

Evocación y actualidad del cine silente argentino en las instalaciones audiovisuales de Andrés Denegri

Ana Laura Lusnich *

Resumen: Este artículo analiza una serie de obras creadas por el artista argentino Andrés Denegri que establecen una relación estrecha con el cine silente argentino y que transitan por los géneros de las instalaciones audiovisuales, la escultura cinética, el cine expandido y el cine de exposición. Centrándonos en las obras expuestas en las muestras *Máquinas de lo sensible* (Galería Rolf Art, Buenos Aires, 2019-2020) y *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 2022), se indagará en una serie de aspectos en particular: el programa de creación-acción que concilia el cine silente con la sala de arte; la reutilización del cine silente argentino como material de archivo o bien como recreación de lo inexistente, y la configuración del comentario y la crítica política, en consonancia con algunas preocupaciones entre las que se encuentran la afirmación identitaria de los estados-nación y la dicotomía campo/ciudad.

Palabras clave: cine silente, dispositivo, instalación audiovisual, perspectivas políticas, reflexividad.

Evocation and Relevance of Argentine Silent Cinema in the Audiovisual Installations of Andrés Denegri

Abstract: This article analyzes a series of works created by the Argentine artist Andrés Denegri that establish a close relationship with Argentine silent cinema and that move through the genres of audiovisual installations, kinetic sculpture, expanded cinema, and exhibition cinema. Focusing on the works exhibited in the exhibitions *Máquinas de lo sensible* (Rolf Art Gallery, Buenos Aires, 2019-2020) and *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 2022), we will investigate a series of aspects in particular: the creation-action program that reconciles silent cinema with the art house; the reuse of Argentine silent cinema as archival material or as a recreation of the non-existent, and the configuration of the commentary and political criticism, in line with some concerns among which are the identity affirmation of nation-states and the field dichotomy /city.

Keywords: silent cinema, device, audiovisual installation, political perspectives, reflexivity.

Evocação e relevância do cinema mudo argentino nas instalações audiovisuais de Andrés Denegri

Resumo: Este artigo analisa uma série de obras criadas pelo artista argentino Andrés Denegri que estabelecem uma estreita relação com o cinema mudo argentino e que transitam pelos gêneros instalações audiovisuais, escultura cinética, cinema expandido e cinema de exposição. Com foco nos trabalhos expostos nas exposições *Máquinas de lo sensible* (Galeria Rolf Art, Buenos Aires, 2019-2020) e *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 2022), investigaremos uma série de aspectos em particular: o programa de criação-ação que concilia o cinema mudo com a casa de arte; a reutilização do cinema mudo argentino como material de arquivo ou como recriação do inexistente, e a configuração do comentário e da crítica política, em linha com algumas preocupações entre as quais estão a afirmação identidade dos Estados-nação e a dicotomia campo/cidade.

Palavras chave: cinema mudo, dispositivos, instalações, abordagens políticas, reflexividade.

Andrés Denegri, creador polifacético

Graduado en la Universidad del Cine (Ciudad de Buenos Aires), Andrés Denegri ha forjado una trayectoria extensa y plural que se caracteriza por la combinación del cine, el video, las instalaciones y la fotografía, si bien de igual manera también ha desarrollado una línea no menos fecunda en el campo del cine y el video experimental. Multipremiado en la Argentina y en el exterior, dicta clases en la Universidad Nacional Tres de Febrero, donde creó CONTINENTE, centro de investigación y producción dedicado a apoyar y difundir las artes audiovisuales. También se desempeña como codirector de la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM) y es curador invitado de cine y video en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.¹

Bajo diferentes lógicas creativas, Denegri ha investigado y puesto en tensión las definiciones y los usos tradicionales de las disciplinas artísticas de la fotografía y el cine, practicando una deconstrucción de los límites ontológicos de uno y otro. Ejemplo de esta tendencia es su obra fotográfica, que surge en gran medida de fotogramas de película de 16mm y Super 8, práctica por la cual el “movimiento” se anula para producir imágenes estáticas. También, ha realizado películas cuadro a cuadro que revierten esa dinámica: así procede en sus *Diarios cuadro a cuadro*, serie de películas autobiográficas en Super 8 creadas entre 2018 y 2019, que suponen (en cada caso) la captura de 3.500 a 10.500 fotografías, su montaje y la creación del audiovisual.

Su impulso reflexivo y rupturista se asienta de igual manera en el interés por quebrar las fronteras entre el cine y el mundo del arte, lo que ha implicado varios movimientos que se dieron al unísono o de forma parcial. Si como expresa Jorge La Ferla, curador de

¹ Entre sus exposiciones individuales más recientes concretadas en nuestro país se encuentran: *Cine de Exposición* (Fundación OSDE, octubre de 2013-enero de 2014), *Aurora* (Museo de Bellas Artes de Salta, mayo-junio de 2014), *Clamor* (Centro Cultural Recoleta, agosto-septiembre de 2015), *Instante Bony* (MacBA, diciembre de 2015-marzo de 2016), *Mecanismos del Olvido* (ENERC, mayo-junio 2018), *Pantallas Alteradas* (Universidad Di Tella, septiembre-octubre de 2018), *Máquinas de lo sensible* (Galería Rolft Art, 2019-2020), *Leviatán* (Fundación Andreani, desde octubre de 2023). Para más información, véase página personal del artista: <<https://andresdenegri.com>>.

la muestra de Denegri titulada *Cine de Exposición. Instalaciones filmicas* (Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Ciudad de Buenos Aires, octubre 2013-enero 2014), el cine se aleja de su propia sala –ya sea comercial y/o de arte– para ocupar el centro de la escena del arte (el museo o la galería), la producción del artista a su vez se inscribe en los ámbitos del cine expandido, las instalaciones audiovisuales y los diálogos intermediales.² En esta dirección, *Dua Malam*, que surgió de los registros en audio y fotografía realizados por el artista en una primera visita a Jatiwangui, localidad de Indonesia, fue ampliándose al campo del video y la poesía. Centrada en la despedida de dos hermanos frente a la migración de uno de ellos en búsqueda de un futuro mejor, fue más tarde presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile (diciembre de 2021-enero de 2022) bajo el formato de una instalación audiovisual-sonora compuesta por una video proyección, dos series fotográficas de 12 piezas, dos fotografías de grandes dimensiones y dos textos impresos sobre papel. En esta oportunidad, el carácter escultural y poemático de la exhibición y la ininterrupción de las imágenes en video, creaban una relación intensa, sensorial y estrecha entre la obra y el espectador, motivada por el recorrido en la sala y la atención puesta en la subyugante historia de los hermanos que están a punto de separarse.

En los últimos años y bajo estas mismas perspectivas, Andrés Denegri ha mostrado, en varias de sus creaciones individuales y seriales, un singular interés en el cine silente argentino (también en cintas europeas), matriz a partir de la cual fue planteando agudas reflexiones sobre los dispositivos, las materialidades, los contenidos, la trascendencia y las condiciones de conservación de nuestro patrimonio audiovisual. Acorde con los propósitos del presente monográfico, partiendo de las muestras *Máquinas de lo sensible* (Galería Rolf Art, Buenos Aires, 13 de diciembre de 2019-13 de marzo de 2020) y *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 1 al 3 de diciembre de 2022), se indagará a continuación en una serie de aspectos que

² Véase LA FERLA, Jorge. *Cine de exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires: Fundación Osde, 2013.

congregan a este conjunto de obras. En particular: a) se tendrá en cuenta el programa de creación-acción que traslada el cine silente a la sala de arte; b) se hará hincapié en la reutilización del cine silente argentino en su calidad de archivo y testimonio del tiempo pasado, o bien como recreación de lo perdido-inexistente, y c) se analizará la configuración de una dimensión ideológico-semántica en la que la reutilización de las cintas silentes habilitan el cometario y la crítica política, en consonancia con algunas preocupaciones personales del artista entre las que se encuentran la afirmación identitaria de los estados-nación, la dicotomía campo/ciudad y la permanencia de determinadas condiciones laborales que implican levantamientos populares en diferentes coyunturas histórico-políticas.

