 mm, película 16 mm, 1 andamio, estructuras tubulares, sistema motorizado de arrastre de película), 280 x 310 x 635 cm.

Éramos esperados (hierro y tierra), 2013, Instalación filmica (2 mesas de madera, tres proyectores de cine Super 8, película Super 8, soportes universales de laboratorio con nueces y pinzas, tela translúcida, carretes de película Super 8) 140 x 200 x 264 cm.

Éramos esperados (Sísifo), 2013, instalación filmica (1 proyector de cine Super 8, película Super 8, soporte universal de laboratorio con pinzas, carretes de Super 8), 25 x 233 x 288 cm.

Éramos esperados (súper 8), 2012, Dispositivo cinematográfico, (1 mesa de madera, dos proyectores de cine Super 8, película Super 8, soportes universales de laboratorio con nueces y pinzas, tela translúcida, carretes de película Super 8), 140 x 75 x 150 cm, Colección de arte contemporáneo Itaú.

Artista visual nacido en Buenos Aires (1975) –ciudad donde vive y trabaja– concentra su obra en cine, video, fotografía e instalaciones. Algunas de sus producciones siguen una marcada tendencia de experimentación visual y narrativa en las que se cruzan diferentes soportes de video y film, como *Instante Bony* (video, 2000), *Uyuni* (video, 2005), y *Grito* (35mm, 2008). En otras el eje está puesto en la espontaneidad que permiten los equipamientos portátiles de video, siendo éstas propuestas más frágiles y de resolución rápida tal como *III Momentos* (video 1998), *Colonia* (video, 2008), *Llueve en Mar del Plata* (video, 2010). *This is Just to Say* (video en internet, 2014). Denegri también trabaja en películas estructurales realizadas generalmente en soporte filmico: *Sobre Belgrado* (Super 8, 2011), *Aula Magna (16 mm)* (16mm, 2013). En estas tres líneas de producción cada pieza surge del registro directo, del gesto de capturar con la cámara un momento irrepetible, de la puesta en valor de lo cotidiano vuelto imagen al registrar aquello que no fue pensado para ser filmado. A partir de algunas de sus producciones en soportes filmicos el artista genera imágenes fijas compuestas por secuencias de fotogramas ampliados a gran escala e impresos sobre papel de algodón, imágenes que resaltan el valor del fotograma, del mínimo instante congelado y también la relación con los intervalos anteriores y posteriores ; se puede citar aquí la serie *Instante Bony* (impresiones sobre papel de algodón, 2013–continúa) y la serie *Aula Magna (16 mm)* (impresiones sobre papel de algodón, 2014–continúa).

La producción de Denegri dedicada al desarrollo de instalaciones fílmicas y dispositivos cinematográficos, comprende composiciones en las que la imagen proyectada pasa a ser un elemento más en relación con las máquinas y los mecanismos que la producen. En ellas el proyector y la materialidad del film cobran un protagonismo singular. Aquí se encuentran las obras que componen “Aurora”, muestra producida por el Museo de Bellas Artes de Salta con obras de la serie *Éramos esperados* (2012–continúa).

Denegri trabaja también en gestión y producción cultural. Su experiencia data de mediados de la década del 90, cuando comenzó a programar cine y video en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA (Universidad de Buenos Aires). Actualmente es Director de la “Bienal de la Imagen en Movimiento” producida por la UNTREF (Universidad de Tres de Febrero) y curador de cine y video para el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Codirige CONTINENTE, un espacio dedicado a la reflexión y desarrollo de proyectos en el campo de las artes audiovisuales, espacio generador de diversas publicaciones, muestras, conferencias, seminarios y talleres. Es profesor en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y en la Universidad del Cine, de donde ha egresado. Realizó residencias de artista en Serbia (Academic Film Center, Belgrado, 2010), USA (Wexner Center for the Arts, Ohio, 2005), Canadá (Conseil des Arts et des Lettres du Quebec, Montréal, 2003) y Colombia (Ya TV América, Cartagena de Indias, 2001).

La producción de Denegri ha sido exhibida internacionalmente en diversos festivales de cine así como en muestras de museos, centros culturales y espacios especializados en artes audiovisuales. Ha recibido numerosos reconocimientos, entre ellos el Gran Premio Adquisición categoría Nuevos Soportes e Instalaciones del 104° Salón Nacional de Artes Visuales, Buenos Aires, Argentina, 2015.

ENGLISH TEXTS

Presentation

Andrea Elías

Artist Andrés Denegri's *Aurora* is an exhibition conceived by the Salta Museum of Fine Arts. The Museum's exhibition policy gives priority to domestic creation and production, including in its annual agenda a relevant contemporary art exhibition.

In the context of these proposals conceived by the Museum which aim to promote ties with domestic art, *Aurora* is a singular case in which two different manifestations cross over in the museum space: cinema and art.

Historically a place where diverse models of social interaction are combined, the museum constitutes a new context of meaning for Denegri's film installations. These installations have been worked on from curator level onwards to offer the public an exhibition in which the spectator plays a leading role.

The exhibition presents five film installations that make up above all an experiential space that also proposes a reflection on the expressive media tied to the audiovisual realm. In *Aurora*, Denegri puts a film projector with sculptural value on the stage. These 16mm and Super 8 projectors project images from historic archives that are testimony to an ideal of a nascent Argentina. The artist conceived this new work, *Aurora*, specially produced for the MBAS and which lends its name to the exhibition, projecting paradigmatic images: *La bandera argentina* (1897) which alludes to Eugenio Py's film, which is understood to be the first film shot in Argentina, and *Workers Leaving the Lumière Factory* (1895) the first film in the history of cinema, by Louis Lumière. *Aurora* also cites that first Argentine film that refers metaphorically to the dawn of Argentine independence and whose main aria created one of the official songs of the Argentine state. But Denegri side-steps any eulogy, taking a critical distance from Argentine history.

This exhibition operates from the public dimension of the museum which takes up the challenge of managing exhibitions that contribute to providing the spectator with resources to promote an approach to art from a critical position. *Aurora* is presented as a space in which meaning is being constructed, in which the machines are forced to be sculptures, the scaffolding creates a new spatiality and the images of the past update, in Walter Benjamin's words, "that secret appointment between the generations of the past and that of our own."

In the context of the bicentenaries of the Revolution and Independence in Argentina this exhibition is installed in a modern tone, conjuring the past towards the future, a future that carries in itself the acceptance of a collective history.

