

¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?

por Alejandra Torres y Clara Garavelli*

Enmarcado dentro de los estudios que abordan la denominada *Cultura Visual* (Mirzoeff, 2003), el presente *Dossier* se propone explorar la problemática que acarrea la noción de “experimentalidad”, particularmente cuando es utilizada dentro del ámbito del cine y video argentino. En este sentido, retomamos la inquietud de Arlindo Machado cuando se pregunta por el origen de “lo experimental” en el audiovisual:

Cuando Stan Brakhage comienza a hacer películas poniendo alas de mariposa sobre una película en blanco, sin ni siquiera obedecer los límites del fotograma, ya no era posible mantener impunemente la dicotomía tradicional. Fue entonces adoptado el término “experimental” para designar ese campo hasta entonces excluido del audiovisual. Pero lo curioso es que lo “experimental” solo puede ser conceptualizado por su exclusión, por aquello que él tiene de atípico de no-patrón, por aquello, en fin, que no se define ni como documental, ni como ficción, situándose fuera de los modelos, formatos y géneros protocolares del audiovisual (Machado, 2010: 21).

Como se desprende de estas palabras, el término “experimental” ha sido siempre muy ambiguo, siendo habitualmente resignificado de acuerdo a las necesidades de cada área cultural que se vale de él y, en general, por oposición a aquello que no es. Alude, principalmente, a la noción de experiencia que sirve de experimento en el sentido científico. Su adopción en el entorno cinematográfico se da a partir de los años cincuenta, sobre todo debido al uso que se hacía de él en el cine *underground* norteamericano. A partir de entonces, han surgido varios nombres para un mismo modo de concebir los experimentos ligados a la imagen en movimiento: cine “subterráneo” o “*underground*” (Renan, 1967); “expandido” (Youngblood, 1970); “de

vanguardia” (Albera, 2009; Noguez 1999); o “alternativo” (Dixon y Foster, 2002). Modos de nombrar y delimitar un tipo de producción que también se han transpolado al ámbito del video, en tanto medio de expresión artística que lidia asimismo con la “imagen-tiempo” y la “imagen-movimiento”.¹

Lejos de hallar respuestas ni esbozar definiciones de “experimental” (y mucho menos de “enarbolar” una producción local), con las contribuciones que se recogen en este *Dossier* proponemos acercarnos, inventariar, problematizar, construir una cartografía posible de artistas, obras, planteos estéticos, legados, circuitos y lugares de exhibición, que le otorgan una identidad de conjunto a este tipo de trabajos que han sido tradicionalmente excluidos de los estudios audiovisuales clásicos. Con este propósito, hemos recogido las colaboraciones de autores que investigan en distintos campos de la imagen en movimiento. Algunos de éstos, junto a nosotras, forman parte de la Comisión de Experimentación Audiovisual de ASAECA (Tomás Dotta, Brenda Salama, Mariel Leibovich, Mario Alberto Guzmán Cerdio) cuyo trabajo desde su creación en marzo de 2011 ha sido el de proyectar cine y video experimental para tener un contacto directo con las obras y los realizadores, a la vez que reflexionar sobre las propuestas cinemáticas en reuniones, discusiones, entrevistas personales, programas de mano. Otros han participado de estos ciclos en calidad de realizadores, exponiendo sus producciones y enriqueciendo los debates desde lo visual (Gustavo Galuppo, Rubén Guzmán). Algunos de ellos, también, han estado ligados a nuestras discusiones desde la colaboración escrita y la conexión académica, que nos ha reunido en diversas oportunidades en los últimos años (Paula Wolkowicz, Mariela Cantú, Raquel Schefer).

La mayoría de las contribuciones del presente *Dossier* se focalizan en la producción experimental actual. Especialmente, a partir del resurgimiento de

¹ Términos Deleuzianos (1984, 1987) generalmente empleados para definir la imagen cinematográfica.

formatos pequeños como el Super 8 y el 16 mm, soportes utilizados a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta hasta la llegada del video. Conscientes de que las reflexiones sobre la escena actual no puede desvincularse de trabajos críticos e históricos que las preceden (Alonso, 1997; Alonso y Taquini, 1999; Taquini, 2007, 2008; La Ferla, 2007; La Ferla, 2008; La Ferla, 2012; entre otros) los artículos “giran” en torno a la noción de “experimentalidad”, dialogan con los debates puestos en juego a nivel nacional e internacional y, a la vez, abren y desglosan los interrogantes sobre la materia que permiten nuevos acercamientos al cine y video experimental en el ámbito local.

Las experimentaciones en el cine.

El historiador de cine se enfrenta a un terrible problema.

Buscando algún principio de inteligibilidad en su disciplina, *está obligado a hacerse responsable de cualquier fotograma que exista*, pues la historia del cine consiste precisamente en todas las películas que se han hecho jamás, no importa con qué propósito (Hollis Frampton, 2007: 26).²

En las inestimables reflexiones de Frampton se explicita una evidencia: las clasificaciones en el cine han opacado, omitido, invisibilizado algunas de las búsquedas más valiosas que constituyen el quehacer propio del medio. Ciertas producciones del mundo audiovisual son definidas por las instituciones legitimadoras como periféricas, marginales e incluso innombrables, como lo demuestra el hecho de que muchas obras sean completamente excluidas de la(s) historiografía(s) del cine.³ Como ya señalara Jacques Aumont (1983), cuando se piensa en el cine experimental se considera que un film tiene que ser no narrativo, prácticamente no representativo, es decir, no podría ser

² Hollis Frampton (1936-1984) además de ser cineasta, escribió ensayos y teorías sobre el medio al que concibió como interdisciplinario dado que entrecruza las matemáticas, la lingüística y la óptica. Entre sus películas se destacan *Zorns Lemma* (1970) y *Hapax Legomena* (1971-1972).

³ Ver “Historia(s) del cine experimental” de Boris Monneau (2013). Puede consultarse en: http://www.blogsandocs.com/?p=5899&pdf_version=1 (Acceso: 20 de febrero 2014).

posible reconocer nada en la imagen ni percibir relaciones de tiempo, causa o consecuencia entre los planos o los elementos ya que éstas conducirían a la idea de una evolución ficcional regulada por la instancia narrativa. También se considera que un filme no narrativo es un cine de significativo sin significado, sin contenido. En la producción cinematográfica estándar suele considerarse al cine narrativo no sólo como dominante sino como más “importante”, sin tener en cuenta que el dispositivo cinematográfico es el mismo tanto para un cine narrativo como para un cine no narrativo y que, además, el cine narrativo bebe del cine experimental, de las estéticas y recursos que éste genera. En este sentido, no está justificado recortar el cine experimental de los estudios sobre cine (Aumont, 1983: 89-147).