El cine silente fuera del espacio-cine

Las exposiciones *Máquinas de lo sensible* y *Levantamientos* continúan un programa de trabajo desarrollado por Andrés Denegri desde hace más de una década y media, orientado a romper las fronteras entre el mundo del cine y del arte. En tanto esta línea de pensamiento podría interpretarse como un enunciado muy amplio, en la trayectoria de este artista –y especialmente en estas dos exhibiciones– ha significado el alineamiento con las propuestas del cine de exposición y del cine expandido, en tanto los procesos de creación-acción articulan aristas fundamentales de uno y otro: la sustitución de la sala de cine tradicional (caja oscura) por un espacio “otro” que quebranta la situación-cine y el efecto-cine;³ la trama de un orden o agrupamiento de

³ Si bien el concepto de “cine de exposición” es relativamente reciente, se ha venido practicando desde tiempos tempranos. Al respecto Jorge La Ferla revisa varias de las experiencias que desde el siglo XIX en adelante bregaron por exhibir cine (y luego video) en espacios no-cinematográficos: cine de feria, espectáculos panorámicos, cine de locaciones, cine y video en museos y galerías. Véase LA FERLA, *op.cit.* Desde el punto de vista de la recepción, atendiendo lo analizado por Arlindo Machado, en esos nuevos espacios, bajo formas creativas novedosas, la situación-cine que forja un sujeto espectador estático, reducido a estímulos visuales y auditivos, subsumido en el universo narrativo, libera su cuerpo y sus sentidos, asumiendo un nuevo rol de receptor-participante. Véase MACHADO, Arlindo. “Antes y después del cine”. En: *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000, pp. 143-218.

obras en el que las características proyectuales y experimentales del diseño y el empleo de la tecnología constituyen las bases del proyecto creativo.⁴ Por otra parte, como aspecto distintivo y convocante, se trata de experiencias que en su individualidad y en su efecto de conjunto exploran el cine silente argentino proponiendo distintos niveles de reflexión que –comparativamente con obras y muestras precedentes– se caracterizan por una creciente radicalidad ideológica y semántica.

En lo que respecta a los dos primeros aspectos, la galería y el pabellón asignado en una feria de arte, respectivamente, con las particularidades inherentes de los espacios (amplitud, iluminación parcial o completa, uso ilimitado de las paredes, piso y techo), condicen en estas dos exhibiciones con la necesidad de pensar y crear un espacio-tiempo nuevo acorde con los objetivos de Denegri de redimensionar el valor de los dispositivos y soportes que sustentan tecnológicamente y materialmente la disciplina-cine, en paralelo al despliegue del universo representado y el planteo de tesis que circundan el campo de la historia, la política y la cultura argentina.⁵ En base a estas determinaciones, ambas adhieren en términos generales a la forma de la instalación, tipo de montaje de obra y género que, retomando a Andrea Devia Nuño y Mariel Szlifman, implica un cruce de fronteras artísticas producido por la reterritorialización entre praxis y medios.⁶

⁴ El término “cine expandido” fue acuñado a mediados de los años sesenta por el cineasta experimental norteamericano Stan VanDerBeek. Por su parte, el libro publicado en 1970 por Gene YOUNBLOOD, *Expanded Cinema*, fue determinante a la hora de reconocer al arte mediático como práctica artística innovadora y experimental y como disciplina académica. Véase: YOUNBLOOD, Gene. *Cine expandido*. Buenos Aires: UNTREF, 2012.

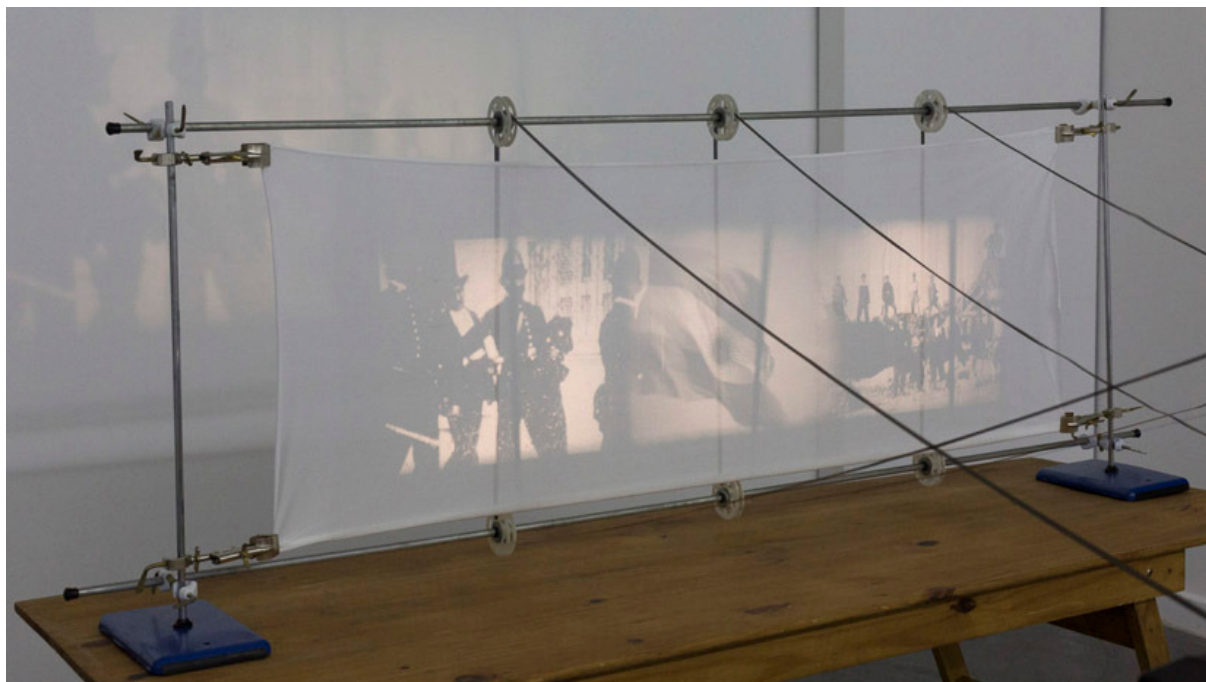
⁵ Rolf Art, ubicada en la Ciudad de Buenos Aires y fundada en 2009, es una galería de arte especializada en explorar los límites y las capacidades de la imagen en sus diversas expresiones. No solo incentiva la producción del arte contemporáneo mediante exposiciones y participaciones en ferias internacionales, sino que a su vez desarrolla trabajos de investigación y archivo, publicaciones y colaboraciones institucionales. Por su parte, Art Basel es una feria de arte contemporáneo creada en 1970 por iniciativa de los galeristas Basilea Ernst Beyeler, Trudl Bruckner y Balz Hilt. Se realiza en destacadas ciudades de todo el mundo. En 2022, en su edición de la ciudad de Miami, Rolf Art participó de la feria con la propuesta de Andrés Denegri.

⁶ Véase DEVIA NUÑO, Andrea y Mariel Szlifman. “Instalación y arte tecnológico en el museo”. Ponencia presentada en el 3º Congreso Latinoamericano de Diseño, Rosario, 2016.

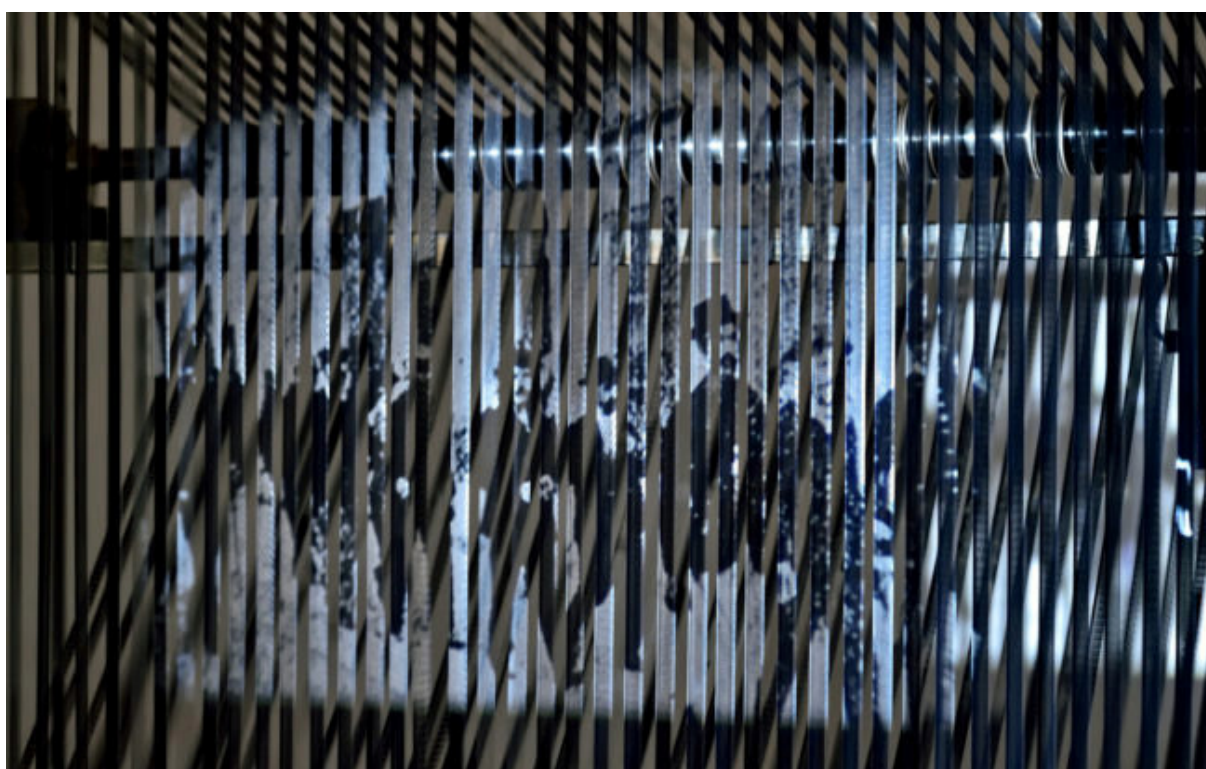
En su diseño global *Máquinas de lo sensible* ocupaba el salón principal de la galería Rolf Art en su totalidad, resemantizando el cubo blanco y vacío mediante la implantación de una serie de piezas que, bajo la forma global de la instalación, combinaban dispositivos cinéticos de estructura circular (en *loop*), fotografías, textos y filmaciones en Super 8 y video. Se trata de un diseño complejo planificado en cuatro grandes estancias interdependientes, si bien el recorrido y la producción de sentidos estaban subsumidos a los trayectos tramados por los asistentes.