Cinema in the museum: Film installations by Andrés Denegri

Jorge La Ferla

Andrés Denegri's *Aurora* exhibition puts cine-

ma centre stage at the Salta Museum of Fine Arts. The projectors and their images recall a history of connections and ruptures between the audiovisual world and the museum, proposing a retrospective view of artistic practices with the machine arts. The recovery and manipulation of cinematographic equipment blend and culminate with images from the past in the film projection and in the exhibition of the machinery in installation form. The loop, the projectors, the light beam, the screens, all pose a question to museum visitors, who must move with their bodies and senses to establish their own dialogue with the works. The *Aurora* exhibition proposes a variety of elements which in their materiality, construction and proposal imply a rereading of a story about Argentina handed down by cinema over the years. This exhibition establishes a dialogue with Andrés Denegri's previous experiences in photography, cinema, and the electronic and digital image; the image discourses in an expressive search that cuts through the broad spectrum of technologies.

At the same time, this exhibition reflects on the materiality of the audiovisual world by appealing to an art of the memory tied to the media. The term *mise-en-scène* refers us to the device and cinema effect, set out and operating in the art space for a spectator who, wandering around the MBAS space, perceives projected images but also machinery, light beams, sounds and shadows, all elements of a cinematographic phantasmagoria. The film installation reveals itself as a device that recovers a memory that is anchored in the cinema and now installed in the contemporary art space. This text analyses the *Aurora* exhibition and its trajectories of conservation, programming and exhibition. It is an exhibition that falls within the extension program at the MBAS, which over the years has been promoting experimental film, video, installations and the new technologies as part of a story about the technological arts arranged as work and thought in the realm of art.

Background

Since the first decades of their existence, cinematographers have formed ties with art and steadily woven a history of meetings and borders between the two. Scientific research and the study of movement chronophotography or the philosophical toyshop¹, from which the cinematographer emerged, paved the way for a mass entertainment medium, with an institutionalised narrative system and a language of its own. The commercial feature film established itself as a collective spectacle using the device of projection in a darkened theatre, with the spectators seated and facing the screen. In the 1920s, film began to generate expressive possibilities that had nothing to do with feature films—which by this stage were being screened on a mass level—and which sought other parameters far-removed from the figurative image, parallel editing or transparent storytelling. Thus, other *mise-en-scène* ideas arose that differed from the systematic *mise* as established by David W. Griffith from *Birth* of

a Nation (1915) onwards. This film heralded in the language of the commercial feature film and set the bases of the movie industry. Film, in the sense of a search for expression and artistic practice, would be created by a number of auteurs whose aesthetic ideas would place them in the vanguard. In addition, the extreme formalism of certain film directors from Germany, Denmark, the USSR and Sweden from an early stage set the course for a sophisticated expression that distanced itself from narratives that had more in common with the theatre and the 19th-century novel, from cinema's realist pretensions of the time, and from cinema as a spectacle.

The cinema effect in the art space

Andrés Denegri's project has connections with various other projects that in their time marked a conceptual frontier in the artistic practices of experimental cinema, installed as a machine within the art space in Argentina. The work and figure of Oscar Bony is noteworthy here. The installation *Sesenta metros cuadrados de alambre tejido y su información* (1967) presented at the "Experiencias visuales 1967" exhibition in Buenos Aires, marked a transcendent moment in cinema's entrance into the exhibition space of the art gallery. In addition to the installation film, a further three 16mm shorts produced by Bony were shown at that exhibition in the Audiovisual Experimentation Space in the Instituto Di Tella: *El paseo* (*The Ride*) (1965/1966), 4'13"; *Maquillaje* (*Make-up*) (1965/1966), 12'34"; and *Submarino Amarillo* (*Yellow Submarine*) (1965), 7'55", as part of a series with the visionary name of "Fuera de las formas del cine" ("Outside of cinema forms.")² So it was that *Sesenta metros cuadrados de alambre tejido y su información* was presented as a proposal combining film equipment and scenography. The floor was covered with an immense wire fence which the visitor walked over; the 16mm projector was placed on a pedestal in the centre of the scene. This way, the beam of light, the image projected and the protuberances in the wire suggested an experience that was sensorial, visual, sound-based and doubly tactile. The haptic effect of the close-up of the filmed metal web connected with the sensation caused by the wire, materially present under the visitor's feet, as the visitor in turn walked around the projector and the light beam. This was a pioneering film installation project that stood out early in the history of contemporary Argentine art for the quality of what it offered. There is also a significantly close relation between Denegri and Oscar Bony, as many of Denegri's works, videos, photography and installations were inspired by the work and figure of Bony².

Projections

The appearance over time of cinematographic formats of reduced width has meant a growing availability of film equipment—gradually accessible because of its cost and portability—allowing access to cinema outside of the film industry.

Home use and the possibility of filming au-

tonomously opened up a fountain of productive and expressive possibilities that exceeded the amateur realm for which they were initially intended. The Baby Pathé, the 9.5mm and the 16mm, were the widths of the devices that created a unique genre, the home movie; they were adopted by filmmakers and artists. This appropriation opened the way to the production of an independent cinema in all its various forms: vanguard cinema, experimental cinema, artists' cinema and arthouse cinema, all euphemisms that indicated a cinema removed from the demands of the grand spectacle. In time the alternatives would be even greater: colour copies, sound, transfer to 35mm, options that even generated commercial variables. Then 8mm and later Super 8 came along, even more accessible cinematographic supports that would trigger a production far-removed from the demands of commercial cinema. The fascinating story of "reduced width" and independent cinema, yet to be written or researched in its entirety, meant an overflowing of production, with virtuous paths of various auteurs. This is the case of the whole experimental cinema movement, which has received little consideration in the world of art and criticism, or in the part of academia dedicated to film studies. Throughout his work, Denegri uses these film widths as triggers of a memory through the texture of its image, using the device as an object and in the process of its projection. This is how *Aurora* stages the reduced width as the final cinematographic support, one that results from a complex process of hybridity in which digital video is used to make a series of transpositions which, in turn, are the product of the combination of images.

The appearance of portable video devices—with mathematical processing of audiovisual data on a computer—encouraged the process of hybridity in cinema. In fact, the first experiences of film creation from computer-assisted images date from the mid-1960s, the same era as the appearance of the portable video and the Super 8. Cinema's gradual contemporary entry into the museum's realm in exhibition form slowly materialized in its electronic and digital transfer. However, cinema itself made it possible for this artistic practice to be captured in diverse experiences, from artists' cinema to experimental cinema, as part of a history to which gallerists and curators rarely paid heed. Most modern and contemporary museums complement the audiovisual activities of their cinema/auditorium with the exhibition area, with the video installation prevailing in those spaces and in those where it is already common to see images in movement, regardless of the exhibition. Portable video cameras facilitated not only independent production but also projection in exhibition rooms, using monitors, tube projectors, and databases and plasma screens. The period since the 1980s has been marked by the multiple potential connections between film, electronic and digital support, giving rise to a considerable number of films, videos, installations and multimedia projects, all the product of the combination between these cin-

ematographic supports. Artists and filmmakers have adapted to these changes and have gradually migrated from technologies without—in most cases—too much reflection on the matter.

