
Resumen: El presente trabajo tiene por objeto dar cuenta de ciertos desplazamientos que están aconteciendo en un espacio de intersección dado por los campos de las artes visuales contemporáneas y del cine. En tal sentido, dicha espacialidad procede como alentadora de una serie de producciones estéticas que fundan su despliegue, por un lado, en la deconstrucción del dispositivo cinematográfico, esto es, en la evidenciación crítica de su lógica productiva y receptiva y, por otro, en la captura de propuestas desarrolladas en el ámbito del arte contemporáneo (instalación, performance). A la vez que ambos campos se retroalimentan, es factible señalar que encuentran en la institucionalidad del arte contemporáneo, en sus circuitos de exhibición (bienales, galerías, museos), un ámbito de recepción privilegiado.

Palabras claves: dispositivo - profanación - cine - arte contemporáneo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 267]

(*) Director de la Carrera de Gestión e Historia de las Artes en la Universidad del Salvador. Licenciado en Gestión e Historia (UNTREF). Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM). Doctorando en Arte Contemporáneo por la Universidad Nacional de La Plata. Es investigador y docente universitario de grado y posgrado en diversas universidades nacionales (USAL, UNTREF y UNA); así como ha prestado servicios docente en la Universidad de Cuenca (Ecuador) y la New York University (EEUU). Ha curado numerosas muestras de arte tecnológico y contemporáneo. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ha ejercido la crítica especializada en arte y tecnología. Dirige la colección Pensamientos Inactuales (Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo). Es autor de numerosos libros y compilaciones.

I.

Tal vez, el campo de la producción cinematográfica y el de las artes visuales tengan más de un punto en común, y este no se encuentre circunscripto a una correlación de similitudes inmanentes a las formas que se develan hacia el interior de la propia imagen (el carácter rectangular de la imagen heredado de la proporcionalidad renacentista, las lógicas de composición del cuadro, el fuerte carácter mimético que portan ambas visualidades, etc.).

Probablemente, cine y pintura puedan converger en un punto que ubica la producción de imágenes, y también de sonido en el caso del primero, en una zona productiva que la teoría ha denominado como *dispositivo*. En ambos casos, la producción de sentido se motoriza en el seno de este último.

Así, la “máquina” que dispone los cuerpos para una operatoria de anclaje de sentido no se despliega solamente por obra y gracia de la formalidad contenida en la superficie de la pantalla o del cuadro, sino que aquella surge a partir de la articulación de una serie de instancias tanto formales como espacio-receptivas que condicionan el modo de configuración de sentido por parte del espectador.

Pero, en primera instancia, sería necesario proponer una respuesta para la siguiente pregunta: ¿qué entendemos por dispositivo?

II.

Probablemente, la instauración de la noción de dispositivo haya sido planteada de manera insistente en el marco de las concepciones foucaulteanas de poder, en especial, en el contexto de sus desarrollos denominados *genealógicos*, los cuales se presentan como una salida a sus estudios de anclaje discursivo.

En tal sentido, el poder y el saber no sólo aparecen determinando la emergencia de una zona de inteligibilidad epocal, sino que el poder aparece delineado como constructor de subjetividad a partir de mecanismos que operan sobre el cuerpo. El panóptico se convierte, en este contexto, en el paradigma y en un ejemplo de una serie de espacialidades que operan bajo una lógica anatómo-política, como la fábrica y la escuela. Así, el disciplinamiento corporal que regula prácticas, quehaceres, al reticular el espacio y el tiempo es configurador de subjetividad por su propio despliegue.

De este modo y como señala Sergio Albano siguiendo la senda abierta por Foucault:

El dispositivo se refiere al conjunto de todas aquellas instancias extradiscursivas que emergen a partir de un cierto régimen de concomitancia y proximidad con el discurso que las condiciona y de las cuales depende su funcionamiento. El dispositivo puede ser asimilado al concepto de mecanismo, en el sentido de una cierta regularidad de funcionamiento, y asimismo, al concepto de “aparato”, en el sentido de una mediación instrumental necesaria que hace posible la práctica y el ejercicio de un discurso determinado (2007, pp. 83-84).