Uno de los bloques, central por su ubicación y sus dimensiones, estaba formado por tres obras de la serie *Éramos esperados*, las cuales ya habían sido expuestas en su totalidad o bien parcialmente en exhibiciones anteriores. En este segmento se agrupaban: 1. *Hierro y tierra* (2013), instalación y dispositivo cinético compuesto por mesas de trabajo, tres proyectores de cine Super 8 alineados sobre las mesas, película Super 8 proyectada en sistema de *loop* y una pantalla translúcida sobre la que se proyectaban imágenes de archivo referidas a dos levantamientos populares argentinos ocurridos en el siglo XX (Grito de Alcorta, 1912; Semana Trágica, 1919) junto con una película producida por Denegri que conmemoraba el film silente argentino perdido *La bandera argentina* (Argentina, Eugenio Py, 1897). 2. *Plomo y palo* (2013), instalación y dispositivo cinético compuesto por un proyector de cine 16mm colocado sobre andamios y una pantalla móvil, efímera y latente montada sobre otros soportes similares, constituida por las propias cintas de celuloide que iban proyectando imágenes de movilizaciones obreras. 3. *Sísifo* (2013), instalación y dispositivo cinético de menores dimensiones, dispuesto en uno de los ángulos inferiores de la sala, en la cual un proyector de cine Super 8 exhibía ese mismo registro de la bandera nacional filmado por el artista, junto con el corto de Louis y Auguste Lumière, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (La salida de los obreros de la fábrica, Francia, 1895)*.⁷

⁷ Comentarios vertidos en otros catálogos y estudios referidos a la producción de Andrés Denegri hacen referencia a una obra de igual nombre en la cual las imágenes de la bandera argentina son exhibidas junto con imágenes de los bombardeos a la Plaza de Mayo ocurridos el 1 de junio de 1954,



Hierro y tierra. De la serie *Éramos esperados*, 2013. Instalación-dispositivo cinético. Fuente: [Galería Rolf Art](#)



Plomo y palo. De la serie *Éramos esperados*, 2013. Instalación-dispositivo cinético. Fuente: [Galería Rolf Art](#)

concretados por la Fuerza Aérea y la Armada de la Argentina con el propósito de quebrantar el gobierno del presidente constitucional Juan Domingo Perón. En el caso de la muestra analizada, la información visual de su catálogo y el recuerdo de quien escribe este trabajo coinciden en el empleo del film de la firma Lumière.

De la serie *Mecanismos del olvido*, 2017..

Fuente: Galería Rolf Art

Otro bloque reunía tres obras de una serie precedente conocida como *Mecanismos del olvido*, organizando una instalación audiovisual que entablaba un diálogo con el arte fotográfico y que tenía como *leitmotiv* la quema de la recreación del corto de Py sobre la bandera argentina, antes mencionado, y la degradación del material sensible: 1. *Bandera quemada* (2018), políptico de cinco piezas, de siete fotogramas cada uno, colocados sobre una pared de la galería. 2. *A/bandera B/argentina*



(2018): díptico de cajas de luz de medianas dimensiones que albergaban innumerables imágenes de esa bandera, intacta o deteriorada. 3. *Mecanismos del olvido* (2017): instalación integrada por un proyector de 16mm intervenido y de cinta de 16mm, que pone en acción el acto de quemar las imágenes de la bandera argentina.

La tercera estancia convocaba un segmento de la serie del artista en permanente construcción *Diarios cuadro a cuadro*, poniendo foco en las películas filmadas en 2019 bajo la denominación *Tomar las calles*. En su conjunto, se trata de filmaciones en Super 8 realizadas con imágenes fijas, que registran movilizaciones populares sucedidas en 2019 en torno al 24 de marzo (día de la memoria, por la verdad y la justicia), el derecho al aborto legal, gratuito y seguro y el reclamo de un sector de trabajadores por la apertura de las paritarias. Entre estas, la titulada *Camioneros*, bajo

el formato de la instalación de pequeñas dimensiones agrupaba: 1. Un video (la película en Super 8 transferida a soporte en video) exhibido en un monitor ubicado sobre una pared. 2. Un texto alusivo ampliado e impreso en papel fotográfico. 3. Un carrete del film Super 8 *Camioneros*, enmarcado y colgado alineado con los otros dos componentes. Otra de las películas exhibidas, *Okey*, manteniendo la misma estructura tripartita, se concentraba en las movilizaciones de las mujeres en lucha por la ampliación de sus derechos en materia laboral, sexual y sanitaria.

Finalmente, el cuarto estamento de la exposición recuperaba de la serie conocida como *Instante Bony*,⁸ tres piezas: 1. *Culpable inocente* (2016): díptico fotográfico compuesto por imágenes fijas en serie que reproducían el acto del disparo, algunas de ellas intervenidas y quemadas. 2. *Instante Bony* (2000), video de 2 minutos de duración con similar motivo. 3. *Bony Áyax* (2015), instalación de medianas dimensiones compuesta por dos proyectores Super 8 y una película Super 8 que proyectaba en continuado el registro realizado por Denegri del proceso de trabajo de Oscar Bony.

Como es posible apreciar, en su conjunto, *Máquinas de lo sensible* operó sobre las dimensiones de un espacio en blanco (la galería), de forma que este se volvía espacio contenedor y espacio significativo de la obra. En gran medida, el espacio real de la galería era intervenido, habitado y ocupado por las maquinarias y dispositivos de un tipo de cine perimido, deteriorado o perdido, pero no completamente olvidado. La dimensión sonora, en tanto, con la puesta en primer plano de los sonidos de los proyectores y el paso de las cintas en 16mm y Super 8, ratifican el carácter maquinal de la exhibición, que dejaba a la vista todos los procesos del cine realizado sobre

⁸ *Instante Bony* es una serie de retratos de Oscar Bony, uno de los artistas conceptuales más importantes de la Argentina. Precursor en el campo de la instalación audiovisual, en 1967 realizó una obra pionera conocida bajo el título *Experiencias visuales*, dispuesta en el espacio de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella. En el año 2000 Andrés Denegri tuvo la oportunidad de registrar a Bony mientras realizaba varias piezas de su serie *El triunfo de la muerte* en las que disparaba con una pistola de 9mm a sus autorretratos fotográficos. Por su parte, los registros de Andrés Denegri son documentos de los procesos creativos de Oscar Bony tanto como del momento performático que ejecuta el artista.

celuloide. Asimismo, el tiempo de la expectación de las imágenes, de acuerdo con lo planificado por Denegri, se encontraba fundamentalmente intervenido por la repetición (*loop*), la estructura circular e ininterrumpida de los mecanismos y de las cintas que (al igual que la resolución espacial de las estancias) era contrastada en las experiencias individuales de los sujetos-asistentes.⁹ Finalmente, es de destacar la presencia de prácticas intermediales fuertes dado que el universo del cine (prioritario en el primer tramo o estancia descripto) entablaba en los otros segmentos relaciones fecundas con la fotografía, la literatura, el video y la poesía, ya sea por la disposición conjunta en la sala, o bien a través de la deconstrucción de los límites tradicionalmente planteados entre las disciplinas artísticas convocadas. De esa manera, como expresa Irina Rajewsky, de la cita o la referencia se ingresa a otro campo de creación afín a la combinación intermedial.¹⁰