Andrés Denegri has produced significant work that has gradually migrated away from supports, including film, analogue video, and IT resources, with each one used significantly, putting the materiality of the equipment on the stage in its various combinations and experimental exploration at all times. Denegri's action of putting the cinematic projection equipment on the stage stands out in the current situation as analogue supports disappear, when the prevalence of the digital image is imposed compulsively throughout the field of mass media and alternative production. The expressive possibilities of the digital image have been put into practice very little so far, being limited to its intensive function of replacing and mimicking analogue supports and languages. We are in an absurd situation where an experimental filmmaker, a cinema producer, a video artist, a multimedia artist—all euphemisms at this juncture—use the same support based on the image calculated by a computer. Denegri revisits the various supports of the 20th century, combining them in long work processes and putting them on the stage through the sculptural object of the film installation. The gradual disappearance of cinema from the market and also from all its processes, as well as from the low-definition electronic image of the video signal, have reformulated the specificity of experimental cinema and video art of which the *Aurora* exhibition produces a notable synthesis of the image machines. This variable is what reconfigures a vision of the past—and the memory of it—from the cinema installation in the exhibition room, an exhibition that exceeds the limits imposed by the frame, by painting and photography which in turn referred to a linear, encyclopaedic or chronological story.

Aurora

The proposal of the collection of five works in the exhibition *Aurora*² relates an idea of the country from a reading of audiovisual archives that have sustained it throughout its history. The scaffolding platforms sustain the translucent screens where the conflict is established of overlapping attractions coming out of various projectors. The leitmotiv of *Workers Leaving the Lumière Factory* (1895), a benchmark film in the history of non-fiction cinema, set in motion the documental aspect in constructing the image of something real from the will to make the camera and its recording coincide with the presence of the body of workers. Let us remember that shortly after its first showings in France, the Lumière's cinema machine was brought to Argentina. This image of the start of cinema was tied to the capture of a reality that had to do with a modernist economic project related to the industrial revolution, of which cinema was both proof and apologist. It was a discourse that promised a great destiny from a process of vertiginous growth and urban development. This was how the first national views

emerged, capturing urban life in Buenos Aires and the growth of the city, as part of a national project. This is why the other predominant image in *Aurora* is an allegory on the first Argentine film, *La bandera argentina* (*The Argentine Flag*) by Eugenio Py (1897), the contemporary remake of which is the realization of an icon desired for its value as an original archive of the birth of a nation and testimony of the beginnings of cinema filming in Argentina. This apocryphal recording is reminiscent of the imaginary of a missing film as an irreparable loss, such is the case of almost all Argentine silent film, and is an equivalent of the difficulty of registering images of the bodies of workers or filming the workforce in a country that exports agriculture and produces services, increasingly far from establishing its own industrial development. The scaffolding that sustains the machines is testimony again to a work in progress, just as Argentina's failed industrialization process is.

Aurora, the new work conceived for and which lends its name to this exhibition, uses certain elements which in their materiality, assembly and proposal imply a rereading of a national story of growth, progress and economic wellbeing, a parody of Argentina's grandiose plans that never really came to fruition. The height of the piece, almost five metres, and the projection of the curved wall in the MBAS combine in a way that is reminiscent of the moving panoramas of a century ago. The magic of the photochemical exhibition, the projectors, the spot lights and lighting equipment, and the film bearings combine with the sound environment coming from all the functioning pieces, converting the museum into an operating machine. The deconfiguring of the image of a possible dream focuses on the digitalization of the recording of the Argentine flag. The archive of the Lumière brothers' film and Py's apocryphal film function as a concept for an impossible dream of a country.

Éramos Esperamos (Hierro y tierra) (*We Were Expected (Iron and Land)*) is a symbolic piece as this work is the origin of the whole series, and has won numerous awards. It proposes the confluence of projection on the same screen of Py's apocryphal Argentine flag film with the recording of workers' marches. The projections overlap in part on the translucent fabric of the screen. The archives of the conflicts and protests during two moments in Argentine history in the last century⁴ resemble in concept the image of the flag. This montage process comes together at the moment of projection and requires the viewer to both walk around the work and look attentively to discover the intricacies of the formation of the projected image and the machines that produce it.

In turn, *Éramos Esperados (Plomo y palo)* (*We Were Expected (Lead and Shovel)*) reformulates, in the paraphernalia of its machinery, the vision of the history of the country and its audiovisual memory as another chapter of the repression of protest and the defence of the established order by the power system. The use of 16mm as an intermediate measure not only works in

this case as the restraint of the width and of the frame, but at the same time it is the mobile screen, ephemeral and latent, where the final image is produced. Its running system goes beyond the material and narrative structure of the loop as it is the surface where the light beam that crosses it meets. In a few metres of difference the frame read by the projector's beam is converted on the screen where the image hits. In this way, the film is the ephemeral surface that is projected on its trajectory, leaving and returning to the projector. Cinema is literally projecting onto itself. The images of police and military repression during workers' demonstrations are repeated again and again as a historic constant throughout the century. The work reiterates that rhythm of order and punishment in the memory and in the very materiality of the mechanism of production of the images projected, and these copy again unceasingly the repetition of the action and the passing of time. The beam of light is trapped between the image of the original frame with light going through it on which is projected the other image. The machine of images feeds back on the film which itself is converted into a screen.

Éramos esperados (Stífo) (We Were Expected (Sisyphus)) is the minimalist version of the series, a small action in the room. The Super 8 projector is on the floor, very close to the wall, producing a limited projection surface whose perception requires, in the case of the MBAS, the extreme closeness of the spectator and a plunging perspective. The performative and symbolic recording of the hoisting of the Argentine flag alternates in the film's editing with archive footage of the tragic bombing of Plaza de Mayo on 16 June, 1955. These archives cyclically melt into the white of an image burnt by the light. The plummeting perspective of the national flag contrasts with the fall and trajectory of the bombs over the people, forming a rhythm in the movement of the tape, like the repetitions of a well-known story.

About Andrés Denegri.