De la misma manera, para Agamben, la conceptualidad ligada a la máquina se superpone a la de dispositivo y es de carácter estrictamente técnica, como bien señala Edgardo Castro: “Máquina es, en efecto, uno de los sentidos del término dispositivo” (2008, p. 88). De esta manera, se presentan una gran diversidad de máquinas (gubernamental, antropológica, infancia, teológica, biopolítica, etc.) que operan en zonas específicas de la vida humana como productoras de lógicas diferenciadas (la gubernamental de lo político, la antropológica de lo humano).

En tal sentido, y tal como plantea el propio Agamben, las relaciones entre el cuerpo del individuo y el dispositivo son configuradoras de subjetividad, en tanto este último propone la internalización de un determinado orden. De esta manera, en sus propias palabras: “Llamaré dispositivo a la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, y los discursos de los seres vivientes” (2014, p. 18).

Para Castro, habría tres condiciones más que darían forma a este concepto operativo:

[...] La segunda nota que define a las máquinas agambenianas es su bipolaridad. La máquina-dispositivo articula los elementos que, a primera vista al menos, parecen excluirse u oponerse [...] En tercer lugar, el funcionamiento de estas máquinas produce zonas de indiscernibilidad, en las que es imposible distinguir de cuál de los dos componentes articulados se trata. [...] Por último, el centro de esas máquinas está vacío. Para servir de la metáfora mecanicista, el engranaje que articula sus elementos constitutivos, su bipolaridad, no tiene ninguna realidad sustancial. Ellas giran en el vacío y, por ello, solo se definen en términos funcionales. [...] esta es una de las condiciones de su eficacia (Castro, 2008, p. 89).

Por otra parte, la teoría cinematográfica ha abonado un territorio fructífero para la emergencia de una analítica vinculada a la noción de dispositivo.

III.

Como señala Ismael Xavier en su ensayo *Las aventuras del dispositivo. (1978-2004)*, el campo de la estética y la teoría cinematográfica ha desplegado fecundas discusiones en torno al concepto de dispositivo, en especial a partir de los posicionamientos desarrollados por Jean-Louis Baudry en los años setenta.

Entendiendo esta noción, en primera instancia, como una maquinaria productora de subjetividad cuyo orden aparece cimentado en lo ideológico.

De alguna manera, estos posicionamientos se pueden vincular a ciertas formas productivas espacializadas del arte contemporáneo y de la curaduría en tanto dispositivo. En relación con ello, Xavier sintetiza con claridad los posicionamientos de Metz, cuando sugiere que, el

Dispositivo no es solamente el aparato técnico, sino todo el engranaje que envuelve al filme, el público y la crítica; en fin, todo el proceso de producción y circulación de las imágenes donde se actúan los códigos internalizados por todos los participantes del juego. De este modo, el Dispositivo se ubica como una institución de la modernidad [...] (Xavier, 2008, p. 236).

Si en el contexto francés el término *Dispositivo* acaparó la atención de los teóricos, en el angloamericano lo hizo el de *Apparatus*, cuyas resonancias althusserianas se tornan

evidentes. La relación establecida por Vilém Flusser en *Dispositivo, cine y arte* torno a la etimología de la palabra *aparato* es sugerente para pensar los alcances de la noción de dispositivo. Como señala en *Una filosofía de la fotografía*:

La palabra latina *apparatus* está del verbo *apparare*, que significa “preparar”. Además, existe en latín el verbo *praeappare*, que significa, asimismo, “preparar”. Para ilustrar en alemán la diferencia entre los prefijos “*ad*” y “*prae*”, *apparare* podría traducirse por *paraparar* (*fürbereiten*). Visto así, el “aparato” sería un objeto al acecho de algo, mientras que el “preparado” sería una cosa a la espera paciente de algo. La cámara está al acecho del acto de fotografiar, se le alargan los dientes por él. Apuntemos en este intento de definición etimológica del concepto de aparato “esta disposición félida” (1993, pp. 23-24).

En tal sentido, podemos advertir que todo dispositivo se presenta en ese estado latente que presupone estar al acecho, tendiente a la captura de algo que permite la emergencia de su funcionamiento. Quizá, en el dispositivo curatorial contemporáneo pueda subyacer algo de la lógica del aparato, en vinculación a las dos determinaciones descriptas: como algo que se presenta a la espera paciente del espectador pero que, en el mismo movimiento, captura la atención de este.

