

FUERA DE LAS FORMAS DEL CINE: Experiencias de Cine Expandido en Argentina

Rodrigo Alonso

Presentado en: *Segundas Jornadas Nacionales: El Cine y las Artes Audiovisuales. Enfoques Analíticos y Transdisciplinarios*. EINCITED. Universidad de Buenos Aires. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, 2001.

La penetración alcanzada por los medios de comunicación masiva hacia mediados de la década del '60, y en particular, su capacidad para integrarse al entorno cotidiano, produjeron una redefinición en las relaciones del individuo con la imagen. La generalización de la televisión en los hogares hizo que la imagen en movimiento, otrora propiedad exclusiva del cine, ingresara en el ámbito familiar, desritualizando la relación del espectador con la imagen fílmica.

Esa desmitificación de la situación cinematográfica era aún bastante precaria. En realidad; el cine todavía mantenía su encanto y la televisión había comenzado por instaurar su propio rito. En relación al "ritual televisivo" propio de aquella década, Vito Acconci había señalado, aludiendo a las dificultades para exponer video arte en los museos que, mientras el televisor ocupaba en la casa el lugar de una escultura -espacio central, privilegiado, al que todos dirigen su mirada- un monitor en un museo remitía siempre a la situación televisiva hogareña ¹.

La deconstrucción de la imagen fílmica no se iba a producir ni en las salas cinematográficas ni en las salas de estar familiares, sino en espacios donde aquella continuaba siendo una extranjera: museos y galerías de arte.

Poco tiempo atrás, los artistas *pop* habían comenzado a mirar a la cultura popular, y en particular al cine, con singular atención. Desatentos a la funcionalidad narrativa de la enunciación fílmica, su imagen fue para ellos un signo que remitía a una determinada realidad social y a sus valores. Los íconos de la cultura popular apropiados en las obras del *pop art*, informaban sobre la sociedad en lugar de representarla.

Casi contemporáneamente, los artistas minimalistas habían comenzado a reformular la relación de la obra artística con el observador. Sus monumentales piezas escultóricas enfatizaron las relaciones del espectador con la obra y el espacio circundante, antes que los valores propios de su constitución formal. Este desplazamiento desde la materialidad objetual hacia las propiedades del ambiente (*environment*), serían decisivas en el paso hacia la instauración de la instalación como forma de presentación artística.

La confluencia de estas tendencias en el ámbito de la pintura y la escultura, unida al interés de algunos artistas jóvenes por los medios de comunicación masiva, dio origen a las primeras experiencias que integraron la imagen cinematográfica al espacio, lo que –para utilizar cierta terminología más o menos establecida ²– denominaremos *cine expandido*, uno de los antecedentes más importantes de las instalaciones espaciales de imágenes que iban a popularizar las video instalaciones.

Esas obras pioneras oscilaron entre dos polos netamente diferenciados, derivados de las preocupaciones particulares de sus autores. Por un lado, algunos artistas exaltaron el aspecto sensorial de la relación entre la imagen y el espectador, generalmente influenciados por la recuperación de lo sensorial que siguió al movimiento *hippie*. En el

extremo opuesto, artistas enrolados en la incipiente tendencia conceptual, destacaron el aspecto informativo de la imagen, su capacidad para constituirse en comentario sobre la realidad, y su estatuto de intermediario entre ésta y el espectador.

Entre ambos polos existieron posiciones intermedias. Pero el eje que va desde lo sensorial a lo conceptual, desde lo inmediato a lo mediato, demostrará ser de gran utilidad para acceder a estas obras, de otro modo extremadamente diversas e incompatibles entre sí.

LA VERTIENTE SENSORIAL

El desplazamiento de la imagen fílmica desde la sala cinematográfica hacia el espacio físico, produjo necesariamente una modificación en las relaciones sensoriales del espectador con dicha imagen. Efectivamente, fue su cuerpo quien tuvo que acomodarse a la nueva situación, estableciendo desde su propia psico-motricidad la aproximación y el grado de integración deseados. Al mismo tiempo, esa relación espacial cambiante derivó en una situación perceptual igualmente indefinida en términos absolutos.