Lejos de este diseño integral con distintos pasos, posiblemente debido al traslado de la pieza al exterior, y/o bien ante la necesidad de convivir con otras tantas obras en una feria de arte de grandes dimensiones, *Levantamientos* se caracterizó por construir una instalación única de gran escala (una suerte de escultura cinética) en la cual convivían tres proyectores de 16mm dispuestos alineados sobre una mesa de trabajo, frente a los cuales se encontraba una pantalla traslúcida cuyo soporte era otra mesa similar, y 5 proyectores de Super 8, colocados enfrentados (tres de ellos de un lado, dos del opuesto) y en diferentes alturas sobre andamios, frente a los cuales se fijaron dos pantallas translúcidas también soportadas por andamios. Múltiples carretes, con

⁹ La instalación, visual, audiovisual o multimedial supone el recorrido libre o programado del conjunto. Incluso, como plantea Claire Bishop, esto difiere según se trate de una propuesta que signifique únicamente deambular por el espacio, o bien sumergirse y penetrar en la obra. A través de sus capacidades intelectuales, sensoriales y emocionales forjadas en la experiencia itinerante del sujeto-asistente de la instalación se establecen las relaciones de sentido entre los componentes. Véase BISHOP, Claire. “El arte de la instalación y su legado”. En: *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, pp. 81-89.

¹⁰ Véase RAJEWSKY, Irina. “Border Talks. The Problematic Status of Media in the Current Debate about Intermediality”. En: Elleström, Lars (ed.). *Media Borders. Multimediality and Intermediality*. Palgrave: Macmillan, 2010, pp. 51-69.

sus respectivas cintas, recorrían horizontalmente la instalación o bien la atravesaban en diferentes direcciones, concediendo gran protagonismo a los mecanismos del cine. Esta instalación reagrupa, con una nueva forma, algunas de las piezas de la serie *Éramos esperados*, ya comentada, con el objetivo de relacionar productivamente los orígenes del cine en la Argentina con su historia política, siendo las imágenes proyectadas las mismas que se emplearon en una parte de la muestra *Máquinas de lo sensible*. En su singularidad, la instalación presentada por primera vez con estas características en el marco de la feria Art Basel, en su sección Meridians y bajo la curaduría de Magalí Arriola, condensaba la apuesta conceptual de la serie, constriñendo los componentes y reformulando las dimensiones globales del diseño de acuerdo con un espacio más estrecho, que permitía un recorrido circular o preferentemente en “u”, dado que uno de los lados de la instalación era estrecho y limitaba con una pared.



Levantamiento. De la serie *Éramos esperados*, 2022. Fuente: Galería Rolf Art

Reflexiones en torno a los dispositivos del cine-fotoquímico: evocación crítica, estado de conservación

Como se ha visto, las maquinarias, dispositivos y cintas propios del cine son empleados en ambas instalaciones como plataforma del diseño y de la creación artística tanto como objeto de representación. En función de la presencia indiscutible y abrumadora de estos componentes y de la elección de una serie de recursos que operan productivamente en la instrumentación de estos mecanismos tanto como en la forma en la que son exhibidas y manipuladas las imágenes, en este apartado se abordan dos aspectos en particular. Por un lado, partiendo de dos nociones clave –la “máquina” y lo “maquínico”– se indaga en torno a la persistencia de los mecanismos procesuales del universo del cine. En segundo lugar, de acuerdo con la selección y el empleo de una serie de cintas de la etapa silente que responden a diferentes registros, estatutos y estados materiales, se intenta evaluar qué aproximaciones plantea Andrés Denegri en lo que concierne a este período del cine y a su estado de conservación.

Pedro Ovando Vázquez expresa que la máquina como objeto de reflexión fue adquiriendo con el paso de los siglos una considerable transformación simbólica y que, en gran medida, los saltos cualitativos en su interpretación fueron provistos por los estudios que han adoptado una perspectiva amplia que incluye (más allá de los aspectos tecnológicos) las dimensiones históricas, económicas, sociales y culturales.¹¹

¹¹ Ovando Vázquez realiza un pormenorizado estudio de las interpretaciones y del devenir simbólico de las máquinas en los períodos de la modernidad, la posmodernidad y las últimas décadas. Surgida en una época en la que confluyen la expansión del modelo de producción capitalista y una organización política (el Estado-nación) que se sustenta en gran medida en el control territorial, el progreso social entendido principalmente como desarrollo técnico y económico, y la construcción de una identidad nacional con fuerte impronta reguladora de las poblaciones y grupos que aglutina, en épocas posteriores, ante la relación inseparable que se establece entre el ser humano y la infraestructura tecnológica, la concepción de la máquina fue adquiriendo una considerable transformación atada a los fenómenos de la alteridad y la hibridez máquina-ser humano. Véase OVANDO VÁZQUEZ, Pedro. “Máquinas extrañas. Encuentros performativos y maquinales en la estética contemporánea”, *Alteridades*, vol. 27, n. 54, 2017, pp. 79-92.

Frente a la máquina, concebida como instrumento del desarrollo progresivo y lineal de las sociedades modernas, lo maquínico viene a proponer una concepción más abarcadora y compleja capaz de develar e interpretar las relaciones (y las tensiones) trazadas entre las formaciones sociales, políticas, técnicas, materiales y estéticas en lo que compete a la emergencia e imposición de las máquinas en el horizonte de lo humano.¹²

Las instalaciones de Andrés Denegri destacan lo procesual y lo procedimental de una época temprana del cine, poniendo foco en el funcionamiento de los proyectores, los carretes y el devenir de las cintas. Sin embargo, si se tiene en cuenta que estos procesos aparecen anonimizados (los sujetos-productores y los proyccionistas no son materia de las instalaciones) y que, de igual manera, se experimenta una situación de apoteosis motivada por la multiplicación de los dispositivos y mecanismos en sus dimensiones visuales y sonoras, consideramos que la evocación del universo-cine se realiza desde una perspectiva crítica. Bajo el concepto de lo maquínico, siendo un dispositivo técnico-mecánico en sus primeros tiempos, la actividad cinematográfica no es ajena a una serie de problemáticas surgidas en el ámbito propio de las sociedades modernas que, ante la proliferación y el dominio de las máquinas, comenzaron a preguntarse sobre la regulación mecánica del trabajo, la habilidad del sujeto versus la idea del sujeto como mero operador, en tanto a su vez se especulaba en torno a los procesos de alteridad entre el sujeto y la máquina. A tales efectos, la despersonalización de la producción de cine y la magnificencia de los dispositivos en las salas son dos aspectos claves en estas instalaciones, prevaleciendo con ellos la idea de la regulación de las actividades de los seres humanos por los

¹² Esta visión expandida de la máquina se fue expresando en diferentes líneas de pensamiento. Entre las más tempranas, las obras de Carlos Marx enmarcadas en la teoría política y económica, develaron los mecanismos de poder subyacentes al capitalismo moderno. Más tarde, Gilles Deleuze y Félix Guattari presentarían los conceptos de Cuerpo sin órganos y Máquina deseante, que refieren al orden de la regulación y la ley (el primero), o bien a la producción de un sentido que no se construye a lo instrumental y económico sino a las conexiones simbólicas de las prácticas materiales y discursivas (en el caso de las máquinas deseantes). Véase OVANDO VÁZQUEZ, *op.cit.*

nuevos mecanismos de control surgidos en la era moderna, entre los cuales las máquinas y los dispositivos que comenzaban a utilizarse en el mundo del trabajo (pero también aquellos que se emplearon en el dominio territorial y militar) ocuparon un lugar central.¹³

Más allá de estas implicaciones que se remontan a los primeros tiempos del cine y a sus condiciones de producción técnico-mecánica, las instalaciones reflexionan de igual manera (y fundamentalmente) sobre el tiempo presente, inmediato. Si como ha expresado Jorge La Ferla (2013) en relación a la obra de Andrés Denegri presentada entre 2013 y 2014 ya mencionada, el cine fotoquímico se recupera cuando la materialidad original del cine ha llegado a su fin, el acto de evocación de un mundo perdido se realiza desde un tiempo presente en el que los seres humanos sostienen una relación inseparable con la infraestructura tecnológica, los sistemas de información y de comunicación. Así, las imponentes instalaciones de Denegri, con las dinámicas y los flujos en *loop* de los carretes y las imágenes, podrían estar haciendo alusión a la omnipresencia (y a la penetrabilidad) innegable de lo tecnológico en la vida cotidiana actual de los seres humanos.¹⁴ Sin embargo, esta nueva realidad no debe necesariamente verse como una situación distópica. Entre otras visiones, lejos

¹³ El cine silente, en sí mismo, no evadió estas circunstancias sino que las abordó desde múltiples puntos de vista: *Metrópolis* (Alemania, Fritz Lang, 1927) y *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1936) representan en tono de drama y de comedia el sometimiento de los seres humanos al imperio de las máquinas; *El hombre de la cámara* (Unión Soviética, Dziga Vértov, 1929), en tanto, reconoce en el cine y en sus dispositivos la potestad de promover la creación (y el registro) de una sociedad nueva y más justa.