La cuestión relativa a la pasividad / actividad del espectador ocupa un espacio central tanto en los debates de las artes visuales como de la teoría cinematográfica. Dentro de esta lógica puede pensarse, aunque no de manera conclusiva, que la labor curatorial tradicional, tiende a acotar las posibilidades de actividad del espectador, en tanto, determina o recorta las variaciones en la relación de los objetos presentados en tanto dicha relacionalidad porta, en su puesta en espacio, un sentido preestablecido que requiere o presupone una suerte de protocolo de recepción que encausa el modo en que esas obras deben ser recepcionadas en dicho contexto. Los textos de salas introductorios establecen el sentido general de la muestra, en tanto que los textos de bloque hacen lo propio en relación con las secciones en que la muestra está compuesta, articulándose como microrrelatos de una totalidad. De manera inversa, la obra artística espacializada alienta el carácter abierto de la experiencia espectral.

IV.

En el campo de las artes visuales, también podemos evidenciar un recorrido que va desde la profundización de las lógicas modernista hasta la puesta en crisis de estas en el terreno de la contemporaneidad.

En tal sentido, para Clement Greenberg, lo moderno implica la defensa de una matriz instalada por Kant de manera definitiva: ser moderno es ser crítico. Lo cual implica asumir “los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. [...] con la finalidad de [...] afianzarla más sólidamente en su área de competencia” (2006, p. 111).

Desde esta perspectiva: ¿cuál sería el objeto del arte? ¿Qué determinaría sus búsquedas? El encuentro con la tan ansiada esencia a través de la autocrítica. A partir de ella como guía,

las disciplinas artísticas, el arte todo, desecharía su excedente, aquello que no le pertenece y que ha tomado prestado de otros territorios, iniciando así su camino hacia la pureza.

El camino parecía irreversible, el proceso de autocrítica de la pintura desembocó, de manera ineluctable, en la acentuación del carácter planimétrico del cuadro como condición esencial de lo pictórico. Esta cuestión nos retrotrae al señalamiento de Worringer, en tanto para Greenberg, la emergencia de la abstracción implicó, de manera preeminente, un procedimiento signado por la anulación de toda tridimensionalidad como “garantía” de “pureza” disciplinar.

Lógica productiva abstracta que anuda, como contraparte, al igual que en el cine, un sentido privilegiado: el visual. En cierta medida, captar ópticamente la forma es captar la idea. Esta lógica moderna implicó la prosecución de un modo de ver que Martin Jay ha denominado “ocularcentrista”, la primacía del ojo que se configura como sinónimo de intelección (resuena aquí el legado cartesiano) y que, de alguna manera, anula la corporeidad del receptor centrado identificándolo con un par de ojos incorpóreos.

Pero este movimiento autoconsciente, característico del arte moderno, no significó para Greenberg una ruptura con la tradición, sino una inscripción de dichas prácticas artísticas en el territorio mismo del progreso.

En líneas generales, Michael Fried continuó las directrices trazadas por su maestro, y en su ensayo *Arte y objetualidad* (1967) realizó una fuerte crítica a los postulados del minimalismo, a la vez que el texto dio muestras de que el modo de hacer moderno parecía haber llegado a su fin, abriéndose nuevas perspectivas expresivas que, para el autor, detentaban una profunda negatividad.

Si la pintura abstracta modernista implicaba una neutralización del cuadro en tanto objeto, el minimalismo acentuaba la necesidad de evidenciar la objetualidad del mismo, esta última cuestión se volvió problemática para la definición de lo pictórico en clave modernista. Para Fried, la presencia que manifiesta la obra modernista parecería no tener duración, experimentándose “como una especie de instantaneidad [...] como si un instante único e infinitamente breve fuera lo suficientemente largo como para verlo todo, para experimentar la obra en toda su plenitud y profundidad, y resultar convencido por ella para siempre” (2004, p. 193).

Contrariamente, el minimalismo implicó la instalación de una lógica temporal en la obra, y esta deviene del señalamiento de la obra en tanto objeto que delimita una zona de situación para una experiencia que incluye la totalidad del cuerpo del espectador, en otras palabras, ese cuerpo es un cuerpo en situación de vívida experiencia estética. Esta *teatralidad*, tal la denominación que utiliza Fried, es asumida con la dimensión de una pérdida irreparable, en tanto esta nueva poética (minimalismo) derrumba la pureza que había hecho posible la configuración de un arte estrictamente moderno.