Coming from a cinema background, Andrés Denegri supplements his investigations with photography, video image, and new technologies, forming an expressive process that covers a wide range of audiovisual techniques, from single-channel pieces to installation art. The reclamation of cinema equipment from the past comes up against the proposal of constant progress as an ideological effect of a market that needs compulsive consumption in the face of the rapid obsolescence of its products. In its electro/mechanical/photochemical materiality, the *Aurora* project reflects on the audiovisual and appeals to the art of the memory both in its resulting images and in the paraphernalia of the equipment on display. The term "mise en scène"—which takes us back to its theatrical origin and its cinematographic aspect—takes up the basis of a perception marked by the material elements of cinema functioning in the art space. The film installation space, which presents these technological sculptures from a memory anchored in the act of watching films at the cinema, migrates to the museum

and makes evident the mechanism of formation and memory of those images of the past. So it is that the process of appropriation and reclaiming of film archives, their new digital recording and the return to the photochemical medium is revealed in the form of art installation. A message is sent in the deployment of the equipment, the running of the film, the light beam coming out of the projectors and the resulting image of a combined process between different media. This is a cinema whose content is situated on the edges of narrative, and whose enigmatic, minimalist message is focused on these machines operating, in the parade of images and in the spectator observing while moving. Unlike simulated cinema, or cinema effect, common at galleries and museums, this is a projected cinema which, like never before, is situated at the centre of the exhibition space. The documentary question that the works pose is diversified or "expands", detouring from the indicial value (or initial value? or is it from index?) of the images and their realist effect. The non-fiction status is relativized in these minimalist versions in their break with what is figurative, classical narration and their linear exposition. The passage between the supports, the moving of the device and the measure of the short running time in a loop are some of the strategies to which will be gradually added the significant wear on all the materials throughout the exhibition. The *mise-en-scène* consists of the absence of the projection booth, where the cinema projector would normally be shut away. The presence of the machines is exacerbated by the elimination of divisions between the works. The shadows mark the spaces surrounding each installation, between which the spectator, who always has a view of the works as a whole, moves. So it is that the MBAS becomes a spectral place, housing machines from the past which over the weeks of the exhibition will gradually show evidence of deterioration as part of the exhibition process. An exhibition in filming whose mechano-electrical/photochemical works will be gradually and irreversibly spoiled. The stretching and running of the celluloid, the friction of the gears and bearings and the temperature of the lights will all take their toll over the course of the exhibition. Unlike oft-repeated digital transfers, with no apparent deteriorations, cinema will see—on every day of the exhibition—its materiality deteriorate. But these are the results of its validity and vitality, attributes that this exhibition puts out there and shows to the spectator, so that they might take away this cinema in their consciousness.

The MBAS and the audiovisual machines

This exhibition of industrial machines is held at the Salta Museum of Fine Arts, an institution that over the years has been offering particular events, exhibitions and presentations that can be seen as significant precedents to the *Aurora* exhibition. These include the presentation of the whole *Visionarios (Visionaries)* programme. Cinema and video of Latin America⁵ (2009), curating a historic and contemporary overview of the audiovisual arts throughout the continent. This history and overview of vanguard

cinema, experimental cinema, and video art brought together a comparative vision characterized by the hybridity of its forms and media. Various artists in the cycle programme have made virtuous incursions into the art of installation, cinema, and the new technologies, and at the same time have set trends in Latin America⁶. At the lectures and seminars that accompanied this event in Salta the relationships between contemporary art and audiovisual art were analysed, proposing—from the MBAS extension area—the expansion of this issue to the museum's exhibition space. In 2011 the exhibition *Menos tiempo que lugar⁷ (Less Time Than Space)*, featuring artists from Latin America and Germany, offered a significant overview of video art all over the continent, thanks to a productive dialogue between the single-channel video and installation art. The project *Recorridos urbanos interactivos⁸ (Interactive Urban Routes)* (2012), made by the French group La Fracture Numérique around the MBAS collection, aimed to open up the museum's assets to the urban space through QR codes. These routes offered a reading of the city of Salta through the creative use of mobile and GPS technologies.

Another transcendent and significant precedent was without doubt Salta artist María Martorell's anthological exhibition *La energía del color (The Energy of Colour)*, exhibited at the MBAS in 2013 and which she took to Buenos Aires in 2014. Using the *La banda oscilante* as the starting point, this curatorial project offered a reading of the original work, a reading made by Martorell at the El taller gallery in Buenos Aires in 1969. This retrospective highlighted the installation that reconstituted in a closed space the chromatic band which, in the original work, ran over part of the walls and the stairs of El taller. In this new montage, a space of its own was proposed that was immersive, closed and dark, whose walls, taken over by the border of fluorescent colours, produced a unique experience thanks to the inclusion of the spectators' bodies within the work. In fact, the *Aurora* set requires darkness, visitor movement, and diverted gazes that dialogue with Martorell's work, in that imaginary museum that the MBAS's varied exhibitions are gradually forming.

This historic tie between the city and the field of art is an auspicious one for the province of Salta, which maintains significant links with the cinema, as seen in various generations of Salta filmmakers. The migration of cinema to the museum space is a promising prospect, as it opens the doors to future interventions by local or guest authors and directors, who will gradually participate in and appropriate art spaces, particularly the space offered by the MBAS, a public museum and a pioneer at national level, a museum that has been promoting this combination between cinema and contemporary art and in which *Aurora* fits as a transcendent chapter.

1 Oubiña, David: *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital (A Philosophical Toyshop. Cinema, chronophotography and digital art)*, Manantial, Buenos Aires, 2009.

2 Acerca de Bony (About Bony), video, 40', 2006; *Tres tiros (Three Shots)*, photography, 2014; *Bony Ajax (Bony Ajax)*, installation, 2015 (Purchase Prize of the 104th Salón Nacional de Artes Visuales, June 2015.)

3 *Éramos esperados: Super 8, 16mm, Hierro y tierra, Plomo y palo, Sisifo, Aurora. (We Were Expected: Super 8, 16mm, Iron and Land, Lead and Shovel, Sisyphus, Aurora.)*

4 The Cry of Alcorta and the Tragic Week.

5. Produced by Itaú Cultural of São Paulo (2008).

6. Among whom we may mention Claudia Aravena (Chile), María Paz Encina (Paraguay), Sebastián Díaz Morales (Argentina), Cáo Guimarães (Brazil), José Alejandro Restrepo (Colombia).

7. *Menos tiempo que lugar (Less Time Than Place)*, curated by Alfons Hug. Project created as part of the Bicentenary of the Independence of Latin America, conceived by the Goethe-Institut with the support of the German Federal Ministry for Foreign Affairs.

8 Produced with the assistance of the Cultural Service of the French Embassy in Argentina, administered by Aldo Herlaut.

Installed Cinema. The Place of Film Images in Contemporary Art

Ana Claudia García

We believe we are in a practical world of uses, of functions, of total domestication of the object, and in reality we are also, by objects, in a world of meanings, of reasons, of alibis: the function gives birth to the sign but this sign is reconverted into the spectacle of a function.
Roland Barthes¹

Something that characterises contemporary art, if we can really define it in general terms, is that it always eludes any attempt at concise definition. Nothing in contemporary art is easy to define and much less to reach an agreement on. This brings to mind the 19th-century Romantic movement, as in both cases it is a history that is constantly being redefined. Faced with situations like this, it is almost always advisable to outline some interpretative structures that essay possible theoretical approaches. We will invariably find disagreement, opposition, transversal arguments, although we will also come across much agreement. Perhaps in the process of these thought-stretching exercises we might eventually construct an episteme of contemporaneity and question art from there. Or maybe this is a question of the opposite: of how diverse artistic practices and their aesthetic systems constantly bring into question what is contemporary.