En varios intentos por historizar y estudiar el cine producido en nuestro país, se puede constatar que el “cine experimental” ha quedado al margen. Muchas veces, como si no se tratara de cine, las investigaciones dedicadas al “cine argentino” se focalizan en el cine clásico, narrativo, industrial, hegemónico. Esta falta de interés sistemático, se traduce en la poca bibliografía y en las escasas investigaciones existentes sobre el tema. En un principio, arriesgamos que la segregación, entre otras razones, se debe a que el cine experimental abre un nuevo abanico óptico para la percepción, es decir, la experiencia visual que propone es diferente. Como ya señalara Nicholas Mirzoeff: “Las partes constituyentes de la cultura visual no están definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa, que puede definirse como acontecimiento visual” (Mirzoeff: 2003, 34). En las proyecciones de cine experimental se da una relación especial entre el proyector y la pantalla y, a su vez, entre los espectadores y lo que ven. En este sentido, acordamos con Mirzoeff en que se produce un “acontecimiento visual”. En el “aquí y ahora” de la proyección única, irrepetible, “aurática”, el espectador reconstruye fragmentos y completa la experiencia sonora, plástica y poética. En el ejercicio de ver y mirar, de estar atentos a los intersticios entre fotogramas, los espectadores desarrollan una nueva percepción visual.

Rodrigo Alonso, en un trabajo pionero, sostiene que la relación de la producción experimental o *underground* con la crítica merece un análisis aparte: “A diferencia de la corriente “under” norteamericana, las realizaciones argentinas no tuvieron ningún tipo de eco en la crítica local” (Alonso, 1997). La cineasta experimental Narcisa Hirsch lo resume muy claramente: “Yo vi como funcionaba la organización de Mekas en los EE UU, cuando había una función por ejemplo con Brakhage presente, se agolpaba el público. Había debates, se escribían libros, acá no se escribió nunca nada, jamás salió una crítica” (Papparella, 2010: 63-72). Recién en los últimos años, la producción de cine experimental comienza a ser mirada.⁴ En este sentido, destacamos especialmente, además del texto de Rodrigo Alonso, los trabajos de Sylvestre Byrón (1998); Ricardo Parodi (1995); Adrián Cangí (2008) y Andrés Denegri (2012). El cineasta y crítico Pablo Marín sostiene que, en el panorama local, las cinematografías alternativas o experimentales aún son pensadas “Como una masa absoluta. Como un cuerpo de films y cineastas homogéneos en su alternatividad, en su ruptura de la norma” (Marín, 2010: 22), en este sentido su trabajo sobre el cine estructural de Narcisa Hirsch demuestra cómo hay puntos de inflexión en una misma cinematografía. Heterogéneas, las diversas propuestas del cine y video experimental nos lleva a indagarlas en forma particular.

Al cine experimental se lo asocia con las “experimentaciones” con el soporte cinematográfico de las primeras vanguardias. Sin embargo, éstas “experimentaciones” comienzan en una etapa pre-cinematográfica. Para Jacques Aumont: “Lumière no inventó nada (...) Cuando el 13 de febrero de 1895 registra su primera patente relativa a un aparato cronofotográfico aún sin

⁴ En el año 2010, durante el 2do Congreso Internacional de Cine y Audiovisual de Asaeca, como parte de las mesas especiales que se presentaron, se realizó un homenaje al Cine Experimental argentino en la figura de la realizadora Narcisa Hirsch. Participaron del evento Adrián Cangí, Pablo Marín y Alejandra Torres. Para esa ocasión se compiló el Catálogo de obra de la realizadora. Ver Torres, Alejandra (comp.) (2010). *Narcisa Hirsch. Catálogo de obra*, Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario.

denominar, son muchos los que se han adelantado” (Aumont, 1998: 80).⁵ Sin embargo, la idea creadora que tuvo Lumiere, según Aumont, consistió en “aplicar el principio de la excéntrica de Homblower –que se utiliza en las máquinas de coser- al avance intermitente de la película en el interior del aparato”.⁶ Esta experimentación lo consagra como el inventor de la cinematografía.

David Oubiña, en su libro *Una juguetería filosófica* (2009), analiza el lugar de las experimentaciones pre-cinematográficas y resalta el paralelo entre la tecnología digital y las técnicas pictóricas anteriores al cine cuando las imágenes eran pintadas y animadas a mano.

La relación cine-pintura es fundamental para acercarnos a las experimentaciones en el cine. El mismo Aumont, retomando una provocación de Godard, define a Lumiere como el “último pintor impresionista de la época” en relación con la liberación de la mirada en el siglo XIX y con el lugar que ocupa en una historia de la representación, el cine junto a la pintura (Aumont, 1989: 30).

En un texto que se presume del año 1913, el pintor y cineasta alemán Walter Ruttmann afirmaba que el cine tenía que volver a su “esencia”, que la cinematografía formaba parte de las artes plásticas y sus leyes se aproximaban sobre todo a la pintura y a la danza. Años más tarde, entre 1923 y 1926 realizó *Opus 1, 2, 3, 4 y 5* en las que figuras geométricas animadas danzaban como en un ballet y de ese modo conjugaba una música visual. Otro pintor, el sueco

⁵ Siguiendo las palabras de Aumont: “El cinematógrafo supuso el dominio de cuatro técnicas fundamentales: la de la fotografía, la de la proyección, la del análisis del movimiento y la de la síntesis del movimiento, y en ninguno de estos campos Lumiere introduce novedades” (1998: 80).

⁶ Como explica Aumont: “En el cinematógrafo dicha excéntrica arrastra un bastidor provisto de dos uñas, las cuales se introducen en los orificios de las películas cuyo número queda ilimitado a dos por fotograma (frente a los ocho de Edison). Cada fotograma, por tanto, se desplaza hasta llegar delante de la ventanilla de exposición, donde permanece el tiempo necesario para su impresión o proyección, ya que el aparato es reversible” (1998: 81).

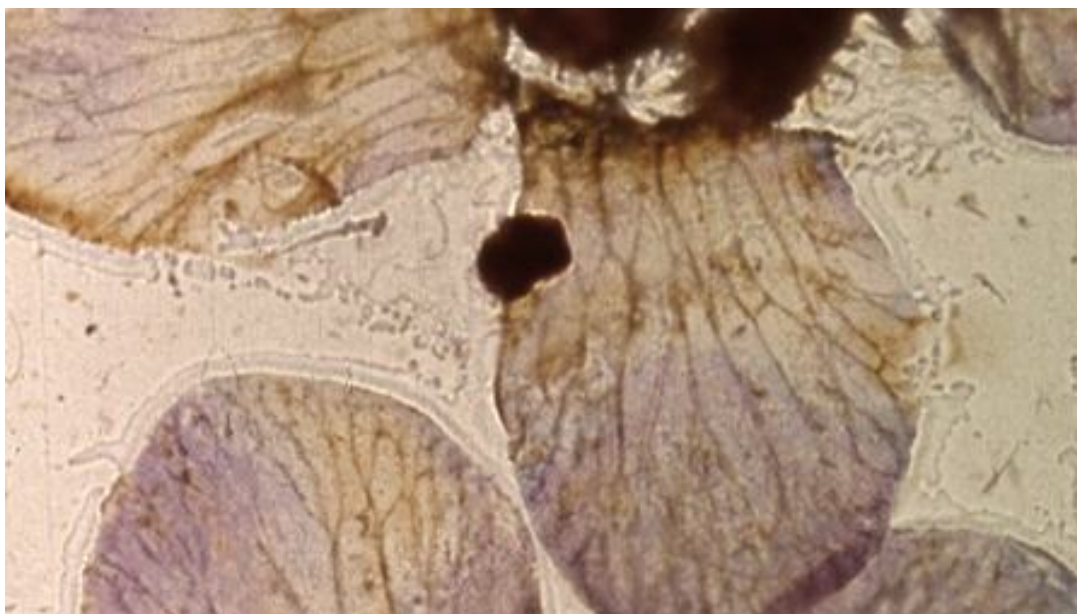
Vicking Eggeling, utilizaba el cine para manifestar el movimiento de las formas puras. En su film *Sinfonía diagonal* (1921) los espectadores vemos sombras de distintas intensidades, yuxtaposiciones de volúmenes y formas geométricas móviles. Hans Richter, quien trabajó con Eggeling y también realizó una labor teórica en relación con el medio fílmico, compuso *Rithmus 21* (1924-25), film considerado, junto con el de Eggeling, como pionero del cine abstracto puro, en el que se encuentra también Oskar Fischinger y su *Stromlinien* (1922).