Algunos artistas buscaron concientemente enfatizar las relaciones y reacciones sensoriales entre el espectador y las obras. Entre ellos, una de las artistas que persiguió esa finalidad con más empeño, fue, sin dudas, Marta Minujin. Su tendencia a la exaltación de la actividad motora del espectador ya había sido claramente establecida en sus estructuras habitables blandas como *La Casa del Amor* (1962), *La Casa de Colchones* (1963) o *Revuélquese y Viva* (1964) y en ambientaciones como *La Menesunda* (1965), realizada junto a Rubén Santantonín ³, o *El Batacazo* (1965).

Pero en el año 1966, tras haberse empapado de la cultura *hippie* y de las teorías de Marshall McLuhan en los Estados Unidos, Minujin comienza una serie de obras en las que busca exaltar la mediatización de la experiencia cotidiana a través de ambientes de imágenes cuyo objetivo es sumergir al espectador en el universo visual e hiperfragmentado de los *mass media*.



Marta Minujin. *Minucode*. 1968.

La primera de estas obras, *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966), formaba parte del *Three Country Happening*, un *happening* simultáneo planeado junto a Allan Kaprow y Wolf Vostell, y que consistía en la realización de tres *happenings* en tres países diferentes en el mismo día y horario. Para *Simultaneidad en Simultaneidad*, Minujin convocó a sesenta invitados al auditorio del Instituto Di Tella, donde fueron filmados, fotografiados y entrevistados antes de ocupar el lugar que cada uno tenía reservado frente a un televisor, que debían mirar al mismo tiempo que escuchaban un receptor radial. Once días más tarde, las mismas personas⁴ distribuidas en los mismos lugares, vieron proyectadas en las paredes las fotografías y films tomados el primer día y escucharon sus entrevistas en los altoparlantes de la sala, al tiempo que los televisores les devolvían las imágenes de la primera jornada y los receptores radiales transmitían un programa especial referido al suceso⁵.



Oscar Aráiz. *Crash*. 1969.

Los sesenta invitados habían sido elegidos entre personalidades de los medios. Con esto, la artista buscaba enfatizar el carácter medial del evento, utilizando figuras del ámbito popular como lo hacían los artistas *pop*. Por otra parte, la invasión audiovisual generaba una ambientación extremadamente sensorial, donde se privilegiaban los aspectos físicos de los medios antes que su contenido informativo, su "pura presencia" antes que su valor comunicacional. Un año más tarde, Minujin realiza una experiencia similar en la Expo '67 de Montreal, con el nombre de *Circuit - Super-Heterodyne*; se trata ahora de una ambientación extremadamente más compleja, pero en la que se siguen privilegiando los aspectos sensoriales de la imagen y el sonido mediales en la creación de espacios que invaden audiovisualmente al espectador. Sin embargo, *Circuit - Super-Heterodyne* introduce algunas variaciones significativas. Los participantes son elegidos por una computadora que selecciona personas con características afines, a partir de encuestas publicadas en un periódico que los interesados en participar debían completar y remitir a la organización del evento. Entre las imágenes que envuelven a los espectadores, algunas se refieren a datos personales de los participantes. Simultáneamente, circuitos cerrados de televisión permiten a algunos grupos observar el comportamiento de otros integrantes del evento. Así, en esta obra comienza a aparecer un interés por el valor comunicativo e informacional de la imagen. Al hacer

que algunos grupos observen los comportamientos de otros, Minujin introduce la posibilidad de una participación crítica, basada, al mismo tiempo, en una identificación con el grupo observado —que realiza las mismas acciones que el grupo observador ha realizado o realizará— y en un distanciamiento producido por el medio.

El interés por el comportamiento de grupos sociales se mantendrá en otras dos obras de la artista, realizadas en los años siguientes.