Likewise, when we think about the current state of knowledge about contemporary audiovisual art connected, say, with the concept of post-cinema, we should perhaps ask ourselves how the multiple concepts of what is audiovisual bring cinema into question.

What I am aiming at here is that when certain not-so “pure” art forms, in the sense that they have been mixed, hybridised or contaminated with something “outside” of its specific field—outside of cinema, video, painting,

sculpture—we immediately realise that art without that *outside-the-art* should not imply any problem at all since it would not contrast with anything.

The interpretative contrasts offered by Andres Denegri's work presented at the Salta Museum of Fine Arts (the series *Éramos esperados (We Were Expected)* and *Aurora* appear to be a good pretext to sound out possible approaches to the matter outlined above.

Installed cinema

What is understood as *installed cinema* is the result of the expansive growth of the visual and audiovisual arts as a consequence of experimentation. The experimental dynamic in modernity and more precisely in contemporaneity produces movements of dissemination that in most cases verge towards the annexation of adjoining rather than distant territories. Reference is made here to the diversity of artistic ideas resulting from little meetings between cinema, television and video; between cinema and visual arts; between video and visual arts; between video installation and installed cinema (to name but a few and with the purpose of not going too far in time.) The first meetings are foundational in a way different from quantum leaps. Because they manifest themselves without creating too much friction with the hegemonic forms of exhibition, far less with the dominant modalities of reception and aesthetic pleasure, they therefore subsist in a more durable way. In the era of a capitalism of overproduction, disruptive art—that of the quantum leaps—is incorporated into the system with the same speed that it is then rejected. Hegemony is understood today as a disruptive modality, while the art that provides small currents of practices and languages is the emergent art. Installed cinema is to be located in the latter case: as an emerging mix that could only be conceived within social formations such as contemporary ones.

Interpreting art in the context of contemporaneity means, above all, interpreting the context. Art in its pure form, out of context, does not exist. It is a symbolic product, it participates in the sphere of the symbolic, and as such it manifests itself determined by the material and conceptual characteristics of the social formations that engender them. Theorists and thinkers like Arlindo Machado, André Parente, Philippe Dubois, Raymond Bellour and Jorge La Ferla are doing important work in surveying and investigating with the purpose of historicising these movements of territorial broadening between cinema and the visual arts. In this regard, and a propos Denegri's work, it is worth noting here a text written by Jorge La Ferla² for Denegri's 2013 exhibition at Fundación OSDE. This is an extensive, erudite review that weaves together various works of research into art film and commercial film made by relevant thinkers of the 20th century³. In this weave, carried out with considerable precision—it is practically a family tree of the experimental world—La Ferla highlights the existing connections and conjunctions between fields of exploration in experimental cinema and the

visual arts, all in relation to the production of images and their diverse mechanisms of enunciation. This reference text will be taken up again in several of the following sections.

Installation and cinema in Denegri

For Denegri's work exhibited at the MBAS (consisting of five pieces: four from the *Éramos esperados* series plus *Aurora*, which lends its name to the exhibition as a whole) I will attempt to analyse the production of meaning of what we today call ‘installation.’ It is interesting here to specify, to the extent that it is possible, what is it that is *installed in the installation*. In essence, in *Aurora* a hybrid is installed. A conglomeration of machines, images and technical devices that as a whole we could define as installed cinema, but which we could also call anything else according to how we decided to position ourselves with regards to the elements (expressive, narrative, organizational) that come together there. We will opt to call this hybrid an *installation*, understanding by installation a kind of artistic production—even a system of montage of work—which occurs within the paradigm of contemporary art.⁴ The interpretation of the whole will be approached from the concept of device in a broad sense.⁵

It could be said of Denegri's works that they belong both to the realm of production of signs of the visual arts (installation) and of the contemporary audiovisual realm (expanded cinema, exposed cinema) and, at the same time, claim that they cannot be placed entirely on one side or the other. The *or* in this case is not intended to refer to a hiatus or break between the two questions, far less to a negation between one thing and the other. This *or* is intended to mark here something of the order of the undecidable. Something that persists in appearing, and when it appears, it does so with rules of its own, even despite the accumulation of meanings already assigned historically to artistic production. In simple terms, where some see continuity there are perhaps small breaks. And it is undecidable perhaps because the little discordances do not produce a great deal of discursive violence. There is something of that in Denegri's work.

The idea is to conceive of the production of meaning of these works from a particular place: a place *between* borders, that space called “no man's land” that exists between the limits of the states. The expression “no man's land” does not designate here a neutral space but rather a place where the expansive growth of art can make the annexation of new territories evident and, in the same movement, bring visibility to operations of mixtures between practices and languages, something characteristic of experimental artistic production.

These art spaces that we place *between frontiers* should not be thought of as a place for dissemination devoid of any orientation whatsoever (like when it is said nowadays that *anything* can be art and, at the same time, and for the same reason, it can be said that *nothing* in particular is art.) It is rather a matter of conceiving of these inter-spaces as a place of differentiation and multiplicity, something that is

established between two states: the state of the audiovisual and that of the visual arts. And it is established through smooth passages. Where Denegri's work becomes an exemplary case is precisely in this conceptual framework marked by what happens between two frontiers, and which is manifested by the interstices between two states. However, from the point of view of reception, and trying to go a step further in our analysis, perhaps it would be better to ask again at this stage where Denegri's work should then be questioned from. There are various possibilities. One of many likely possibilities would be from a general perspective. That is, the neophyte spectator might wonder from observing the whole of what is seen in the rooms of the museum, and begin by analysing the *mise en scène* of the film images exhibited there. "*Mise en scène*" is used in the sense of being able to compare the museum space with that of a theatre, or even a film set. And going a little further, if we opted for this route, we could come to conceive of the *mise en scènes* what is included within the museum space, that is, conceive of the room as *containing* the work, and thus analyse the installation only from the perspective of *what is contained* in this place, denying for an instant that the museum room operates as a signifier in the associative chain. But the question is that the installation space does not function as a passive container; that is, as a thing that contains another thing, leaving what it contains to act, but remaining inactive itself. The space always acts. Indeed, if we were to read the real space—the tectonic—as an emphatic signifier, by this reasoning we would come to the conclusion that in an installation it is less about a *mise en scène*—in the style of the theatre or the cinema—than a *mise en abyme* of a scene, or to put it another way, an installation is most of the time a *mise en abyme* of an image device—like when we paint a frame within a frame. I use the term device here in Jacques Aumont's extended sense, that is, as what regulates the spectator's relationship with the images in a certain symbolic context; clarifying that this symbolic context is also, necessarily, as Aumont claims, a social context.⁶

If we return to the matter of how to question Denegri's work, another possibility would be to question its difference. To put it another way, to begin with the exploration of the work by recognising singularities: of the occupied or represented space, of the spectatorial time and of the time of the image, of the spatial narrative the artist uses, of the materials used, of the technology employed, of the fine-tuning of a given device, etc. Nonetheless, in both directions—from a general sense or from a particular differential—and whatever the choice, we could not omit two key questions. One, that this is an *installation* (understanding the term in a broad sense, albeit within the context outlined above.) Secondly, that this is an exhibition modality with a particular type of work montage. In Denegri's case, the particularity is that this form of montage uncovers other expressive and narrative possibilities of the space and of the film image which are similar to experimental cinema. The way in which Denegri

intervenes in the treatment of film material and Super 8 and 16mm projectors is that ostensible way in which he operates that specific machinery to make it become something else, something metamorphosed.