¹⁴ En su análisis de la muestra de Denegri *Cine de exposición*, David Oubiña proponía otra hipótesis diferente, al afirmar que con ella el artista planteaba algunas reflexiones sobre la permanencia y los usos del pasado tal como llega a nosotros. El traspaso del cine silente a una sala de arte, con sus maquinarias, dispositivos y cintas, era interpretado por Oubiña como un deseo de dar al arte cinematográfico otro comienzo por fuera de su origen institucional, o bien como una forma de restituir los avatares del cine previos a su institucionalización. Bajo este punto de vista, las obras presentadas tenían la función de exhibir los mecanismos que hacen posible el truco (la imagen en movimiento), proceso que quedaba invisibilizado en una sala tradicional de cine. Véase OUBIÑA, David. "La belleza de las máquinas", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n. 9, 2016, pp. 36-43.

de cualquier postura apocalíptica, en su libro *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* Arlindo Machado afirma que es impensable el florecimiento cultural y artístico sin un correspondiente progreso de las condiciones técnicas de expresión. En lo que respecta a las relaciones entre el arte, la ciencia y la tecnología, frente a la idea de un sujeto concebido como mero operador, o apéndice, de las máquinas, Machado contrapone la figura del “poeta de los medios tecnológicos”, un sujeto-creador capaz de subvertir la función original de las máquinas y dispositivos en pos de sus impulsos creativos.¹⁵ De esta forma, las diferentes direcciones que fue asumiendo la trayectoria de Andrés Denegri, siendo las instalaciones comentadas un foco creativo de largo aliento y por las cuales fue reconocido nacional e internacionalmente, estarían expresando esa capacidad propia del poeta-artista contemporáneo que maneja a contramano de la productividad programada, con un sentido creativo e innovador, las maquinarias y la tecnología.

Las instalaciones analizadas también convocan en su diseño y proyecto creativo una serie de cintas del período silente, confluyendo vistas documentales conservadas (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon / La salida de los obreros de la fábrica*, Francia, 1895); material de archivo de corte documental relacionado con los levantamientos populares conocidos como Grito de Alcorta y Semana Trágica, recuperados del Archivo General de La Nación, y una ficción creada *ad hoc* por el propio Denegri que rememora la película que Eugenio Py filmó en suelo argentino, ya no conservada, considerada uno de los primeros exponentes del cine nacional: *La bandera argentina* (Argentina, 1897). Si bien se trata de un conjunto textual elegido por sus contenidos y connotaciones ideológico-semánticas –aspecto que se desarrolla en el próximo apartado del artículo–, sus características materiales y sus procedencias hacen referencia a los avatares del cine fotoquímico y a su mal estado de conservación.

¹⁵ Véase MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Como es sabido, la película en nitrato de celulosa (propia de la fotografía temprana y del cine en soporte de 35mm), es conocida por ser altamente combustible. Dúctil, resistente a rasgaduras y flexible, permitió el desarrollo del cine en sus primeros tiempos, dando lugar a cintas que se enrollaban sobre sí mismas y que se guardaban y comercializaban en carretes. Sin embargo, las altas temperaturas y la mala conservación, son factores que llevaron a la descomposición parcial o completa de un importante porcentaje de la producción de este período.¹⁶ Por ser un material discontinuado hacia 1950 y muy costoso en la actualidad, ante la imposibilidad de filmar en 35mm las instalaciones de Denegri evocan este soporte a través de cintas en 16mm y Super 8 que, en la historia general del cine, por sus características materiales y su mayor estabilidad, ofrecieron mayor seguridad a los creadores y a los distribuidores.¹⁷ Esta mediación, no obstante, no elude la tematización y la representación *in situ* del destino de degradación y pérdida de las imágenes y cintas de esa etapa silente.

Por un lado, es de interés hacer notar que algunas piezas de estas instalaciones recuperan uno de los films más tempranos de la historia del cine: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*La salida de los obreros de la fábrica*). Filmada en Francia, su motivo o tema fue copiado por cineastas de diferentes latitudes casi al unísono del original, dado que exhibía no solo la emergencia de un nuevo arte que pronto se extendería a prácticamente todo el mundo, sino que a su vez impulsaba los valores de los entonces florecientes estados nacionales (trabajo, industrialización, progreso). Que se haya empleado esta cinta y no su vertiente local, que sí existió, pone de manifiesto la ausencia de políticas de conservación del patrimonio cinematográfico en la Argentina, lo que ocasionó a lo largo de los años no sólo el deterioro material de las cintas sino también su extravío y su pérdida. Al respecto, en un artículo publicado en esta misma

¹⁶ Para conocer en profundidad los aspectos referidos a la historia de los soportes y materialidades propios de la fotografía y el cine silente, véase CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.

¹⁷ Excepcionalmente, Denegri empleó proyectores y material de 35mm en algunas de sus instalaciones previas. Así procedió en *Clamor* (2015), que agrupaba tres obras una de las cuales se denominaba *Éramos esperados (35mm)*.

revista por Lorena Bordigoni reconstruye la historia de la película argentina *Salida de obreros*, filmada en 1902 por Eugenio Alejandro Cardini, de cuya existencia se ha tenido noticias en los últimos años en gran medida por el trabajo de búsqueda e investigación realizado por Bordigoni. Avatares familiares e institucionales, hicieron que las copias originales de este film (junto con otro de Cardini, *Escenas Callejeras*, también de 1902), salieran del país para ser compradas en Londres por Lester Smith, ingeniero de sonido, y luego en 2017 por Centro Nacional Polaco de Cultura Cinematográfica (ECI), institución pública de ciencia y cultura radicada en la ciudad de Lodz, Polonia. En esa sede, se realiza a posteriori una profunda investigación y se procede a la correcta identificación de la cinta. Como expresa Lorena Bordigoni, investigadora argentina que en 2020 visita el ECI y confirma la procedencia y la identificación de *Salida de obreros*, su estado material se encuentra en muy malas condiciones: “Está retraída y plegada en su forma de rollo, lo cual hace difícil desenrollarla y rebobinarla en la mesa de inspección. Por zonas, la emulsión se está despegando de la base. Hay algunas grietas y rasgaduras, a veces en el área de las perforaciones”.¹⁸

Si las instalaciones de Andrés Denegri posibilitan este tipo de reflexiones en torno al devenir de las imágenes silentes y, en particular –por ausencia–, en derredor de “nuestras” imágenes silentes, otro tipo de procedimientos y acciones explícitas refrendan estas mismas ideas operando sobre la materialidad de las imágenes expuestas. Ante la pérdida de la película de Eugenio Py, *La bandera argentina* (Argentina, 1897), cinta de 3 minutos que registró imágenes de la bandera nacional flameando en la Plaza de Mayo,¹⁹ Denegri decide filmar una versión propia, en parte

¹⁸ Véase BORDIGONI, Lorena. “De San Cristóbal a Lodz. El largo periplo de Eugenio Cardini y sus obreros”, *Vivomatografías*, n. 7, p. 109. También es posible escuchar una ponencia completa impartida por Lorena Bordigoni sobre el hallazgo y el rescate de esta cinta en: <https://www.facebook.com/CinetecaNacionalChile/videos/vi-seminario-itinerante-de-cine-silente-latinoamericano/973460503418715/>

¹⁹ Las referencias a esta película en las críticas de la época y en las historias del cine argentino son escasas. Entre estas, Pablo Ducrós Hicken ha realizado un muy sintética descripción. Véase DUCRÓS HICKEN, Pablo. “50 Años del cine argentino”, *El Hogar*, n. 2144, 15 de diciembre de 1950.

con el propósito de reponer esa ausencia, en parte para proceder a la degradación y quema de esa misma cinta. A diferencia de lo comentado en torno al motivo de la salida de los obreros de las fábricas, cuyas múltiples imitaciones fueron realizadas a partir de un film contemporáneo de circulación y consumo a nivel mundial, la versión de Denegri apela a la idea de reimaginación, comprendida como una práctica de remake que parte de una premisa o idea del original (en este caso, los vestigios fotográficos o las menciones escritas que dan cuenta del corto de Py) y crea una nueva pieza audiovisual. La versión personal del artista se realiza respetando las estrategias y características estéticas del cine silente (cámara fija, plano general de la bandera, duración equivalente al largo de la bobina de película que, en las primeras cámaras, era de alrededor de un minuto), siendo esta suplantación un acto de homenaje al film perdido y al cine silente en general. De igual manera, la restitución de lo inexistente-perdido alude al acto de rememoración de un objeto cultural con fuerte carga simbólica, de manera que con esta nueva inscripción audiovisual éste vuelve a resignificarse desde el tiempo presente.