Para *Minucode* (New York, 1968), Marta Minujin realiza tres cocktails en diferentes días y con diferentes grupos de personas -empresarios, personalidades de los medios y artistas- que registra en película de 16 mm con una cámara oculta. Los registros son proyectados luego en las paredes de una sala a la que se invita a los participantes a concurrir. En la situación final, cada participante interactúa no sólo con las imágenes de los diferentes grupos -entre las que se hallan las del suyo- sino también con los integrantes de los mismos, generándose un intercambio de información que actúa tanto a nivel mediato como inmediato. Al mismo tiempo, la disposición de los proyectores cinematográficos y de sus imágenes en la sala, obligaba a los visitantes a introducirse dentro del flujo audiovisual envolvente que inundaba el espacio, integrándose a la situación sensorial cuasi-psicodélica que era otro de los objetivos previstos por su autora.

En 1971, Minujin realiza una experiencia similar junto a Eduardo Pla con el nombre de *Buenos Aires Hoy Ya*, pero con participantes vernáculos. En lugar de cocktails se realizan diferentes reuniones en las casas de los artistas. La cámara no permanece oculta, sino que tiene un rol más participativo en el registro; sin embargo, la disposición final de la obra tiene muy pocas variaciones en relación a la realizada tres años antes.

Esta voluntad por introducir al cuerpo dentro de la imagen tenía algunos antecedentes en obras teatrales y coreográficas realizadas en el Instituto Di Tella, que reemplazaron las escenografías por extensas proyecciones de diapositivas que encuadraban los cuerpos de los actores y bailarines. Esa integración iba a ser particularmente potenciada en una obra que Oscar Araiz estrenaría en 1969, *Symphonia*, donde los cuerpos de los bailarines eran utilizados como pantallas receptoras de proyecciones cinematográficas que los transformaban en espectros danzantes, produciendo una situación de inestabilidad perceptual en el espectador.

LA VERTIENTE CONCEPTUAL

Con una orientación marcadamente diferente, artistas que comenzaban a incursionar en el conceptualismo en nuestro país, dirigieron su mirada hacia la imagen cinematográfica para indagar en sus mecanismos de construcción de sentido y en el conocimiento derivado de su particular traducción de la realidad.

Oscar Bony había iniciado su recorrido dentro de este camino con cuatro cortometrajes realizados en 1965, que se presentaron al año siguiente en el auditorio del Instituto Di Tella con el nombre de *Fuera de las Formas del Cine*⁶. Si bien los cortometrajes fueron exhibidos en una sala cinematográfica, Bony intentó superar la recepción fílmica tradicional neutralizando las propiedades narrativas de la imagen. Cada cortometraje era, en realidad, el resultado de una investigación particular sobre el tiempo, que había encontrado en la imagen cinematográfica el medio de realización más adecuado para la época.

En 1967, Bony presenta en las Experiencias Visuales de ese año, *Sesenta Metros Cuadrados de Alambre Tejido y su Información*, una instalación donde la imagen fílmica se desprende claramente de la situación cinematográfica. La obra, formada por la cantidad de alambre tejido mencionada en el título, dispuesta sobre el piso de una sala, y un proyector que exhibe un fragmento del mismo alambre sobre la pared, confrontaba la experiencia sensorial del tejido metálico que el espectador debía pisar para ingresar al recinto, con la imagen del alambre transformado en información visual, como pasos hacia la instauración de un concepto, objetivo final de la experiencia. La imagen ha sido despojada de todos sus atributos estéticos y transformada en simple representación de la realidad, en una utilización del medio cercana al uso que los conceptualistas harían de la fotografía. Por otra parte, la relación de la imagen con la realidad (el alambre) y su concepto es tautológica, en el sentido más pleno del conceptualismo ortodoxo que Joseph Kosuth iba a consolidar dos años más tarde en su ensayo *Art After Philosophy*⁷.