That otherness in the design of the devices, which he himself likes to think of as sculptures, places us in another place between borders. And why is this? Because what is installed there is not exactly a sculpture, although it could be conceived as such for its object or even kinetic qualities. Nor is it only a projector of film material, although one could attempt to conceive of it as only a technical device. It is, if you like, a mixed object, which we might call a *projesculpture*—a mixture of film projector and kinetic sculpture—just to give it a name that allows us to conceive of this object as a vehicle of meaning in the installation. They are there to signify, but not only to signify themselves. They also give meaning to the installation. This idea will be developed in the rest of this text.

Projesculptures as signs

In this respect, and with the intention of analysing the meanings carried by the devices designed by Denegri, it is useful to shift our focus once again. The intention is to consider this hybrid invented by Denegri, and what we agree to call *projesculpture*, as a system of *objects-signs*. Roland Barthes and his *semantics of the object* can help us along this analytical path.

In a lecture Barthes gave in Venice in 1964, as part of the colloquium 'The Art and Culture of Contemporary Civilization', Barthes reflects aloud about how men give meaning to objects produced by the technical culture, analysing them in relation to both their symbolic and technological connotations. In affable, colloquial language, in a lecture packed with everyday examples of our relationship with objects, the French semiologist shows that meaning is always a fact of culture and that in our society (the lecture was in the mid-1960s) that product of the culture is incessantly naturalised by the word, making us believe in a purely transitive situation of the object. After numerous examples, and by way of conclusion, he proposes that "we believe we are in a practical world of uses, of functions, of total domestication of the object, and in reality we are also, by objects, in a world of meanings, of reasons, of alibis: the function gives birth to the sign but this sign is reconverted into the spectacle of a function."⁸ This conclusion will be the starting point in our analysis.

As many of us know, Super 8 and 16mm projectors were manufactured and at the same time normalized for use—like most cultural objects. In this installation, as mentioned above, the film projectors become another metamorphosed thing, and this is because part of their designs has been rectified, part of their functioning has been modified and some of their forms have been altered. Although the modifications to these devices are ostensible, during Denegri's guided tour of the exhibition in the MBAS he insistently stressed paying attention to the mechanisms of spinning film rolls, to the movement of the film in the museum space,

and to the whole artifice imposed on the technical equipment for its set-up in the installation device. This insistence on the operational function leads us inevitably to wonder about its meaning: something that would appear to emerge beyond its function.

The following question can be posed: is the meaning of the projector in this installation connected only to the function of projecting the film material? Of course not. Is there some kind of supplement of function here that would bring meaning? We'll try to demonstrate that in this installation the supplement of function of this package of objects makes it possible to express various meanings. Primarily because of the way of being-there of these devices they have the function, at least, of being like a *film projector*.

According to Barthes "an object's function is always converted, at least, into the sign of that same function: there are no objects in our society without some kind of supplement of function, a light emphasis that means that objects at least always signify themselves".⁹ If we conceive of objects as signs we will understand the following proposal: every object is at least the signifier of a signified.

The object initially presents itself as a prop, says Barthes, but the function always sustains a meaning¹⁰ (a raincoat is used to protect oneself from the rain, and the use of the raincoat is, in principle, a sign of inclement weather.) In our case, the projesculptures are there, furthermore and despite everything, as *film projectors more than anything else*. For example, for a meticulous thinker like Jorge La Ferla, 16mm projectors such as the Baby Pathé and the 9.5mm "were the devices that paved the way for a unique genre, the home movie, and were also adopted by filmmakers and artists."¹¹ What does he mean by this? That that object-sign "16m projector" is signified not only as a natural object by its function, as a cinema device, but also by the way it has been naturalized in our culture through its qualities: that of paving the way for a unique genre such as the home movie. And that quality leads La Ferla to also say that in being appropriated by artists and filmmakers, the field for the production of an independent cinema opens up to multiple variables, and he goes on to enumerate them: "vanguard cinema, experimental cinema, artists' cinema and arthouse cinema," to then conclude by saying that "these euphemisms signal a cinema removed from industrial forms."¹²

The example is given to mark here that that quality of 16mm of paving the way for a unique genre such as the home movie becomes, via La Ferla, a meaning: that of the experimental aspect cinema. Or in other words, through a shift in the chain of signifiers—always speaking of the symbolic relationship between an object and a signified—we pass from the function, the use (projects and films with 16mm film) to a quality, that of paving the way for a unique genre. And this quality is in turn a sign: it is the sign of the non-naturalised by the film industry. There is always, then, a meaning that goes beyond the object's use. The projector is in this installation not to say "this is cinema" but

rather to stress the meaning, in principle, of the experimental aspect in cinema.

Another example can be found in the universal media, the film rolls and drive systems of Super 8 and 16mm films. These all form part of the projectsculptures. Some connect us with the cinematographic aspect and others with the scientific aspect, but we can say that the whole refers to the meaning of the engineering aspect. These allow the film to circulate around the space and at the same time make it possible for the film aspect to be projected onto different surfaces: a wall, as in *Aurora* and *Éramos esperados* (*Sísifo*); a translucent screen, as is the case of the three Super 8 projections of *Éramos esperados* (*hierro y tierra*), even in the particular way in *Éramos esperados* (*plomo y palo*) where the 16mm film is re-projected onto the film material itself.

Apart from the objects that can be seen, such as the equipment and the film rolls, there are others that cannot be appreciated by the naked eye such as the sensors. These activate the projection mechanism when any spectator gets near to the projectsculptures. The sensors, while hidden, have an operational function. For example, in everyday life, some sensors have a purpose of activating a light device when at night we go near a house so that suddenly, and only in the presence of someone, a portion of the pavement is illuminated. In Denegri's work they are activated when a spectator stops, so we might say that they have the quality of convenience; they are the sign of the anticipatory aspect in the installation.