Para Luis Buñuel, las modernas tendencias del cine pueden denominarse cine-foto, cine psicológico, o cine puro, y encuentran especialmente en los films absolutos de Vicking Eggeling o Ruttmann su mayor expresión (Buñuel, 2000: 168). El auge de este cine “abstracto” se dio tanto en Alemania como en Francia en la década de 1920, y tuvo repercusión en gran parte de las experimentaciones audiovisuales que han tenido lugar a nivel mundial y que llegan hasta nuestros días. A partir de la pintura abstracta, los artistas experimentan con el cine como herramienta para explorar ideas tomadas de movimientos artísticos como el futurismo, el dadaísmo, el constructivismo, el cubismo, el surrealismo (Young y Duncan, 2009).

Con la aparición de los movimientos de vanguardia se intensifican las investigaciones y experimentaciones sobre la forma y las posibilidades de la cinematografía en tanto medio técnico. Para Adorno, en su *Teoría Estética*, el gesto experimental es el “nombre dado a las formas de proceder artísticas en las que lo nuevo es vinculante” (1983: 40). De esta manera, lo experimental sería aquello que es parte de una dinámica de reformulaciones al interior del propio campo del arte, o aquello que permite negar la misma idea de arte, como hicieron algunas de las vanguardias mencionadas. Una de las características fundamentales del arte de vanguardia es el *experimentalismo*, en sentido formal y técnico (Poggioli, 1964: 142).

Las vanguardias históricas pretendían un *shock* en el espectador, una liberación del ilusionismo, de una cierta alienación que se produce en el espectador después de contemplar un film. Los nombres de Man Ray, Fernand Leger, Dalí y Buñuel, Picabia, y Duchamps, entre otros, quedan inscriptos en la búsqueda de ese cine en Francia, como así Eggeling, Ruttmann, Richter, Moholy-Nagy, entre otros, en Alemania.

Muchos de los experimentos consistieron en hacer cine sin cámara, es decir, mediante la intervención directa sobre el celuloide (mediante rayaduras, pintura, etc.). El principal exponente de esta técnica fue el neozelandés Len Lye de quién se destaca *Tusalava* (1929), y *A Colour Box* (1935). El cine sin cámara se convirtió así en un subgénero. Una de las películas más conocidas es la mencionada por Arlindo Machado (2010) realizada por Stan Brakhage, *Mothlight* (1963) que está, efectivamente, realizada sin cámara, pegando directamente sobre la película transparente unas alas de mariposa y elementos de la naturaleza.



Mothlight (Stan Brakhage, 1963)



Mothlight (Stan Brakhage, 1963)

Esperanza Collado afirma que el cine “negocia su materialidad fenomenológica con las otras artes, formando un vínculo con ellas que las transforma para siempre” (Collado, 2012: 20). El “Paracinema” al que alude Collado sería las propiedades fundamentales del cine separadas de su aparato, a la deconstrucción de su materialidad. Estas indagaciones y “experimentos” con las propiedades y materiales propios son las que realizó el cine vanguardista desde sus comienzos. Para Collado, el concepto se cumple en todos los trabajos que desafían las limitaciones materiales del medio cinematográfico y cuestionan las propias condiciones de recepción y aparición.

A partir de los años cincuenta en los Estados Unidos comienza a desarrollarse una corriente cinematográfica deudora de los movimientos de vanguardia europeos, Maya Deren, Christopher Mac Laine, entre los pioneros, abren paso

al denominado *New American Cinema*, entre cuyos exponentes resalta Jonas Mekas, Stan Brakhage, Kenneth Anger, Jack Smith. A mediados de la década de 1960, según P. Adams Sitney, se desarrolla un cine que pone el acento en la forma “predeterminada y simplificada y se convierte en su principal impronta” (1974: 370), recibiendo el nombre de “cine estructural”. Entre los exponentes de este tipo de cine destaca Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, David Rimmer, Peter Kubelka, Andy Warhol, entre otros. Es importante destacar que este grupo de cineastas no estaba exento de contradicciones. Para el galerista lituano George Maciunas (miembro de *Fluxus*), el trabajo de Nam June Paik, conocido popularmente como “el padre del videoarte”, debe ser considerado también como precursor de este “cine” estructural (Collado: 2012: 40).

En Argentina, como bien señalara Marín (2010), esta corriente tuvo su correlato en el cine de Horacio Coppola y luego en el de Luis Bras y Víctor Iturralde. Hacia finales de los años sesenta y principios de los setenta, insertados en la tradición que se hace tangible en las vanguardias y especialmente en el *New American Cinema*, surge un grupo de cineastas experimentales como Marie-Louise Alemann, Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Horacio Vallereggi, Jorge Honik, Silvestre Byrón, Juan Villola, y Adrián Tubio. Marta Minujín también hizo cine experimental en esta época, pero no pertenecía a este grupo. En los últimos años, hay un interés renovado por el cine experimental y una producción continuada. Los artistas ya “consagrados” como Claudio Caldini o Narcisa Hirsch, entre otros, siguen proyectando sus trabajos con éxito y propagando el cine experimental. Los jóvenes realizadores, continuadores de la pasión por el arte del celuloide, experimentan en formato Super 8 o 16mm con la materialidad y la potencialidad del cine.

Aunque en los años abarcados en este dossier la distinción entre cine y video experimental tiende a hacerse obsoleta, es importante destacar que aún siguen existiendo realizadores que intentan mantenerlos separados. Se trata de un

conjunto de creadores que insisten en sondear las cualidades especiales del celuloide y de la materialidad peculiar de las imágenes. Este grupo selecto de “cineastas experimentales” que se inclinan hacia un tratamiento material de las imágenes con una nostalgia y reivindicación de los proyectores y cámaras antiguas en 8, 16 e incluso 35 mm, abogan por una pureza de la imagen fílmica. Intentan así acercarse a un estado primigenio del cine, insistiendo en separar a sus producciones de los circuitos correspondientes al video experimental. De este modo, es pertinente notar el recorrido que ha tenido el uso de la palabra “video” en el plano local para comprender la naturaleza híbrida de la cartografía aquí trazada. Si bien el soporte video es abandonado en pos de una comprensión trans-medial de las obras, como se explicará en el siguiente apartado, ninguno de los trabajos aquí reseñados presenta una preocupación por circunscribir su praxis a un único campo.