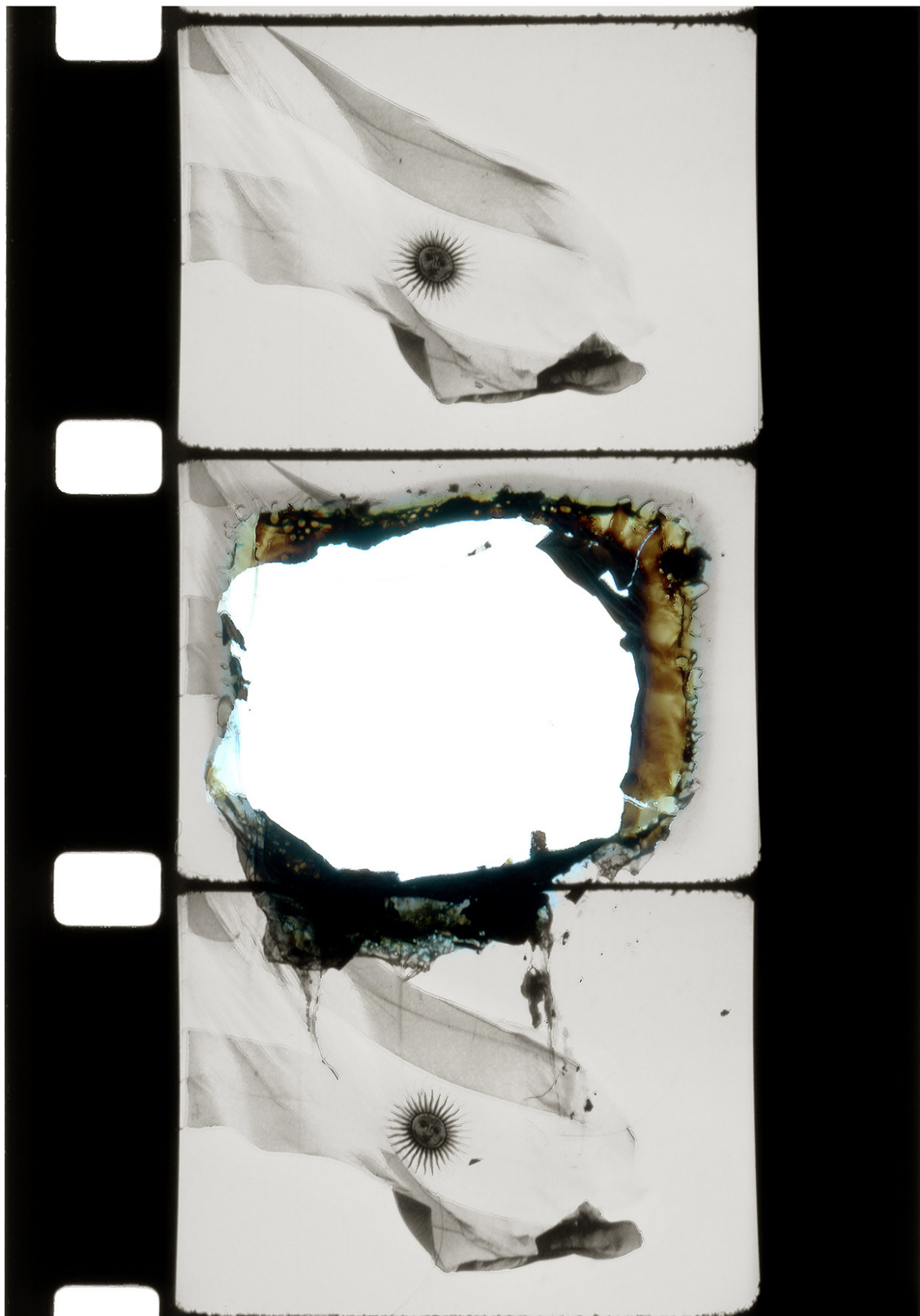
Sísifo. De la serie *Éramos esperados*, 2022. Fuente: Galería Rolf Art

Bajo este punto de vista, la versión de *La bandera argentina* de Denegri tiene protagonismo en tanto objeto de representación en varios de los mecanismos y piezas de *Máquinas de lo sensible* (*Hierro y tierra*; *Sísifo*), y en la instalación cinética única dispuesta en *Levantamientos*. Empero, Denegri también incorpora productivamente la degradación y la quema de esas imágenes en la propia sala (segundo tramo de *Máquinas de lo sensible*, pieza *Mecanismos del olvido*), situación por la cual el asistente-participante experimenta en tiempo presente los padecimientos de las cintas fotoquímicas: estiramiento, fricción, deterioro por alta temperatura. Denominadas por Miguel Alfonso Bohauben “imágenes-borramiento” e “imágenes-quemadura”, la instalación condensa en simultáneo el proceso y el resultado de la ignición de las imágenes.²⁰ Esta conjunción se logra con el detenimiento de la marcha de la cinta por una fracción de segundos, lo que motiva su degradación por efecto de la iluminación directa y el aumento de la temperatura. En tanto, al tratarse de una operación repetitiva, las imágenes originales se modifican y sus restos quedan depositados al pie del dispositivo cinético.²¹ A través de este acto performático, el tiempo pasado (la imagen impoluta) y el presente (la imagen degradada y quemada) coexisten en tiempo y espacio y forman parte de la experiencia estética de los sujetos-participantes. A la manera de un manifiesto estético-político, se quema la película para expresar su pérdida y su ausencia.²²

²⁰ Véase ALFONSO BOUHABEN, Miguel. “Devenires de la instalación fílmica en Andrés Denegri”, *La Fuga*, n. 22, 2019.

²¹ Es necesario, a su vez, recordar que *Mecanismos del olvido* conforma un conjunto mayor compuesto por dos serie de fotogramas y dos cajas luminosas con fotografías, las que exhiben los efectos de la degradación de las imágenes de la cinta creada por el artista. Así, las prácticas intermediales colaboran en exponer la volatilidad intrínseca del material fotoquímico, empleándose a tal fin la multiplicación de las imágenes y la creación de componentes de carácter espectacular.

²² Sin poder explayarnos en este tipo de programas creativos que ahondan en el destino de las imágenes fotoquímicas, sí es posible mencionar que es una problemática que ha despertado gran interés en los creadores audiovisuales. Entre otros films, *Restos* (Argentina, Albertina Carri, 2010) y *Herbaria* (Argentina, Leandro Listorti, 2022) se han concentrado en expresar el descuido institucional en torno al patrimonio cinematográfico nacional desde posiciones más o menos radicales.



Mecanismos del olvido, 2018. Fuente: Galería Rolf Art

La dimensión política y social en las instalaciones de Andrés Denegri

Otra faceta que adquiere primacía en las instalaciones analizadas de Andrés Denegri es la configuración de una dimensión ideológico-semántica que se caracteriza por una radicalidad creciente en los comentarios y la crítica política. Frente a obras y muestras precedentes, en estas se observan dos direcciones en particular: por un lado, se abandona lo autobiográfico y el cruce que había propuesto Denegri previamente entre su historia familiar y la historia nacional;²³ por otra parte, la reflexión política se extiende hasta el tiempo presente, situación que lleva a reinterpretar los conflictos sociales y políticos desde la perspectiva de la larga duración histórica.