Fried parece erigirse en testigo crítico de una época en donde emerge este sentido disolutorio para el arte moderno, el cual aparece sustentado en una “incorporación de los objetos, imágenes y formas de la ‘vida’ en el ámbito del arte. De este modo, es posible determinar [...] aquellos movimientos estéticos que configuran una *lógica de incorporación irrestricta de la vida en el arte*” (Fragasso, 2002, p. 58).

De esta manera, lo contemporáneo emerge de esta crisis moderna, caracterizada por la tensión entre pureza e hibridación, cuestión que dio lugar, además, y de manera no exclu-

yente, a una perspectiva que alimentará una multiplicidad de posibilidades inauditas en el territorio de las, hasta entonces, denominadas *artes visuales*, durante la segunda mitad del siglo XX.

Esta línea de fuga va a implicar un pasaje desde el volumen escultórico cerrado sobre sí a la obra espacializada; como si, metafóricamente, el volumen estallara y se diseminara, dando lugar a un espacio que contiene y configura la experiencia estética. A la vez que la pintura se vuelve objeto, toma entidad objetual y, por ende, cobra relevancia espacial.

Definir la obra en términos de espacialidad, implicó instaurar una poética de la inmersividad, esto es, presentar el cuerpo del espectador como parte integrante de la obra. Esta cuestión trae como consecuencia la caída de la mirada como única posibilidad de captación de la obra, es decir, esta interpela la totalidad de los sentidos del espectador dando cuenta de la presencia efectiva de su corporeidad, provocando la apertura de un tipo de productividad que desemboca en la actual instalación.

Estas cuestiones ponen en escena un planteo central: el lugar del cuerpo del espectador. De allí que, los conceptos desplegados por Hans Ulrich Gumbrecht son de relevancia para pensar el modo de despliegue del arte espacializado y su tendencia a la *producción de presencia*, tal es el concepto acuñado por el teórico literario. El cual debe entenderse como una puesta en tensión de la idea por la cual “[...] la interpretación, es decir, la atribución de significado, es la práctica central la práctica exclusiva de hecho, de las humanidades” (Gumbrecht, 2005, p. 17). En tal sentido, relacionarse con las cosas del mundo, ponerlas en vinculación con el cuerpo implica siempre una oscilación entre efectos de presencia y efectos de significado. De esta manera, su perspectiva intensifica el deseo de atenuar la mediación del *efecto de significado* por sobre el de *presencia*, a la vez que sostiene que “[...] la ‘producción de presencia’ apunta a toda clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos ‘presentes’ sobre los cuerpos humanos” (Gumbrecht, 2005, p. 11). Para precisar el alcance de su conceptualización, Gumbrecht plantea que

Primero y sobre todo, quería entender la palabra ‘presencia’, en este contexto, como una referencia al o espacial. Lo que está ‘presente’ para nosotros (muy en el sentido latino de la palabra *prae-esse*) está frente a nosotros, al alcance de y tangible para, nuestros cuerpos. Asimismo el autor quiso emplear la palabra ‘producción’ siguiendo las líneas de su significado etimológico. Si *producere* significa, literalmente, ‘sacar a primer plano’, ‘traer hacia delante’, entonces la frase ‘producción de presencia’ enfatizaría que el efecto de tangibilidad que viene de materialidades de la comunicación, es también un efecto en movimiento constante. En otras palabras, hablar de ‘producción de presencia’ implica que el efecto (espacial), de tangibilidad que viene de los medios de comunicación está sujeto, en el espacio, a movimientos de mayor o menor proximidad, y de mayor o menos intensidad (2005, p. 31).

Esta doble posibilidad que deviene de la centralidad del efecto espacial, la dualidad *tangibilidad / intensidad*, será central para rastrear los *efectos de presencia* que subyacen a una multiplicidad de modos de hacer del arte contemporáneo.

V.

Si la lógica maquina del dispositivo ha establecido una férrea correlación entre espacialidad (configuradora de la experiencia receptiva), objeto artístico (cerrado sobre sí) y mirada a distancia (capturadora de lo subyacente en la obra); no menos cierto es que esta dinámica se suscita bajo el dominio de la transparencia, es decir, bajo un modo que invisibiliza su propio funcionamiento y, así, logra su máximo poder de eficacia y sugestión.

Agamben señala que, ante la desmesurada e imparable proliferación de dispositivos en nuestra contemporaneidad, la anulación absoluta de los mismos ya no sería viable. Por lo tanto, su propuesta es profanarlos. En tal sentido, sugiere que: “La profanación [...] implica una neutralización de lo que se profana. Cuando ha sido profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso” (citado en Castro, 2008, pp. 153-154).