Sobre la “experimentalidad” en el video.

El video es el medio que parece haber ejercido una diferencia irrevocable sobre la manera en que teorizamos sobre la especificidad, ya que su interfaz camaleónica entre el cine, la televisión, las computadoras, los teléfonos, e incluso la arquitectura parece estar en constante cambio. El video, en definitiva, nunca parece estar presente más que para él mismo (Moran, 2002: xiii).⁷

Una de las grandes problemáticas del video como forma de expresión artística ha sido la de definir sus características elementales y su campo de acción bajo una misma terminología común. Como puede apreciarse en las palabras citadas, expresadas por el norteamericano James Moran en su análisis de los videos domésticos, en esta era del multimedia hay que repensar la

⁷ [...] video is the medium that seems to have made an irrevocable difference in how we theorize about specificity, for its chameleon-like interface between film, television, computers, telephones, and even architecture seems forever in flux. Video, in short, never seems present only to itself

especificidad del video y las formas de aprehenderlo desde la teoría. Siguiendo el argumento de Philippe Dubois (1995), quien sugería que estamos en un tiempo donde debemos acercarnos a un medio visual a través de otro, Moran sostiene que esta especificidad debe replantearse menos en términos ontológicos, autonómicos, o dentro de una teoría global, y más en razón de la hibridez, el dialogismo, y la intertextualidad (Moran 2002: xiii). Esto genera una terminología polifónica que es construida a partir de campos disciplinares diversos.

Esta crítica de un estudio esencialista del video tuvo su época de apogeo en los años ochenta, cuando la tendencia dentro de la academia especializada era oponerse a la implacable defensa modernista de la existencia de técnicas básicas que supuestamente determinaban la especificidad del medio. Una defensa que había primado en la década anterior, luego de traspasar la etapa de instauración del video por oposición a la televisión (que tuvo lugar durante sus primeros años de vida, con obras de artistas como Nam June Paik y Wolf Vostell) (Duguet 1988: 221). Ya en los años noventa esta crítica del esencialismo determinista se fue mermando ante el avance de teorías posmodernistas que acogían la indeterminación. Debido a la consecuente desaparición del imperativo de romper con la polémica precedente, se reconoció así la necesidad de contar con ciertos parámetros de identificación (Rodríguez Mattalía 2008: 138). Unos parámetros que reflejaran ese flujo siempre cambiante de fronteras imprecisas (Zunzunegui 1994: 397) que hace del objeto video un terreno difícil de abarcar (Duguet 1986: 17), al encontrarse entre el cine, la televisión, el campo artístico y las industrias del entretenimiento y las telecomunicaciones, sin pertenecer a ninguna de estas áreas o categorías, pero participando un poco en todas ellas (Rodríguez Mattalía 2008: 131).



Global Groove (Nam June Paik, 1973)

Se debe tener en cuenta igualmente, a la hora de erigir una terminología apropiada, el hecho de que la introducción de nueva tecnología en el campo del video ocasiona un quiebre epistemológico con las tecnologías que lo definían, provocando asimismo la consecuente articulación de un nuevo vocabulario (Spielmann 2008: 19). Esta fase de digitalización experimentada sobre todo a partir del año 2000, provoca entonces que se retomen las polémicas sobre la especificidad del video que reinaban en los ochenta, especialmente a causa de la expansión de una heterogeneidad indefinida que amenaza nuevamente al medio.

De esta manera, la terminología que circula en Argentina a principios del siglo XXI se encuentra signada, por un lado, por esa transdisciplinariedad que define al video de acuerdo a la interrelación de los cánones propios de cada campo de

estudio de la imagen en movimiento, provocando así multiplicidad de términos. Por otro lado, por esa pérdida de la especificidad del soporte en una era “de la trans-medialidad total” (Bruno, 1996: 169) donde las prácticas videográficas se extienden al área doméstica, de la vigilancia, de la televisión, del cine, de la música y del arte, gestando así también una pluralidad de conceptos y clasificaciones. Y finalmente, por ese intento paradójico de definir una especificidad que contenga al conjunto heterogéneo de producciones que presentan un lenguaje común. Esta terminología polifónica que se utiliza en Argentina es producto así de la pervivencia de viejos vocablos, que ante la imprecisión de sus rasgos fundamentales en los años de su gestación, conviven hoy con las nuevas expresiones, causando por lo general gran confusión y marginalización del video, al ser empleados como sinónimos sin tener en cuenta la historia y particularidades de cada uno de esos conceptos.

Entre esos vocablos que han perdurado hasta nuestros días se encuentra el término “videoarte”. El mismo fue concebido prácticamente al comienzo del empleo del video como medio de expresión, para designar un conjunto de actividades que empezaban a desarrollarse especialmente dentro del campo artístico que incluían al video, y a sus repercusiones mediáticas en la sociedad, como eje fundamental de sus procesos de producción de obras. La progresiva expansión en los ochenta de estas actividades a otras áreas afines de tratamiento de la imagen en movimiento aumentó el número de realizadores y teóricos que no venían del ámbito del arte, y que no se sentían cómodos con dicha expresión (Rodríguez Mattalía 2008: 140). El circunscribir estas realizaciones a las instituciones artísticas, como el museo o la galería, limitaba, de acuerdo a estos detractores del término, la propia naturaleza híbrida del medio, que por aquellos años debía incluir también al video-clip, la publicidad, e incluso a algunos programas de la televisión comercial.⁸

⁸ Por otro lado, la palabra “videoarte” conlleva hoy generalmente la marca de lo anacrónico y pasado de moda. Existen excepciones, como el caso de algunos teóricos franceses que tienen gran influencia en el campo videográfico argentino, como Raymond Bellour. El mismo sostiene

Por esta razón, se ha planteado durante esa década en Europa la sustitución del vocablo “videoarte” por la perífrasis “video creación”, abriendo supuestamente de este modo el campo de incidencia y acción de este tipo de producciones a otras áreas de creación audiovisual. No obstante, esta sustitución no conllevó una reconceptualización de lo que se entendía por video. Se trató más bien de un eufemismo que lo único que dejaba en claro era que el término “videoarte” se había vuelto insuficiente y que su uso se consideraba entonces anacrónico (Bonet 1987: 15). Hablar de “video creación” renovaba así el panorama de las prácticas videográficas, y permitía seguir considerándolas emergentes, sin el estigma de la pronta caducidad que había envuelto al videoarte.

Dentro de esta línea de renovación terminológica, legitimada por el afán de mantener al video como un medio de creación contemporáneo especialmente en el ámbito teórico, se han ido planteando otros conceptos que han tenido también repercusión en el campo videográfico argentino. Uno de ellos es el de “video de invención”, gestado en la academia brasileña a propósito del libro *Cinema de invenção* (1986) de Jairo Ferreira. En esta peculiar historia del cine experimental en Brasil, Ferreira plantea el concepto de “invención” como una transposición al mundo del audiovisual de las teorías que Ezra Pound realizó en sus estudios literarios. De esta manera, la idea de “inventar” acarrea el sentido de descubrir un proceso, o de generarlo a partir de la propia obra. Arlindo Machado ha dicho recientemente que éste es uno de los mejores conceptos para hablar del video y cine experimental en la actualidad, porque hace referencia a producciones que están constantemente generando procesos, sin atenerse a una especificidad condicionante.⁹

que, si bien el término videoarte no es satisfactorio, no se soluciona el problema eliminándolo, y por eso ha dicho que continúa nombrándolo (Bellour 2009: 53).