La relación tautológica se transforma en una relación metonímica en la obra de Leopoldo Maler *Silencio* (Londres, 1971). La obra se basa en la imagen de una mujer enferma que se proyecta sobre la cama que una enfermera vigila, articulando una *performance* con lo que hoy consideraríamos una video instalación, debido particularmente a la ubicación horizontal de la imagen, ajena por completo a la proyección cinematográfica habitual. Esta imagen reemplaza al *partener* de la *performance* con su información, extrañando una situación que de otro modo constituiría una *performance* en su sentido más tradicional. Lea Lublin utilizó la imagen fílmica como fuente de información en *Dentro y Fuera del Museo* (Santiago de Chile, 1971), una obra que intentaba producir un flujo de información entre los acontecimientos políticos, sociales y culturales que afectan a la sociedad y el desarrollo artístico concomitante. Para esto, Lublin instaló pantallas cinematográficas en las calles adyacentes al Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile –lugar donde se ejecutó la experiencia– que proyectaban documentales sobre el arte, y llenó las paredes del museo con cuadros sinópticos que informaban sobre los acontecimientos históricos más destacados del último siglo y su relación con las modificaciones del ámbito artístico en el mismo período. Para Lublin, el cine no es sólo un medio informativo, sino que es el medio más adecuado para llegar a un público ajeno a lo que sucede dentro del museo. La imagen cinematográfica le permite superar la barrera institucional, en un intento por lograr una interacción más fluida entre dos espacios de escasa integración en la vida cotidiana.

Así como Lublin recurre a la imagen fílmica para aprehender conceptualmente el espacio institucionalizado del museo, David Lamelas la utiliza para analizar por igual el espacio de una galería de arte y el propio modelo narrativo cinematográfico en *Film Script* (Londres, 1972). La obra consiste en un cortometraje proyectado sobre una pared que registra acciones de la asistente de la galería, y tres proyectores de diapositivas que varían la secuencia narrativa del film: el primero, siguiendo la continuidad de la película con fotos fijas seleccionadas; el segundo, variando la continuidad de la secuencia al modificar el orden de dos escenas; el tercero, al dejar sólo los momentos más importantes de las acciones y eliminar completamente una de las escenas.

Lamelas basa la recepción de su obra en una serie de confrontaciones: por un lado, la que se establece entre las

acciones registradas en el film y las que la asistente efectivamente realiza durante la exhibición; por otro, las que surgen de comparar la continuidad narrativa del cortometraje con las series de diapositivas que la manipulan. La confrontación induce un análisis simultáneo de las relaciones de la imagen con la realidad y de las normas narrativas que traducen esa realidad, manipulando su sentido.

Todas estas experiencias forman parte de las primeras investigaciones que artistas argentinos realizaron con el objeto de indagar en las consecuencias de la mediatización progresiva de la realidad. Con dicho proceso aún no concluido, estas obras cobran una importancia enorme, en tanto encarnan los primeros pasos de una problemática con proyecciones decisivas sobre nuestro presente.



Leopoldo Maler. *Silencio*. 1971.

1. Acconci, Vito: "Television, Furniture and Sculpture: A Room with the American View" en Hall, Doug & Fifer, Sally Jo: *Illuminating Video, Aperture/BAVC*, New York, 1990.

2. Terminología establecida a partir de la publicación del libro de Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton, New York, 1970.

3. *La Menesunda* contó además con la colaboración de Pablo Suárez, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayon y Floreal Amor.

4. En realidad, muchos de los participantes de la primera noche no regresaron para finalizar el evento, por lo que fueron reemplazados (ver: Glusberg, Jorge: *Arte en la Argentina: Del Pop a la Nueva Imagen*, Ed. de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985).

5. Una mejor descripción del evento puede encontrarse en Veron, Eliseo: "Sobre Marta Minujin. Un Happening de los Medios Masivos: Para un Análisis Semántico" en Masotta, Oscar et.al: *Happenings*, Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1967. Para una interpretación del evento desde una perspectiva diferente puede consultarse Lauría, Adriana: "Aproximación Hermenéutica a Simultaneidad en Simultaneidad de Marta Minujin" en *Las Artes entre lo Público y lo Privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, CAIA, Buenos Aires, 1995.

6. Los cuatro cortometrajes mencionados y la pieza *Sesenta Metros Cuadrados de Alambre Tejido y su Información* que se describe a continuación fueron presentadas nuevamente en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en 1998.

7. Kosuth, Joseph: *Art After Philosophy*. Studio International, octubre de 1969.