Uno de los núcleos de *Máquinas de lo sensible (Sísifo)* exhibía el registro reimaginado de la bandera argentina filmado por el artista, junto con el corto de Louis y Auguste Lumière ya mencionado *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (La salida de los obreros de la fábrica, Francia, 1895)*. A través de la elección de imágenes fundacionales y de la mostración sobreimpresa en una única pantalla, se ponía en relación el relato de los orígenes de la Nación argentina y del cine en general: la bandera nacional (enarbolada por primera vez el 27 de febrero de 1812 por el general Manuel Belgrano) es el primero de los tres símbolos nacionales, luego se crearían el Escudo nacional y el Himno nacional; la película de Louis y Auguste Lumière fue declarada como la primera cinta expuesta a un conjunto de espectadores en la historia del cine. Si bien estas imágenes fundacionales representan de por sí valores propios forjados a la luz de las historias y contextos locales (la paz y la unión de los pueblos, la bandera

²³ Lo autobiográfico fue central en la primera serie de *Retratos cuadro a cuadro*; también en la muestra *Cine de exposición* (2013). Sobre esta última, David Oubiña sostuvo que las piezas expuestas cruzaban la memoria familiar del artista (hijo de una maestra y un policía), y la historia política de la argentina correspondiente a los años de niñez y adolescencia del artista. La biografía, en términos de Oubiña, puede aquí interpretarse en tanto sinécdoque de la historia nacional y, más específicamente, como una composición conjunta de un imaginario disciplinario y represivo que abarca diferentes instituciones. Véase OUBIÑA, *op. cit.*

argentina; el trabajo y el progreso, la cinta francesa), en su yuxtaposición adquirirían nuevos sentidos tendientes a alinear a ambas naciones en un proyecto común en el que la organización política (el estado-nación) se desenvuelve en paralelo, y/o como condición necesaria, de una serie de fenómenos entre cuyos vértices centrales se encuentran el dominio y el control territorial, la expansión del modo de producción capitalista y la formulación de identidades nacionales tendientes a la aglutinación de los diferentes grupos y sectores sociales en pos del bien común.

Si *Sísifo* alentaba una lectura positivista de la historia, otros dispositivos del mismo tramo de esa muestra cuestionaban la mirada idílica de los orígenes al incluir la presencia de los trabajadores ya no en su caracterización “humanizada”, sino en su calidad de sujeto social activo que dirime los conflictos políticos y económicos mediante la protesta colectiva. *Hierro y tierra* empleó una pantalla traslúcida en la cual se proyectaban (en simultaneidad y en *loop*) imágenes de archivo de dos levantamientos populares acaecidos con pocos años de diferencia conocidos como Grito de Alcorta (1912) y Semana Trágica (1919). Como es posible apreciar, el hecho de acudir a una pantalla transparente manifiesta la fascinación de Denegri por el cine silente tanto como por sus actuales prácticas volcadas al campo de las instalaciones audiovisuales. En su estudio sobre el cine silente latinoamericano, Aurelio de los Reyes García Rojas y David M.J. Wood recogen una nota de época de la Ciudad de México que atestigua la divulgación de este tipo de tipo de experiencia, que seguramente se habría importado de Europa. Así se da cuenta de un dispositivo que posibilitaba una recepción doble por parte del público, lo que conllevaba también una fruición ligeramente diferente de las cintas y otro tipo de visionado distinto al convencional con espectadores situados en dos salas contiguas.²⁴ Por su parte, las instalaciones audiovisuales contemporáneas se reapropian de este tipo de pantallas,

²⁴ Véase DE LOS REYES GARCÍA ROJAS, Aurelio y David M.J. Wood (comps). *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*. DF: Universidad Nacional de Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021, p. 292.

lo que asegura el visionado atento de los participantes de las distintas imágenes proyectadas en el recorrido a pie.

En esta ocasión, la proyección se realizaba constituyendo un tríptico que, dados los criterios de exhibición, determinaba la representación de la bandera argentina en el centro de la pantalla, siendo franqueada o acosada a ambos laterales por el registro de esas movilizaciones. Por tratarse de acontecimientos históricos que recuerdan conflictos sucedidos en zonas rurales de nuestro país y en la Ciudad de Buenos Aires, respectivamente, su puesta en relación recupera una de las matrices ideológico-discursivas fundamentales de la historia política y cultural argentina: campo-ciudad. De acuerdo con la experiencia de las instalaciones, empero, los componentes de esa matriz no se piensan dicotómicamente sino haciendo alusión a la lucha de clases que se libraban a principios del Siglo XX tanto en las zonas rurales como en las urbes.²⁵ Por su parte, *Plomo y palo* volvía sobre estos registros documentales de ambas huelgas, exacerbando la idea de la conflictividad social a través de los propios mecanismos y procedimientos: se montaba una pantalla móvil, inestable, constituida por las propias cintas de celuloide de esos registros. Ambas piezas exhibían el reverso de lo mostrado

²⁵ El Grito de Alcorta fue un levantamiento de colonos y chacareros de las provincias de Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires, la mayoría arrendatarios y trabajadores del sector agrícola, que se unieron reclamando la rebaja de los arrendamientos y la revisión de ese sistema. Tuvo su origen el 25 de junio de 2012 en la Sociedad Italiana de Alcorta, y se prolongó por varios meses. En principio la huelga fue reprimida y muchos de los dirigentes y trabajadores encarcelados. Luego, el gobierno radical de Santa Fe que había llegado al poder gracias a la Ley Sáenz Peña, ordenó a una comisión la elaboración de un informe que ratificó los reclamos de los arrendatarios. Hacia el mes de julio la huelga comenzó a obtener sus primeros resultados, y el 15 de agosto de 1912 los chacareros reunidos en la Sociedad Italiana Giuseppe Verdi de la ciudad de Rosario crearon la Federación Agraria Argentina bajo la presidencia del dirigente socialista Francisco Noguera. Véase ANSALDI, Waldo (comp). *Conflictos obrero-rurales pampeanos (1900-1937)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993. Se conoce como Semana Trágica la represión y el asesinato de cientos de obreros sucedida en la segunda semana de enero de 1919, durante el gobierno radical de Hipólito Yrigoyen. Su origen fue una huelga prolongada en la fábrica metalúrgica Talleres Vasena, sita en la Ciudad de Buenos Aires, en reclamo de mejores condiciones laborales. El conflicto se incrementó, impulsado por la intransigencia patronal, el violento accionar militar y la decisión de los dirigentes obreros. Si bien no hay cifras oficiales, se estima que en esa semana fueron asesinados cerca de 700 trabajadores, a los que se sumaron ciudadanos (incluidos niños) que apoyaron o se vieron envueltos en las revueltas.

en el corto de los hermanos Lumière, poniendo en el centro de la escena a los sectores subalternos del agro y de la industria en acción, en una época en la que ambas actividades florecían.

Si como sostiene José María de Luelmo Jareño, no todas las *remakes* producidas mundialmente bajo el amparo de la vista de Louis y Auguste Lumière configuraron relatos idealizados de los trabajadores fabriles y de sus condiciones laborales –de hecho la realizada por Eugenio Cardini en nuestro país retrata a los obreros de la fábrica familiar de muebles de hierro con vestimentas más modestas, al tiempo que desarticula la salida armoniosa planteada en la cinta francesa–,²⁶ también se tiene registro de otra película argentina fechada en 1923, cuyo tema central son los problemas suscitados desde 1912 en derredor del sistema de arrendamiento de tierras aptas para el cultivo. Acorde con lo analizado por Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker, *En pos de la tierra*, largometraje silente, fue filmado por la empresa Films Valle a pedido de la Federación Agraria Argentina con el objetivo de promover la institución. La misma mixtura productivamente documental y ficción, procedimiento común en el período, estableciendo dos líneas de intriga: por un lado, los segmentos documentales fueron filmados en agosto de 1921, y dejaron registro de una nueva movilización de chacareros que llegaron desde diferentes latitudes a la Ciudad de Buenos Aires con el mandato de plantear la necesidad de la sanción de una ley que los ampare. La línea de intriga ficcional, filmada posteriormente en marzo de 1922, se concentra en la historia de un inmigrante italiano, José Sereno, que arriba a la Argentina con el propósito de establecerse y dedicarse a las actividades agrícolas. Promediado el film, las historias se entrecruzan, develando que José Sereno se transforma –al igual que los demás colonos– en agentes sociales de cambio.²⁷

²⁶ Véase DE LUELMO JAREÑO, José María. “Salidas de fábrica. Lectura de una metáfora fílmica”, *L’Atalante*, n. 26, 2018, pp. 157-168.

²⁷ Sobre esta película y sus imágenes documentales, no se pudo comprobar si fue parte de las instalaciones de Denegri. Véase MARRONE, Irene y Mercedes Moyano Walker. “Imaginario contrapuestos en la filmografía del agro pampeano argentino”, *Mundo agrario*, vol. 2, n. 3, 2001.