⁹ Estas palabras de Arlindo Machado fueron pronunciadas en la mesa redonda titulada “El cine experimental latinoamericano visto por latinoamericanos” que tuvo lugar el 30 de octubre 2010 en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), a propósito de las jornadas de debates y proyecciones “Cine a contracorriente: Latinoamérica y España. Diálogos, confluencias, divergencias...en los últimos 80 años”, en la que participaron asimismo Jorge La Ferla y Jesse Lerner.

Otro concepto que suele aparecer de forma recurrente en la literatura actual es el que proviene de la academia anglosajona bajo la denominación de “artist's video”. Esta terminología posibilita abarcar todas las prácticas que atañen al video, sin caer en una limitación técnica, pero estipulando su cualidad artística a partir de la autoría a cargo de una persona que es reconocida como “artista”. Esta categoría de “video de artista” presenta la desventaja de no realizar ningún tipo de discriminación, colocando en un mismo plano los videos que son registros de obras y aquellos que son producto de la creación de un lenguaje particular, ciñéndose simplemente a que sea un artista el que ha estado detrás de su elaboración (Alonso, 2005). Lo mismo ocurre con la propiedad autoreflexiva del medio que sugiere Moran en el epígrafe de esta sección, que nos propone también la posibilidad de utilizar solamente el término “video”, en lugar de la confusa y problemática polifonía descrita. Sin embargo, como ha explicado la investigadora española Lorena Rodríguez Mattalía, este uso sin ningún tipo de aclaración presenta el problema “[...] de sus múltiples acepciones, pues designa una técnica de registro y reproducción de imágenes y sonidos; se refiere también a un producto acabado, ‘un video’; y, además, puede utilizarse para caracterizar una forma artística – decir ‘el video’ para referirse al *videoarte*” (2008: 139).

Estas polémicas en torno a la conceptualización del video bajo una única terminología ponen de manifiesto la necesidad de nutrir a las expresiones vigentes de un nuevo significado, de manera tal que incluyan la diversidad de producciones que se han ido creando en Argentina. Sin duda, como ya había explicado a principio de los noventa Marita Sturken, “los intentos por definir el medio han ensombrecido su crecimiento desde el principio” (1991: 102).¹⁰ Esto se debe a que el intento de encasillar en una nomenclatura rígida unas creaciones cuya naturaleza reside en estar en constante cambio, sorteando y enfrentándose a las redes institucionales y resistiéndose a una especificación,

¹⁰ “attempts to define the médium have shadowed its growth from the very beginning”.

es despojarlas del propio carácter fluctuante que las determina. No obstante, en Argentina el video, en sus diferentes acepciones mencionadas, sigue siendo una palabra habitual para hacer referencia a un conjunto de obras realizadas entre las prácticas artísticas, cinematográficas y comunicacionales, en las cuales se exploran los límites de la imagen en movimiento y de los procesos que la constituyen.

Es importante contemplar entonces el giro léxico que han dado los escritos especializados a nivel internacional, particularmente en los centros norteamericanos y europeos, que es donde más se ha editado al respecto, para comprender la necesidad de limitar la terminología utilizada en este escrito a la noción de “video experimental”. Siguiendo nuevamente el argumento trazado por Moran, para la literatura producida en esos espacios académicos de reconocimiento, el video “es definido paradójicamente como indefinible: el video como multimedia” (2002: xv).¹¹ Cuando se lo intenta definir, el sustantivo “video” se suele dejar de lado en pos de la noción más genérica de “audiovisual”.

A escala local se ha defendido asimismo esta imposibilidad de definir al video a través de fórmulas concretas, como se puede apreciar en estas palabras esbozadas por Rodrigo Alonso y Graciela Taquini, dos de los historiadores del video argentino más prolíficos de los últimos años

El video es un producto gozoso de la democracia, pero conlleva en sí mismo la escéptica semilla de la postmodernidad, que cuestiona las jerarquías, el relato y, en última instancia, la certeza. Su composición fragmentaria e irreverente, la manera en que fagocita y se apropia de diversos soportes y de los retazos de la cultura visual, reciclándolos con libertad e insolencia para darles una nueva significación, lo hacen netamente cuestionador de fórmulas y formatos rígidos, de lo *dejávu* y de las narrativas tradicionales (Alonso, Taquini 1999: 57).

¹¹ “[...] is currently being defined paradoxically as indefinable: video as multimedia”

A pesar de este constante cuestionamiento de las normas, como esta misma cita permite observar, el vocablo video sigue presente en las construcciones teóricas generadas en el país. Su cercanía a otras acepciones que también aparecen en los escritos especializados, como “avant-garde video/video de vanguardia”, video “independiente”, o video “alternativo”, y sus similitudes y diferencias con su par cinematográfico, requieren una atención detallada.

Cuando el término “experimental” es asociado al video en el plano teórico, varios autores han enfatizado que se trata de una forma de distinguir aquellas realizaciones donde se destaca la invención tecnológica (Baigorri 2005: 125-137; Spielmann 2008: 101-112). De esta manera, lo experimental en el campo videográfico se ha utilizado hasta el momento para hacer referencia a una innovación técnica más que a un lenguaje singular, distando del empleo que se ha hecho últimamente del término en la práctica. Es por ello que esta denominación se acerca a la interpretación de “video de invención” especificada con anterioridad, donde lo experimental va más allá de una mera exploración formal, de un quiebre o novedad, implicando asimismo la relación que el video mantiene con las redes de legitimación de la producción, es decir, que lo experimental comprende a su vez el sondeo de los circuitos que otorgan visibilidad a las obras.

La pervivencia del término “video” en Argentina en estas últimas décadas se debe precisamente a su unión con este aspecto singular asignado a lo experimental, que posibilita la renovación de este modo de expresión en la era de la informática y lo digital. Si bien se usan indistintamente las expresiones “videoarte”, “video de creación”, “video de autor” o “video de artista”, junto con la de “video experimental”, ninguna de ellas logra abarcar la pluralidad de estéticas y praxis como lo hace ésta última en los términos aquí especificados. Una prueba de ello es el corpus de este dossier, que comprende un conjunto de obras provenientes de campos distintos, que han sufrido por este motivo la

falta de una interpretación apropiada de sus dinámicas y de la extensión que han ocasionado del campo videográfico actual, siendo así una parte de ellas excluidas de la literatura producida en el ámbito cinematográfico y otras de la generada en el mundo artístico. La noción de video experimental propuesta permitirá ver que poseen en común un tratamiento de las imágenes y de las vías de circulación, exhibición y consumo, y que todas ellas se insertan dentro de la tradición del video como medio de expresión, forzando de este modo el desbordamiento de los lineamientos trazados hasta el momento dentro del área de conocimiento específica del video.