It is no surprise that these objects are ordered in a highly studied manner in the same space: tables with two or three projectors, screens of various types, film images which in turn overlap each other. And it is no surprise because this juxtaposition of objects organizes a syntagm carefully composed by Denegri. So how to extract a single quality from this liaison of objects, faced with this parataxis?¹³ We can do so through its organizational model, the pure and simple juxtaposition of its elements. Let us take as an example the piece *Éramos esperados*. In it there is a kind of table with two Super 8 projectors facing each other, with their equipment and film rolls for Super 8 film plus a presence sensor. Between the projectors there is a translucent screen. One of the devices projects what is known as the first film in the history of cinematography, *Workers Leaving the Lumière Factory*, made by the Lumière brothers in 1895, shortly after patenting the cinematograph, a machine capable of filming and projecting moving images. The other projection alludes to the first cinematographic recording in Argentina: *La bandera argentina*. This is, according to La Ferla, an allegory about the first Argentine film, made by Eugenio Py circa 1897, "the contemporary remake of which is the confirmation of an icon desired by its value of original archive of the birth of a country and testimony of the beginnings of cinema filming in Argentina. This apocryphal recording is reminiscent of the imaginary of a missing film as an irreparable loss, such is the case of almost all Argentine si-

lent film. An irreparable loss, equivalent to the difficulty of registering images of the bodies of workers and filming the work force in a country that exports agriculture and produces services, increasingly far from establishing its own industrial development."¹⁴ Once again, through La Ferla, and in relation to several flickering images, it is possible to install through this description the meaning of what is no longer possible to amend. The images are there as a sign of the irreparable. It could even be said that this sign goes right through the whole installation.

In *Aurora*, the spectator is implicated in a place crammed with flickering images if and only if the mechanism that makes them visible is activated. This happens if the spectator keeps moving, as the spectator's mobility guarantees that the machinery keeps moving the film material almost perpetually. The final deterioration of the images, as the result of little frictions between the film and the drive devices, can be quantifiable, as the deterioration is directly and proportionately connected to the number of presences: of subjects who activate the mechanism, of attentive gazes and of memories that remember them. The deterioration can then reach the point where the film image is totally erased, almost to the point where it is irreparable.

1 Barthes, R., "Semantics of the Object", in *The Semiotic Challenge*, 1964.

2 La Ferla, J., *Cine de exposición: Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*, Bs. As., Fundación Osde, 2013. Compulsory reading for an extensive and historical overview of the generic and gnoseological category of *exhibition cinema*.

3 It cites David Ouviaña, Eduardo Russo, Arlindo Machado, André Parente, Philippe Dubois, Christian Metz, Jean Mitry, Pascal Bonitzer, Raymond Bellour, Dominique Païni, among others.

4 See García, A. C., "Instalaciones: el espacio resemantizado", in La Ferla, J. & Reinal, S. (Comp), *Territorios audiovisuales*, Bs. As., Librería, 2012.

5 For a concise and enlightening analysis of the use of this concept see Parente, André, *La forma cine: variaciones y rupturas*, journal Arkadin: Estudios sobre cine y artes audiovisuales, PDF version, pp.43-45. [Original text: André Parente, "A forma Cinema: Variações e Rupturas", in Katia Maciel, Transcinemas, Rio de Janeiro, Contracapa, 2009, pp. 23-47.]

6 See Aumont, J., *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 202-203.

7 See Barthes, R., "Semantics of the Object", in *The Semiological Adventure*, p. 248.

8 *Ibid.*, p. 255.

9 Barthes says: "For example, I may have a real need to phone and have a telephone on my table for that; this does not prevent the fact that in the judgment of certain people who will come to see me, who don't know me very well, it functions as a sign, the sign of the fact that I am a person who has a need to have contacts in his profession; and even this glass of water, which I poured myself because I really am thirsty, I cannot, despite everything, prevent it from functioning as the very sign of the lectur-

er." *Ibid.*, p. 249.

10 *Ibid.*, p. 254

11 La Ferla, J., op. cit., p. 19.

12 To quote La Ferla verbatim: "The Baby Pathé, the 9,5mm and the 16mm were the devices that paved the way for a unique genre, the home movie, and they were adopted by filmmakers and artists. This appropriation opened the way for the production of an independent cinema in all its various forms: vanguard cinema, experimental cinema, artists' cinema and arthouse cinema, euphemisms that signalled a cinema removed from industrial forms. In time the alternatives would be even greater: colour copies, sound, transfer to 35mm that even generated commercial variables. Then 8mm and later Super 8 came along, even more accessible media that would trigger a production far-removed from the situation of the mass spectacle, which was concentrated on 35mm and 70mm formats." *Ibid.*

13 Regarding the images in an advertisement for a brand of tea that aims to signify *Englishness*: "these compositions of objects are syntagms, that is extensive fragments of signs (...) In reality, the objects—whether the objects in the image of the real objects of a play or from the street—are tied by a unique form of connection, which is parataxis, that is, the pure and simple juxtaposition of elements." op. cit., p. 252

14 La Ferla, J., *Ibid.*, p. 35.

Audiovisual Nationality: On the legibility of the images in *Aurora* **Victor Arancibia**

Historical knowledge only comes about through the 'now', that is, from a state of our present experience, from which emerges from amongst the immense archive of texts, images and testimonies of the past, a moment of memory and legibility that appears, and this is essential in Benjamin's conception, as a 'critical point', as a 'symptom', a sense of uneasiness within tradition which up until then painted a more or less recognizable picture of the past... Benjamin calls this critical point an 'image'.

George Didi-Huberman

The construction of a basis of images and sounds in a given society constitutes systems of inclusions and exclusions in this space of visibility and audibility. The formation of this type of symbolic space implies, at the same time, the existence of a series of representational conflicts that come into play in every instance of production and reception. It is a distributive cultural conflict (as Arturo Escobar describes it) that has a strong impact on the formation of an idea of nationality in the audiovisual realm.

This is the type of dispute in which diverse representations, different temporalities, and complex moorings come into play and which increasingly move through different materialities and devices. It is a dispute that also occurs in the spaces of reception and perception of complex audiences appealing to a perceptual memory constructed over the years. In each of the images it may be legible, in the Benjaminian-

an sense of the concept, as something emerging from the audiovisual distributional struggle that has also been experienced in Argentine and Latin American cinema in the last decade. A flash of images, as the Frankfurt School argues, makes the construction possible of peaks of legibility that empowers the associative capacity of whoever relates to the exhibition.

From *Aurora*¹ to the nodal representations

Aurora is a complex of film installations that places the spectators in front of various challenges. Firstly in the device itself as a way of noticing it and making conscious the productive process of the image and the mechanical process of the projection. Secondly, because it proposes to us a form of integral perception of that process in the field of visuality and of audibility, putting before our eyes images, forms of projection and diverse temporalities. Thirdly because it involves us in a form of construction in which the devices are activated by the spectator's body, bringing to the assembled installation the corporality that is integrated to the work. Fourthly because it puts into images, no more no less, one of the strongest representations of the constitution of our identity and of subjectivity, which is the Argentine flag.