Si ese segundo movimiento inscrito en las instalaciones de Denegri abogaba por la deconstrucción discursiva, planteando las contradicciones y las debilidades del sistema político y económico argentino en las primeras décadas del Siglo XX, otro bloque desplazaba la persistencia de la conflictividad social al tiempo presente e inmediato. Al respecto, el conjunto denominado *Camioneros* combinaba un video y un texto que hacían referencia a las movilizaciones que en 2019 la Federación Nacional de Camioneros realizó con los objetivos de mejorar los salarios y reabrir las paritarias para sus trabajadores. Como se observa en la muestra, si por un lado los conflictos y reclamos laborales permanecen (lo que estaría significando el desacuerdo entre patrones y obreros así como la pervivencia de sujetos subalternos activos y organizados), es necesario señalar que las movilizaciones contemporáneas suceden en otra fase del modelo capitalista que se caracteriza por un sistema fabril en decadencia y el retorno al modelo agro-exportador en el cual camioneros y transportistas cumplen un rol esencial. También se vislumbra, de acuerdo con las imágenes exhibidas y sus principales elementos simbólicos (carteles, insignias, banderas, cánticos), la mutación de la pertenencia política de trabajadores, anarquistas y socialistas en la década de 1910, peronistas en su mayoría desde mediados de la década del 40.



Tomar las calles - Camioneros. De la serie *Diarios cuadro a cuadro*, 2019. Fuente: Galería Rolf Art

Consideraciones finales

En este artículo nos centramos en dos de las últimas muestras concretadas por Andrés Denegri, en la Argentina y en el exterior, en las cuales el artista profundiza una línea de creación específica de larga data en su trayectoria. El montaje de instalaciones audiovisuales (o multimediales) en los espacios de arte nos permitió evaluar cuáles son los intereses y las preocupaciones del artista en los últimos años, época de su labor creativa en la que ha intensificado la producción de obras de grandes dimensiones clasificadas bajo los géneros de la instalación y la escultura cinética. La complejidad de estas obras y la capacidad de conducir a múltiples sentidos nos llevó a ahondar en tres aspectos específicos, dado que Denegri ejercita una aguda reflexión en torno a la creación artística propia, sin descuidar otros dos niveles de reflexión: el estado material del cine silente de soporte fotoquímico, y las derivas políticas, económicas y sociales que estos dispositivos y cintas propias del período silente condensan y propulsan en sus imágenes y mecanismos.

Fue de interés detenerse en la actitud deconstructiva del artista, que se hace manifiesta en cada uno de los niveles de reflexión señalados. Denegri cuestiona y replantea los límites y las interacciones entre las diferentes disciplinas artísticas (cine, video, fotografía, texto), al igual que explora la resignificación del cine en un espacio que no le es propio (al menos en un principio). Por otra parte se ha visualizado que sus diferentes exhibiciones se van creando, en gran medida, en base a experiencias que muchas veces les preceden, siendo una disposición creativa personal la reformulación y la reinterpretación de sus diseños en función de los espacios, los contextos históricos y los intereses creativos. En particular, se ha destacado en ambas experiencias estudiadas la preponderancia de los dispositivos, la tecnología y las cintas que han sido marca de una etapa del cine ya perimida, situación que posibilitó detenernos en distintas problemáticas: lo maquínico y las tensiones planteadas entre la máquina y el ser humano, ya sea en el tiempo pasado como en el presente; la emergencia de poetas-

creadores que usufructúan las innovaciones tecnológicas y ensayan nuevas formas de expresión. Asimismo, con esos mismos componentes del cine silente, se examinaron los lineamientos y los recursos a partir de los cuales Andrés Denegri se manifestó en lo que concierne al estado de conservación material del patrimonio cinematográfico de esa etapa del cine. En estos términos, la imagen-borramiento y la imagen-quemadura fueron en *Máquinas de lo sensible* concebidas como estrategias de creación abocadas a exponer los procesos del olvido y de la memoria en lo que respecta a nuestro patrimonio cinematográfico temprano. Hemos hecho hincapié en que las instalaciones y obras tratadas también ejercen la crítica política y social centrándose en gran medida en las manifestaciones populares que atravesaron los Siglos XIX y XX en la Argentina. En torno a este eje, ambas instalaciones establecen un diálogo entre el tiempo pasado y el presente, exponiendo las tensiones irresueltas en diferentes épocas y ámbitos productivos, entre los trabajadores, los sectores de poder y el Estado.²⁸



Tomar las calles - ¿Okey? (fotograma). De la serie *Diarios cuadro a cuadro*, 2019. Fuente: Galería Rolf Art

²⁸ Cabe mencionar que uno de los tramos de *Máquinas de lo sensible* también incluye registros de las manifestaciones de nuevos sectores subalternos, las mujeres y el colectivo LGTBIQ+, lo que pone de manifiesto la actualización política del artista y su interés por hacer visible sus reclamos.

Finalmente, en lo que concierne a un último estadio de *Máquinas de lo sensible*, *Instante Bony*, segmento hasta este momento descrito pero no analizado, consideramos que el acto performático del disparo capturado en el video y repetido fotográficamente en otras dos piezas asume en el conjunto de la muestra dos posibles sentidos. En parte, estaría remitiendo al mecanismo técnico-mecánico de captura de imágenes presente en las cámaras cinematográficas de la época del cine motivo de la muestra. De igual manera, conceptualmente, ese acto performático podría asociarse al estatus de la violencia institucional y/o policial (presente y creciente) en el contexto general de la exhibición.



Tres tiros. De la serie *Bony*, 2014. Fuente: Galería Rolf Art

Referencias bibliográficas

- ALFONSO BOUHABEN, Miguel. “Devenires de la instalación fílmica en Andrés Denegri”, *laFuga*, n. 22, 2019.
- ANSALDI, Waldo (comp). *Conflictos obrero-rurales pampeanos (1900-1937)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- BISHOP, Claire. “El arte de la instalación y su legado”. En: *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2006, pp.81-89.
- BORDIGONI, Lorena. “De San Cristóbal a Lodz. El largo periplo de Eugenio Cardini y sus obreros”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 98-111. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/377>> [Acceso: 20 de diciembre de 2023].
- Catálogo de la muestra *Máquinas de lo sensible. Andres Denegri*. Disponible en: <<https://rolfart.com.ar/exhibition/maquinas-de-lo-sensible/>>
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.
- DE LOS REYES GARCÍA ROJAS, Aurelio y David M.J. Wood (comps). *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*. México DF: Universidad Nacional de Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021.
- DE LUELMO JAREÑO, José María. “Salidas de fábrica. Lectura de una metáfora fílmica”, *L’Atalante*, n. 26, 2018, pp. 157-168.
- DEVIA NUÑO, Andrea y Mariel Szlifman. “Instalación y arte tecnológico en el museo”. Ponencia presentada en el 3º Congreso Latinoamericano de Diseño, Rosario, 2016.
- DUCRÓS HICKEN, Pablo. “50 Años del cine argentino”, *El Hogar*, n. 2144, 15 de diciembre de 1950.
- LA FERLA, Jorge. *Cine de exposición. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires: Fundación Osde, 2013.
- MACHADO, Arlindo. “Antes y después del cine”. En: *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000, pp. 143-218.

_____. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MARRONE, Irene y Mercedes Moyano Walker. “Imaginario contrapuestos en la filmografía del agro pampeano argentino”, *Mundo agrario*, vol. 2, n. 3, 2001. Disponible en: <<https://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/article/view/vo2no3a01>> [Acceso: 20 de diciembre de 2023].

OUBIÑA, David. “La belleza de las máquinas”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n. 9, 2016, pp. 36-43.

OVANDO VÁZQUEZ, Pedro. “Máquinas extrañas. Encuentros performativos y maquinales en la estética contemporánea”, *Alteridades*, vol. 27, n. 54, 2017, pp. 79-92.

RAJEWSKY, Irina. “Border Talks. The Problematic Status of Media in the Current Debate about Intermediality”. En: Elleström, Lars (ed.). *Media Borders. Multimediality and Intermediality*. Palgrave: Macmillan, 2010, pp. 51-69.

YOUNBLOOD, Gene. *Cine expandido*. Buenos Aires: UNTREF, 2012.

Fecha de recepción: 6 de noviembre de 2023

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/69f1plkwr>

Para citar este artículo:

LUSNICH, Ana Laura. “Evocación y actualidad del cine silente argentino en las instalaciones audiovisuales de Andrés Denegri”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 49-78. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/465>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Ana Laura Lusnich** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es profesora Titular de la materia Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales, carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Desde 1997 dirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. Entre otras publicaciones, participó como editora y autora de los siguientes libros: *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, 1896-1969, Volumen I y II*. Buenos Aires, Nueva Librería, 2009 y 2011; *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2017, y *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, EUDEBA, 2022. E-Mail: alusnich@gmail.com.