Para un mejor entendimiento de la resignificación que experimenta el término en estas páginas, se lo debe distinguir, asimismo, de otros vocablos que le son afines y que son también, como el léxico detallado en calificativos generales que se pueden aplicar a gran parte de esta variedad de producciones, pero que lo delimitan y contribuyen a la confusión teórica y a la consecuente falta de aprehensión de estas obras en la historiografía. Entre esos adjetivos que se han usado erróneamente como sinónimos se encuentra principalmente el concepto de vanguardia, y luego las expresiones más generales de “alternativo”, o “independiente”.

Las proyecciones de cine y video experimental

Con el propósito de promover, difundir y al mismo tiempo investigar y producir textos que abordan las producciones de jóvenes realizadores, así como de artistas con trayectoria en el campo del audiovisual argentino, comenzó a funcionar la Comisión de Experimentación Audiovisual de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), a cargo de Alejandra Torres.

Así como no hay escritura sin lectura, no se puede reflexionar sobre las producciones de los artistas consagrados o de los jóvenes realizadores sin

verlas. Si bien, en los últimos tiempos, con el desarrollo de la web, es más fácil acceder a películas de la vanguardia histórica y/o a producciones nacionales experimentales, consideramos, muy especialmente, que el hecho de estar en contacto directo con las obras y los artistas cambia, irremediablemente, el rol del espectador. Muchas de las películas que son objeto de nuestro trabajo, se proyectan solamente en vivo en formato original de Super 8 o 16mm. Los espectadores asisten a la relación única entre pantalla y proyector, a la materialidad de la imagen, sus ritmos y mutaciones.

Desde el inicio, hemos contemplado la posibilidad de proyectar en distintos espacios dedicados al cine y al audiovisual, las obras más consagradas junto con la de los cineastas y videastas que recién se inician. Así fue que encontramos en el Kino Palais, espacio de artes audiovisuales del Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace, un lugar propicio para la proyección y organización del primer ciclo comenzado en 2011 hasta diciembre de 2012 y continuado en un segundo ciclo en el año 2013 en otro espacio dedicado a las artes en nuestro país: la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes. Junto con Tomás Dotta, programador del espacio del Kino Palais, Alejandra Torres realizó la coordinación del primer ciclo y bajo la coordinación de Torres y la programación del cineasta Paulo Pécora, el segundo ciclo, "Recorridos de la Imagen. Cine y video experimental argentino".

La Comisión de Experimentación Audiovisual cuenta con un entusiasta grupo de jóvenes investigadores y hacedores de audiovisual que ya sea de modo presencial o virtual se reúne para ver, debatir, intercambiar opiniones, pareceres y saberes en relación con los artistas exhibidos. Desde el inicio, esta Comisión contó con la participación incondicional de Natalia Christofolletti Barrenha, Tomás Dotta, Mariel Leibovich, del cineasta y programador Marcelo Páez y de la artista audiovisual Daniela Muttis.¹² Más tarde, se sumaron Mario

¹² Ver entrevista a la artista audiovisual Daniela Muttis realizada por Alejandra Torres en junio 2010. Disponible en www.ludion.com.ar/entrevistas (Acceso: 20 de febrero 2014).

Guzmán Cerdio, la investigadora Clara Garavelli, Brenda Salama, Fernando González entre otros que se acercan, ocasionalmente, a las reuniones y/o proyecciones.

La primera función iniciada en 2011 se la dedicamos al cineasta Ernesto Baca, cuyo cine presenta imágenes cargadas de una fuerte subjetividad. En esa ocasión se proyectó en vivo, con cinco proyectores simultáneos, la película *Mujer, Mujer* (2011). Para Mariel Leibovich, Baca “manipula su obra desde el celuloide (a través de intervenciones plásticas y filtros) hasta en la proyección misma: en ocasiones realiza el montaje del film de acuerdo a las reacciones del público, otorgando a la instancia de recepción un carácter performático” (Leibovich, 2012: 45). En el cine de Baca la revalorización de una forma más artesanal y poética hace que los códigos y recetas de la narración convencional desaparezcan, sean trastocados o se diluyan en la investigación o desarrollo de formas y posibilidades narrativas más íntimas e intuitivas.¹³

Iniciamos las proyecciones del año 2012 con un homenaje al legado de las dos mujeres pioneras del cine experimental en Argentina: Marie-Louise Alemann y Narcisa Hirsch. La cineasta Alemann tiene el privilegio de compartir sólo con algunos pocos el rótulo de “pionera” dentro de la historia del cine experimental en Argentina, de su vasta producción cinematográfica, con la colaboración de Ricardo Parodi, proyectamos en formato Super 8 *Ring-Side* (1979) y *Lormen* (1979). Asimismo, en el III Congreso internacional realizado por la Asociación en la Universidad de Córdoba, con total disposición y entrega, la cineasta Narcisa Hirsch proyectó en formato Super 8 y 16, la película *Rumi* (1999), una de las obras más consagradas de la artista dedicada al poeta sufí del siglo XIII.

¹³ Ver “El cine tiene la facilidad de trasladarnos a algún lugar. Entrevista con Ernesto Baca y Paulo Pécora” por Alejandra Torres, Tomás Dotta y Natalia Barrenha. En *Imagofagia* N° 5, abril/ 2012. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=190%3Ael-cine-tiene-la-facilidad-de-trasladarnos-a-algun-lugar-entrevista-con-ernesto-baca-y-paulo-pecora&catid=44&Itemid=112 (Acceso: 20 de febrero 2014).

Ese mismo año, con la presencia de la homenajeadada en la sala, proyectamos una selección de los trabajos de la académica, curadora, docente y artista de video Graciela Taquini de quien proyectamos *Roles* (1988), primer autorretrato performático en la historia del videoarte argentino; *Lo sublime/banal* (2004); *Cadáveres* (2005); *Granada* (2005); *Sísifa* (2007), *Secretos* (2007) y el estreno de su obra *¿Por qué?* (2012).

Luego, el realizador Paulo Pécora presentó una selección personal de sus obras en la que se incluía *Planetario* (2010), *Les lunettes* (2003), *Una forma estúpida de decir adiós* (2004), *Oscuro* (2004), *Champaquí* (2011), *La nube* (2011) y *8cho* (2013), trabajos que dan cuenta del recorrido del realizador por el mundo de las imágenes. La narrativa experimental de Pécora recorre espacios imaginados, historias de amor y desencuentros, mundos casi surrealistas, atmósferas de sueños y pesadillas.

Para finalizar el ciclo 2012, realizamos una selección de películas ligadas al documental de creación del artista Rubén Guzmán, piezas que se asientan sobre pequeñas historias en las que, indefectiblemente, los personajes están conectados con el espacio y con el tiempo en el que viven. De la producción de Guzmán se proyectó: *F.I.R.T 119* (2002), *Arise!* (2005), *Ciudad de los alquimistas ciegos* (2006), *Stock. El último día de C* (2007), *Pastora de nubes* (2009), *Sin título. Work in Progress* (2012). Una de las constantes de la obra de Guzmán es la búsqueda de zonas fronterizas, de espacios entre los mundos vividos y las diferentes culturas experimentadas. En sus obras se explora los márgenes entre la ficción y el documental como procedimientos que abordan las imágenes en tanto intersticios, como posibilidades de generar un lenguaje que se devela de manera microscópica.