Sin lugar a dudas, la contemporaneidad artística ha promovido de manera sostenida un sentido profanatorio en relación con este funcionamiento maquina. En el territorio de las Bellas Artes ha operado una desarticulación de aquel sentido modernista anteriormente desarrollado; y esto ocurre en relación con el sostenimiento de la obra como espacio efectivo de la experiencia para el cuerpo del espectador. La pintura y la escultura rompen sus límites convirtiéndose en espacio: la primera hace estallar el marco y la segunda el contorno del volumen cerrado sobre sí.

De esta manera, el cuerpo ingresa en una espacialidad, la de la propia obra, que no lo excluye, que no lo coloca a distancia para contemplarla sino que, ahora, lo contiene en su interioridad. Por lo tanto, el cuerpo experimenta fragmentariamente el objeto artístico y se indistingue de él.

Quizás, en este punto, se produzca el más potente encuentro entre el cine y el arte contemporáneo (y no, como vacuamente se ha señalado en los últimos tiempos, a partir de que la institucionalidad de este último albergó las producciones del primero en exposiciones o bienales internacionales, aunque eso puede verificarse efectivamente).

Cine y arte contemporáneo comparten ese impulso profanador que disloca el dispositivo moderno, tan ligado a la instauración de la lógica biopolítica. En tal sentido y como señala Parente, también en el campo cinematográfico se erige una profanación de la *forma-cine*, o de su pretendida naturalización, la cual se identifica con la proyección de una historia en una sala a oscuras.

Dentro de estas posibilidades profanadoras, al decir de Parente, quizás la de mayor cercanía con las prácticas expansivas y expresivas del arte contemporáneo sea la del denominado *cine expandido*, en donde, además podemos ubicar a ciertas producciones que incorporan las innovaciones abiertas en el campo de la interactividad. Como el propio Parente señala:

A diferencia de lo que piensa Gene Youngblood en el ya clásico *Expanded cinema*, el cine expandido para nosotros se caracteriza por dos vertientes: las instalaciones que reinventan la sala de cine en otros espacios y las instalaciones que radicalizan procesos de hibridación entre diferentes medios. Mientras el cine experimental se restringe a experimentaciones con el cine y el videoarte

se notabiliza por el uso de la imagen electrónica, el cine expandido es el cine ampliado, el cine ambiental, el cine hibridado (Parente, 2010, p. 54).

VI.

El cine, en sus comienzos, fue considerado como mero entretenimiento de barraca de feria, ágil y desmontable, supo entretener a la vez que pugnaba por obtener cierto reconocimiento intelectual.

En *Exploded Film* (2013)¹, de Sandy Claes y Daan Wampers, dispositivo cinematográfico, instalación y entretenimiento de feria (montaña rusa) se mimetizan críticamente. En un sentido coincidente, Tony Bennett en su libro *El nacimiento del museo: historia, teoría, políticas*, sostiene una tesis que vincula el desarrollo ordenador de las exhibiciones museísticas, a partir del siglo XIX, con la modernidad científica la cual opera como guía racional del proceso, lo que denomina la racionalidad política del museo. Pero, a su vez, plantea una vinculación con otras “[...] instituciones culturales colaterales, incluyendo las aparentemente ajenas y desconectadas de él” (Bennett, 1999, p. 6); como las ferias de entretenimientos, organizadoras del recorrido y por lo tanto de la experiencia corporal del visitante.

En la obra de Claes y Wampers, una cámara de video montada sobre los rieles va “chocándose” con las distintas fases de animación de movimiento de una silueta, movimiento que es restituído en una pantalla que sirve como fondo del dispositivo. Se hace presente, en alguna de las capas de sentido de la obra, un intenso señalamiento hacia los orígenes del cine. Resulta sugerente el sentido deconstructivo que plantea *Man at Work* (2014)², instalación de Julien Maire, la cual opera evidenciando, a la vez que espacializando, el propio dispositivo cinematográfico.

Maire produce una fuerte ruptura de la ilusión que sostiene la transparencia filmica, tal como la entendía Bazin. Tal vez, el acrílico transparente adquiera aquí un sentido alegórico. Si la cámara convierte en objeto lo real a la vez que oculta sus mecanismos, en *Man at Work* el dispositivo profanado no convierte al objeto en imagen, sino que el objeto tridimensional se añade a la lógica maquina del cine en la medida en que el objeto de representación es capturado literalmente por el dispositivo. De esta manera, el sentido etimológico para el término aparato, rastreado por Flusser, ya señalado oportunamente, se torna acto: el aparato cinematográfico captura el objeto.