Firstly, the installation forces us to look at the complex and diverse device of the forms of projections. None is linear, it means observing not only the element projected but also the route of the tape and only then noticing the projected image, that is, focusing on the production process. But that review of the materiality of the composition of the image also leads us to observe the obstacles as well as the facilitators of this route. As in the best film frames and suspense series in which the machines that are going to end someone's life are the result of the complex process of montage of elements that come from different realms of everyday practices, with the object of bringing suspense into the action, *Aurora* reproduces the strategy of dilation but at the same time the latency of the productions of the images. This is a process of projection but at the same time a *mise en abyme* of the machinery process through which one can perceive. The process through which perception is enabled is sensationalized and made visible. Image and sound are habitually economized to the spectator's perception.

Secondly, an articulatory practice (in the sense of Ernesto Laclau and Chantal Mouffe) is produced in which the images are associated with another greater set of procedures that are made up of all the elements that configure the exhibition. It is a complex and convoluting articulation that makes us change the focus of perception. The spectator enters the room with a certain 'practical sense' (in Pierre Bourdieu's terms) that consists of finding ourselves with a specific image to look at. But instead what is required of us is a regard that must be comprehensive, integral, in which the image is one more element of the procedure of a larger scene that opens up other challenges for conceiving the images and multiple temporalities that come into play. An image that has precise data

but which is connected to other moments in the history of the regard and with a differentiated perceptual temporality that is both personal and social.

The third important component relates to the bodily dimension implied by the activation of the projection in the moment when our bodies approach the installations. The body is the element that sets the device working and which involves it. It is a series of focal positions that make it possible to establish spatial positions for what is viewed. The specific distance between our body and the work has a variability of range for the activation that depends on the degree of approach. The spectator 'turns on' the device in the multiple sense of the concept (including the echoes of Benjamin in the notion, and which refers to the flashing of the past in the present), and the reading process is activated in connection with a text understood as a lazy machine (Umberto Eco). A performance of the process of reading occurs that leads to a tour in the style of a stroll through the narrative woods and gardens with forking paths that lead us from Earth to heaven. However, there is a dimension that implies the presence of other spectators who activate the devices and who open the possibility of other focal points that explodes the possibilities of meaning. The integration of the body of the work allows not only diverse ways of interacting with them but also proposes solidary and unpredictable forms of interaction.

The fourth dimension is clearly symbolic and representational. It is neither any given exhibition nor any given image that is activated. From the very name of the exhibition, a reference to one of the fundamental school icons, to that moment in the opening of multiple meanings of the construction of one of the strong forms of identity. The flag and the aurora of the Argentine homeland is not an arbitrary choice but rather is one of the emergent elements of meaning in this era. The flag and nationality—in terms of nodal representation (Alejandro Cebrelli-Víctor Arancibia)—are in the midst of a symbolic dispute on many levels to construct ourselves as Argentines.

In short, the experience with the images is an attempt to establish points of legibility according to the equivalential chains in which they are connected. Each of these chains responds to models of country that dispute the hegemony to give meaning to a key notion to construct history and the future: the nation. A representational dispute which is played out in all the material and symbolic places in which not only images but also corporalities and, above all, futures are in play.)

1 We refer to the film installations titled *Aurora* by the artist Andrés Denegri held at the Museo de Bellas Artes. Some characteristics can be seen in the institutional video made by the museum itself at: <https://www.youtube.com/watch?v=MBx-Uz9cj2k>.

Artist's biography

Andrés Denegri is a visual artist born in Buenos Aires (1975) where he lives and works today. Focusing on cinema, video, photography and installations, some of his productions follow a marked tendency towards visual and narrative experimentation in which different video and film media are combined, such as *Instante Bony* (video, 2000), *Uyuni* (video, 2005) and *Grito* (35 mm, 2008). In other more fragile and quickly-resolving pieces, the focus is on the spontaneity provided by portable video devices, such as *III Momentos* (video, 1998), *Colonia* (video, 2008), *Llueve en Mar del Plata* (video, 2010), *This is Just to Say* (video on internet, 2014). Denegri also works on structural films: *Sobre Belgrado* (Super 8, 2011), *Aula Magna (16mm)* (16mm, 2013.) In these, each piece emerges from direct recording, from the act of capturing on camera an unrepeatable moment, of making an image by recording that which was not intended to be filmed. Using some of his productions in film media the artist generates fixed images composed by sequences of frames blown-up on a large scale and printed on cotton paper, which highlight the value of the frame, of the minimal frozen instant, and also the relationship with the previous and subsequent intervals; for example, the series *Instant Bony* (2013-present) and *Aula Magna (16mm)* (2014-present), both prints on cotton paper.

Denegri's film installations include compositions in which the image projected becomes just one more element in relation to the machines and the mechanisms that produce it. The projector and the materiality of the film take on a singular protagonism. It is here that we find the works that make up *Aurora*, an exhibition produced by the Salta Museum of Fine Arts with works from the *Éramos esperados* series (2012–present.)

Denegri also works in cultural management and production, starting in the mid 90s, when he included cinema and video in the programming at the Centro Cultural Ricardo Rojas of the UBA (University of Buenos Aires).

Currently director of the Biennial of the Moving Image produced by the UNTREF (Universidad of Tres de Febrero) and cinema and video curator for the Buenos Aires Museum of Modern Art, he co-directs CONTINENTE, dedicated to the development of projects in the field of the audiovisual arts, producing diverse publications, exhibitions, lectures, seminars and workshops. He is a lecturer at the national University of Tres de Febrero and at the Universidad del Cine, of which he is also a graduate. He has done artist's residencies in Serbia (Academic Film Center, Belgrado, 2010), the USA (Wexner Center for the Arts, Ohio, 2005), Canada (Counseil des Arts et des Lettres du Québec, Montreal, 2003) and Colombia (Ya TV América, Cartagena de Indias, 2001).

Denegri's work has been exhibited internationally at various film festivals and in museums, cultural centres and arts spaces. He has received various awards, including the 104th Salón Nacional de Artes Visuales, Gran Premio Categoría Nuevos Soportes e Instalaciones, Buenos Aires, Argentina, 2015.



La muestra “Aurora” se inauguró el 8 de mayo de 2015 en la sala 4 del Museo de Bellas Artes de Salta y se extendió hasta el día 4 de julio. En el marco de la exposición el área de extensión audiovisual del museo coordinó un encuentro abierto entre el artista y el público en ocasión de la inauguración. Asimismo organizó el seminario “Cine y Museo” realizado el 26 de junio con la participación de destacados especialistas del país: Jorge La Ferla (UBA), Ana Claudia García (UNT) y Victor Arancibia (UNSa).