En el año 2013, en la sala de la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes se continuó con el ciclo "Recorridos de la imagen: cine y video experimental argentino". En este ciclo, los cineastas, a modo de presentación,

escribieron un mínimo texto sobre sus trabajos que incorporamos a los programas de mano de cada función. La apertura del ciclo estuvo a cargo de Gustavo Galuppo, artista de video experimental, quien proyectó *Fedra o la desesperación* (2008/2013); *María o el fracaso* (2009); *La remota posibilidad del amor* (2011); *Cinco putas en febrero* (2012); *El ejercicio de la violencia* (2013). Los videos comparten una misma búsqueda de modos narrativos basados en la asociación poética de archivos ajenos apropiados o *found footage*.

Luego, continuamos con la obra de un joven y talentoso realizador, Gonzalo Egurza, de quien proyectamos *A una carilla* (2007), *O'Donell* (2008), *Diario de Pamplona* (2011), *Oficiales de reserva* (2012), -sin título- (aviones) (2012); *Marea* (2013) (work in progress). Egurza trabaja con el ritmo y el dinamismo del montaje, las obras que presentamos han sido premiadas en varios festivales. Seguimos con la proyección de los trabajos de Daniela Cugliandolo. Asociado con el placer el trabajo de la cineasta se basa en el ritmo para explorar la ficción documental. De su vasta filmografía proyectamos: *Las mucamas asesinas* (1999/ 2000), inspirada en la obra de teatro *Las criadas* de Jean Genet; *Nosferatu* (2000); *Ikebana* (1999); *Pneurosis (en el baño)* (2001); *In fellini* (2012); *Fotonovela* (2004); *Matías Perego* (1999); *Pintora con botas* (2000); *Spaghetti del rock* (2001); *Arquitectura racionalista uno* (2012); *100 hombres ni uno más* (2010).

En el mes de octubre proyectamos el Club del Super 8, un colectivo de artistas audiovisuales integrado por Macarena Cordiviola: *Parpadeo* (2013); Ernesto Baca, *Aire* (2012); Marto Álvarez, *Pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado* (2013); Luján Montes y Luciana Foglio, *Litoral* (2013), Melisa Aller, *Valor de uso/valor de cambio. El sublime encanto del fetichismo de la mercancía* (2013); Juan Tancredi, *Siempre* (2010); Julio Fermepin, *Axolotl & Puente del Inca*, (2005/2008); Jeff Zorrilla, *Laburo* (2013); Emiliano Cativa, *ABC* (2012); Santiago Dojanin, *Visiones desconocidas de Mar del Plata* (2012);

Matías Perego, *Retratado en 3 segundos* (2007-2012); Paulo Pécora, *Evolución y Revolución* (2010-2012). Todos los artistas que integran este colectivo se han formado como fotógrafos o vienen de la pintura y la música. El objetivo de este grupo de realizadores es mantener vivo el formato Super 8 y realizar experimentaciones artísticas que pueden darse tanto en el momento del registro de las imágenes como en el revelado o interviniendo el celuloide en el momento de la proyección



Espectadores en una función de cine experimental durante el ciclo 2013 en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes".

Para cerrar el ciclo, se realizó una proyección en vivo de algunos de los últimos trabajos de Pablo Marín: *Xoxo* (2013), *Denkbilder* (2013), *1640* (2013), *Zoología lírica* (2013); de Pablo Mazzolo: *El Quilpo sueña cataratas* (2012), *Conjeturas* (2013), *Fotooxidación* (2013); y de Sergio Subero: *Los árboles se mueven, Sergio. Sí, Christian* (2008), junto a Christian Nunclares-, *El ver de los árboles II* (2012), *Los puntos internos* (2013). Éstos artistas se dedican

especialmente a la investigación técnica, pictórica y ontológica de la imagen fílmica en los formatos de Super 8 y 16mm. Pablo Marín es el cineasta que dialoga formalmente con la generación anterior, interlocutor del cine de Claudio Caldini, presenta en sus trabajos un mundo personal, poético, con imágenes elaboradas y cercanas a las realizadas por la vanguardia más radical. Pablo Mazzolo es un cineasta con un marcado interés en la investigación física de la imagen y en la dimensión técnica de la experimentación formal. Sergio Subero, con su búsqueda personal, se acerca al cine estructural, al montaje matemático. En su obra el bosque es el espacio poético privilegiado.



Última función del año. Conversación con los cineastas Pablo Marín, Pablo Mazzolo y Sergio Subero, 7 de diciembre 2013.

Un dossier polifónico

A continuación ofrecemos una multiplicidad de miradas sobre algunas producciones audiovisuales de nuestro país que en los últimos años se han

encontrado entre el cine y el video experimental, entre las prácticas más institucionalizadas y los circuitos alternativos. Uno de los dilemas que, sin duda, ha atravesado todos estos escritos es cómo delimitar una producción cuya esencia reside en no ser delimitada y en rehuir de los cánones y las instituciones.

Esperamos que, a través de este dossier, se empiece a aprehender la complejidad definitoria tanto del concepto de cine y video experimental, como del objeto de estudio y de las interrelaciones existentes entre ambos, siendo conscientes de todas las problemáticas que esto supone. En nuestra tarea como Comisión Experimental de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, seguimos proyectando obras e investigando sobre realizadores argentinos que, sin duda, serán abordados en el próximo Dossier junto con obras de cine y video experimental latinoamericanos.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1983). "Filosofía de lo nuevo", en *Teoría Estética*. Buenos Aires: Hispamérica.
- Alonso, Rodrigo (1997). "Buenos Aires Underground". Presentado en Jornadas de Homenaje: los primeros Cien años del Cine en Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Disponible en www.roalonso.net.
- Alonso, Rodrigo y Graciela Taquini (1999). "Diez años del video en Buenos Aires", *Buenos Aires Video X*. Buenos Aires: Ediciones ICI de Buenos Aires.
- Alonso, Rodrigo (2005). "Hacia una des-definición del video arte", en *ISEA Newsletter*, no 100, abril-mayo, disponible en: http://www.roalonso.net/es/pdf/videoarte/desdefinicion_esp.pdf (Acceso: 20 de febrero 2014).
- Albera, Francois (2009). *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires: Manantial.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet (1989). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Madrid: Paidós.
- Aumont, Jacques (1989). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques (1998). "Lumière", en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, *Historia General del Cine*, vol 1. Madrid: Cátedra.
- Baigorri, Laura (2005). *Vídeo: primera etapa (el vídeo en el contexto social y artístico de los*