Transparencia del objeto, opacidad de lo real. Paradójicamente, la realidad se torna maqueta a la vez que los objetos “reales” ocupan el lugar de lo fotografiado. La operatoria pareciera suceder en los límites mismos de lo indiscernible. Para que el dispositivo pueda evidenciarse, el objeto debe transparentarse, volverse una especie de *infraleve*.

Pero, además, la obra de Maire es portadora de una lógica remisiva, en la medida en que parece inscribirse y, a la vez evocar, todo un linaje de dispositivos pre-cinematográficos que indagaron en diversas zonas de la imagen proyectada, en la descomposición y recomposición del movimiento y de los soportes materiales de fijación y registro de la imagen. Quizás, la obra también nos señale a aquellos dispositivos del cine embrionario en donde el cuerpo se aproximaba al aparato³ o bien el propio proyector aparecía cercano a los ojos

del espectador. Irónicamente, la obra de Maire parece estetizar el instante previo a la emergencia del denominado Modo de Representación Institucional.

Por otra parte, y de manera colateral, podría evidenciarse una relación formal entre los muñecos de acrílico animados de Maire y cierta porción de la productividad de la argentina Liliana Porter: objetualidad, industrialidad, conceptualidad, *ready-made*, ironía.

El propio medio cinematográfico, su artefactualidad (proyector-pantalla) y su materialidad efectiva (filmico), se convierten en el eje productivo y reflexivo de la instalación *Éramos esperados (plomo y palo)* (2013)⁴ de Andrés Denegri.

Cuestionando la *forma-cine*, una compleja maquinaria establece un rol ambivalente para la propia película de 16 mm en la medida en que esta es el objeto de proyección a la vez que su propia pantalla. “Lo que vemos sobre la pantalla formada por tiras de celuloide son imágenes de represión policial y militar durante movilizaciones obreras y sociales realizadas a lo largo todo el siglo XX” (La Ferla, 2014, p. 57). La violencia del instante registrado y proyectado adquiere un equivalente en la celeridad y fragmentariedad que el nuevo dispositivo, profanado, sostiene.

El andamiaje del cine se transparenta: su violencia silenciada y naturalizada, la cual consiste en proponer la internalización de una determinada discursividad obliterando su maquínico lugar de enunciación.

En tal sentido, pareciera cumplirse el señalamiento de Hito Steyerl cuando sentencia que el cine aparece ligado a una lógica de organización industrial fordista signada por el control temporal y la reclusión de los cuerpos; en tanto que el museo disloca dicha operatividad, al trastocarse el control férreo de la temporalidad, configurando una lógica más abierta que permite la emergencia de la multitud (2014, pp. 70-71).

Convergentemente, de modo crítico, la obra de Denegri deja al descubierto la esencia industrial del cine, su andamiaje procesual y artefactual; a partir de su sentido deconstructivo emerge la idea del cine-fábrica. Pero efectivamente la experiencia con la instalación no es semejante a la propuesta por el cine, aquella no aparece sujeta, subsumida a la lógica temporal de este, por lo tanto, la experiencia se ha abierto.

A propósito de esto último y en relación al espacio de emplazamiento de la obra (ámbito ligado a la institucionalidad del arte contemporáneo), las últimas producciones de Denegri instalan un interrogante crítico en torno a la relación del cine con las instancias de circulación del campo artístico contemporáneo.

Tal vez, uno de los ideales desplegados por la emergencia de internet que impactó fuertemente en el campo artístico fue en torno a la ampliación de posibilidades que el nuevo medio portaba. Posibilidades que abogaban por el cumplimiento de una promesa democratizadora tanto a nivel de circulación como de recepción de las obras, la cual operaban a partir de la negación de la institucionalidad espacial del arte. De esta manera, los artistas podrían exponer sus obras libremente en el ciberespacio y el público podría acceder a las mismas sin mediación alguna.

Si bien este ideal democratizador no logró plasmarse en su totalidad, algunas experiencias artísticas generadas a partir del advenimiento de nuevas tecnologías permiten sostener cierto sentido crítico en el marco del despliegue de dichas producciones.