- años 60/70). Madrid: Brumaria.
- Bellour, Raymund (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.
- Bonet, Eugeni (1987). "Metavideo. Del estado del vídeo, su historia y estética", en Palacio, Manuel (ed.), *La imagen sublime. Video de creación en España (1970-1987)*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura.
- Bruno, Walter (1996). "Necrológica por la civilización de las imágenes", en AAVV, *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.
- Buñuel, Luis (2000). *Escritos de Luis Buñuel*. Edición de Manuel López Villegas. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Byrón, Silvestre (1998). "M.R.O (modo de representación opcional)", en Manetti, Ricardo y Valdez, María (comps), *De(s)velando imágenes*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Cangi, Adrián (2008). "Ver construirse el mundo", en La Ferla, Jorge (comp.), *Historia Crítica del Video argentino*. Buenos Aires: Fund. Eduardo Constantini; Fundación Telefónica.
- Collado Sánchez, Esperanza (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama editorial.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Denegri, Andrés (2012). "El grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino", en La Ferla, Jorge (2012). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Dixon, Wheeler Winston y Gwendolyn Audrey Foster (ed.) (2002). "Alternative Cinemas 1980-2000", en *Experimental Cinema, The Film Reader*. Londres y New York: Routledge.
- Dubois, Philippe (1995). "Photography Mise-en-Film: Autobiographical. (Hi)stories and PsychicApparatuses", en Dubois, Philippe y Pedro, P. (eds.), *Fugitive Images: from photography to video*. Indiana: Indiana UniversityPress.
- Duguet, Anne Marie (1988). "Dispositifs", en Bellour, Raymond y Anne MarieDuguet (eds.), *Vidéo, Communications*, no 48, Paris: Éditions l'Étoile.
- Duguet, Anne Marie (1986). "Quelles méthodologies pour un 'nouvel' objet?", en Payant, Robert (ed.), *Vidéo*. Montréal: Artexes.
- Ferreira, Jairo (1986). *Cinema de invenção*. Brasil: Editora Max Limonad.
- Frampton, Hollis (2007). *Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*. Edición a cargo de George Stolz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- La Ferla, Jorge (2007). *El medio es el diseño audiovisual*. Manizales: Editorial de la Ciudad de Caldas.
- La Ferla, Jorge (2008). *Historia Crítica del Video argentino*. Buenos Aires: Fund. Eduardo Constantini; Fundación Telefónica.

- La Ferla, Jorge (comp.) (2012). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Leibovich, Mariel (2012), "Cine experimental", en Kozak, Claudia (ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Machado, Arlindo (2010), "Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina", en *Revista Significação*, No 33, San Pablo, www.usp.br/significacao/pdf/significacao33.pdf. Citado en www.ladiferencia.org (Acceso: 20 de febrero 2014).
- Marín, Pablo (2010). "La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina", en Torres, Alejandra (comp.), *Narcisa Hirsch. Catálogo*. Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario. Disponible en www.asaeca.org (Biblioteca).
- Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Monneau, Boris (2013), "Historia(s) del cine experimental", *Blogs & Docs*, 7 de noviembre, disponible en: <http://www.blogsandocs.com/?p=5899> (Acceso: 20 de febrero 2014).
- Moran, James (2002). *There is no place like home video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Noguez, Dominique (1999). *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Paris- Expérimental.
- Oubiña, David (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires: Manantial.
- Papparella, Aldo (2010). "Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre cine experimental argentino", en Torres, Alejandra (comp.), *Narcisa Hirsch. Catálogo*. Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario. Disponible en: <http://www.asaeca.org/pubext.php?id=31>.
- Parodi, Ricardo (1995). *Apuntes para una teoría del cine experimental argentino*. Buenos Aires: Biblioteca de la Imagen.
- Poggioli, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Renan, Sheldon (1967). *An Introduction to the American Underground Film*. Nueva York: Dutton.
- Rodríguez Mattalía, Laura (2008). *Arte videográfico: inicios, polémicas, y parámetros básicos de análisis*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- Ruttman, Walter (1913). *El cine alemán de vanguardia de los años veinte*, Goethe Institut, Múnich, 1989. Disponible en www.goethe.de/cinealemán.
- Sitney, P. Adams (1979). *Visionary Film: the American Avant-garde 1943-1948*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.
- Spielmann, Yvonne (2008). *Video. The Reflexive Medium*. Cambridge, Londres: The MIT Press.
- Sturken, Marita (1991). "Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History", en Hall, David; Jo Fifer, Sally (eds.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Nueva York: Aperture Press.
- Taquini, Graciela (2007). "Una crónica del video arte en la Argentina de la transición a la era digital", en Laura Baigorri (comp). *Video en Latinoamérica, una visión crítica*. Madrid: Brumaria.

- Taquini, Graciela (2008). "Tiempos del video argentino", en La Ferla, Jorge (ed.) *Historia Crítica del Video argentino*. Buenos Aires: Fund. Eduardo Constantini; Fundación Telefónica.
- Torres, Alejandra (2010) (comp). *Narcisa Hirsch. Catálogo*. Buenos Aires, casa Nacional del Bicentenario. Disponible en <http://www.asaeca.org/pubext.php?id=31>.
- Young, Paul y Duncan, Paul (ed.) (2009). *Cine artístico*. Köln: Taschen.
- Youngblood, Gene (2012) *Cine expandido*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Zunzunegui, Santos (1994). *Mirar la imagen*. Zarautz: Editorial de la Universidad del País Vasco.

* Alejandra Torres es doctora en Letras, Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, UBA) y Profesora Regular de la Universidad Nacional de General Sarmiento (Área Cultura, línea de Investigación: Cultura y lenguajes audiovisuales). Ha dictado clases y seminarios sobre Literatura y Cine Latinoamericano y argentino en la Universidad de Múnich y en la Universidad de Colonia donde, además, realizó un seminario sobre el cine de Luis Buñuel. Es docente de posgrado y dirige proyectos de investigación acreditados sobre Cultura, arte(s) y técnica. Cuenta con numerosas publicaciones de la especialidad, entre éstas: *Visualidad y dispositivo (los cruces entre arte y técnica desde una perspectiva cultural)*, Los Polvorines, UNGS, 2014 (En prensa); Ha organizado congresos nacionales e internacionales. Es integrante del Colectivo Ludión (Exploratorio Argentino de Poéticas y Políticas Tecnológicas, Instituto Gino Germani, UBA); y miembro de la Comisión Directiva de AsAECA. Preside la Comisión de Experimentación Audiovisual de dicha Asociación. Contacto: alemariatorres@gmail.com

Clara Garavelli es profesora titular en Estudios Latinoamericanos en la University of Leicester (Reino Unido). Doctora por la Universidad Autónoma de Madrid (España), donde finalizó su tesis titulada "El video experimental en Argentina y sus procesos (2000-2010)". Desde el 2008 se ha dedicado a la docencia universitaria, a la traducción-interpretación, y a la investigación en áreas relacionadas con los estudios visuales, estudios culturales y latinoamericanos, con particular énfasis en el cine y video argentino. Actividad que la ha llevado a participar como ponente y coordinadora en múltiples congresos a nivel internacional y a realizar publicaciones y trabajos editoriales acordes. Desde el 2010 es miembro del Comité Editorial de la Revista *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (UAM-Maia Ediciones), y ha participado como jurado del Festival Internacional de Video Arte (FIVA, Buenos Aires, Argentina 2012 y 2013). Contacto: claragaravelli@yahoo.co.uk