En tal sentido, Alejandro Schianchi ha desarrollado parte de su producción en el límite mismo de las necesidades de espacialización propuestas desde el dispositivo institucional

de las artes visuales (museos-centros culturales-galerías). Es parte integrante de sus proyectos el elidir dicha espacialidad legitimadora o bien parasitarla⁵.

El propio Schianchi propone nominar dicha productividad como *intervenciones virtuales locativas* las que define de la siguiente manera:

[...] obra artística que se sustenta en la ubicación geográfica (latitud, longitud y en algunos casos altura) de un elemento virtual (tridimensional o bidimensional) observado a través de un sistema de realidad aumentada en un dispositivo móvil. Así mismo, la relación entre el objeto virtual y el entorno físico donde se encuentra emplazado puede ser de tensión, y presentarse como el eje conceptual de la obra, así como simplemente el contexto espacial donde se exhibe. Pero inevitablemente presenta un vínculo directo entre el aquí y ahora del entorno físico y la creación virtual dado que ambos se observan en simultáneo en la pantalla del dispositivo electrónico y responden en tiempo real a los desplazamientos que el portador realice. El contenido virtual descargado de Internet en el momento de visualización (aunque podría ser *off-line*), se pone en relación con la información de localización y angulación del dispositivo móvil, para así crear la ilusión óptica de que ese objeto virtual se encuentra allí, ubicado en el espacio físico, frente a nuestros ojos (Schianchi, 2015, p. 39).

Su obra *Sin Título (video deriva)*⁶, de 2011, se inscribe dentro de los parámetros definidos como *intervención virtual locativa*. La misma se conforma a partir de una serie de clips de video que son geolocalizados en diversos puntos del microcentro porteño, los cuales pueden ser visualizados con dispositivos móviles. Los videos establecen una relación específica con el espacio en donde son visualizados, a veces el punto de vista del video coincide con el punto de vista del espectador y en otros casos tensiona al mismo.

En tal sentido, el recorrido del espectador es tensionado por el recorrido planteado por el video y su disposición espacial. En primer lugar, es necesario señalar el marcado anacronismo entre registro y momento de visualización, en donde existe una superposición temporal entre el pasado del primero que se actualiza en la reproducción y el recorrido corporal en el espacio efectivo, allí donde ese video fue registrado. Juego de diferencias y similitudes enmarcadas por la experiencia urbana y del dispositivo que interpelan al cuerpo.

De esta manera, podríamos tender un puente entre los procedimientos propuestos por Schianchi en sus trabajos y la noción de *deriva*, en tanto esta funciona como disruptiva, proponiendo un tipo de experiencia que tiende a la apropiación creativa del espacio urbano. Como señalara el propio Guy Debord:

El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse

llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas (1999, p. 1).

VII.

Como se ha planteado en el desarrollo propuesto, la zona de intersección entre el cine y el arte contemporáneo es prolífica y puede rastrearse siguiendo los modos profanatorios que ambos han propuesto para salir de las rígidas estructuras productivas concebidas por el cine y las artes visuales en tanto disciplinas autónomas.

Tal vez, la instalación *The Lux* (2009)⁷, de Rosa Barba, pueda pensarse como paradigma del recorrido planteado. En ella ya no hay film para ver, la luz es la protagonista de la instalación en la medida en que un proyector ilumina al otro con su propia luz y viceversa: aquí el cine, al borrar todo vestigio ilusorio, pone de relieve su propia lógica productiva maquinal. A su vez, la disloca, la profana, al asumir su cercanía con formas de producción contemporánea que tienden a la especialización y, de esta manera, trastocan el lugar del espectador configurado por la tradición ocularcentrista.

Notas

1. El registro de la obra puede consultarse en: <https://vimeo.com/48133460>
2. El registro de la obra puede consultarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=LnhPrV8lccU>
3. Me refiero específicamente a los *juguets filosóficos*. Remito en tal sentido a la lectura de Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
4. El registro de la obra puede consultarse en: <https://vimeo.com/163672952>
5. En *Sin título* (site-specific ubicuity), intervención virtual locativa de 2011, Schianchi geolocaliza un objeto virtual generado por código en la espacialidad de instituciones legitimadoras del arte contemporáneo: Galería Arte x Arte (Bs. As., Argentina), Centro Cultural General San Martín (Bs. As., Argentina), MALBA / (Bs. As., Argentina), Galerías Pacífico (Bs. As., Argentina), Guggenheim Museum (N. Y., EEUU), Centre / Pompidou (París, Francia), ZKM (Karlsruhe, Alemania), Paço das Artes (San Pablo, Brasil) y en el Palazzo / Barone Ferrara (Bari, Italia). Objeto que puede visualizarse aun actualmente. El registro y documentación de la obra puede consultarse en: <http://schianchi.com.ar/sin-titulo-site-specific-ubicuity-2011/>
6. El registro y documentación de la obra puede consultarse en: <http://schianchi.com.ar/sin-titulo-videoderiva-2011/>
7. http://res.cloudinary.com/bombmagazine/image/upload/v1425497007/210665909-03042015-rosa_barbara_05_bomb_131_sm.jpg

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires; Adriana Hidalgo Editora.
- Albano, S. (2007). *Michel Foucault. Glosario epistemológico*. Buenos Aires: Quadrata.
- Bennet, T. (1999). *The birth of museum. History, theory, politics*. New York: Routledge.
- Castro, E. (2008). *Giorgio Agamben: una arqueología de la potencia*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones - UNSAM EDITA de Universidad Nacional de Gral. San Martín.
- Debord, G. (1999). Teoría de la deriva. En VVAA. *Internacional situacionista*, vol. I: La realización del arte. Madrid: Literatura Gris. Disponible on-line. En: <http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf> consulta 30-12-2015
- Duguet, A-M. (1988). "Dispositifs". En revista *Communications*, nro. 48. Disponible on-line en: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728 consulta 23-07-2015
- Fragasso, L. (2012). *Mario Merz*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Fried, M. (1967). *Arte y objetualidad*. Madrid: Antonio Machado Editora.
- Flusser, V. (1993). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Editorial Siruela.
- Gumbrecht, H-U. (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- La Ferla, J. (2014). *Cine de exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac.
- Parente, A. (2010). "La forma cine: variaciones y rupturas". En revista *Arkadin*. Estudios sobre cine y artes audiovisuales, número 3, FBA-UNLP, noviembre.
- Schianchi, A. (2015). *Arte virtual locativo. Transgresión del espacio con dispositivos móviles*. Buenos Aires: ArtexArte.
- Steyerl, H. (2014). "¿Es el museo una fábrica?" En *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Xavier, I. (2008). "Las aventuras del dispositivo (1974-2004)" y "El cine –discurso y la deconstrucción". En *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

Bibliografía

- Bazin, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Bernier, C. (2002). *L'art au musée. De l'oeuvre à l'institution*. París: L'Harmattan.
- Bishop, C. (2008) "El arte de la instalación y su herencia". En revista *Ramona*, número 78, marzo, Buenos Aires: Fundación Start.
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal.

- Deleuze, G. (1990). “¿Qué es un dispositivo?”. En VVAA. *Michel Foucault filósofo*. España: Gedisa.
- Déotte, J-L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- _____. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- Groys, B. (2014). “Política de la instalación”. En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Stoichita, V. (2011). *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra.
-

Abstract: The present work aims to give in account certain shifts that are happening at the intersection given by the fields of contemporary visual arts and cinema. The deployment, on one hand, is the result of the deconstruction of cinematic device, that is, on the evidence of acid criticism of its productive and receptive logic and, by another, in the capture of proposals developed in the field of contemporary art (installation, performance). There is a feedback within both fields so it can be point out that they find in institutions of contemporary art and in its display circuits (biennial, galleries and museums), a privileged area of reception.

Keywords: device - film - contemporary art.

Resumo: O presente trabalho visa dar conta de certos deslocamentos que estão ocorrendo em um espaço de intersecção dado pelos campos das artes visuais e filmes contemporâneos. Nesse sentido, a espacialidade é encorajadora de uma série de produções estéticas que baseiam sua implantação, por um lado, na desconstrução do dispositivo cinematográfico, ou seja, na evidência crítica de sua lógica produtiva e receptiva e, de outro, na captura de propostas desenvolvidas no campo da arte contemporânea (instalação, performance). Ao mesmo tempo em que ambos os campos são realimentados, é viável apontar que eles encontram na institucionalidade da arte contemporânea, em seus circuitos expositivos (bienais, galerias, museus), um ambiente de recepção privilegiado.

Palavras chave: Dispositivo - profanação - cinema - arte contemporânea.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
