

TEXTOS Y CONTEXTOS

For an Expanded Cinema that not only expands, but also cracks

■ **Por un Cine Expandido que no sólo se expanda, que también agriete**

RECIBIDO • 7 DE FEBRERO DE 2022 ■ ACEPTADO • 26 DE ABRIL DE 2022

**EDÉN BASTIDA KULLICK/ARTISTA VISUAL
E INVESTIGADOR, UNIVERSIDAD VERACRUZANA**
edenbastidakullick@gmail.com



PALABRAS CLAVE

- Cine Expandido ■
- Cine Experimental ■
- Intervenciones Audiovisuales ■
- Proyecciones Audiovisuales ■
- Gene Youngblood ■

KEYWORDS

- Expanded Cinema ■
- Experimental Cinema ■
- Audiovisual Interventions ■
- Audiovisual Screenings ■
- Gene Youngblood ■

RESUMEN

El presente ensayo aborda las ideas de Cine Expandido de Gene Youngblood desde sus concepciones utópicas y contraculturales; así como una revisión de antecedentes y reconceptualizaciones que han tenido estas nociones en Nuestra América, para abonar al nascente análisis sobre las intervenciones audiovisuales ciudadanas como prácticas audiovisuales contestatarias.

ABSTRACT

This essay engages with Gene Youngblood's ideas of Expanded Cinema, its utopian and countercultural overtones, presenting an overview of the antecedents and reconceptualizations of these notions in Our America, to contribute to the nascent analysis of audiovisual interventions in public space as rebellious audiovisual practices.

“En memoria de Gene Youngblood, El Sangre Joven (1942-2021)”

Pocos casos –en la mayoría de análisis sobre cine expandido que he encontrado– mencionan proyecciones en espacio público. Estas ocasionales menciones no proponen una profundización, y quedan aisladas como ejercicios o experiencias sueltas, verdaderas agujas en un pajar. La intención de este escrito es realizar breves reflexiones al respecto, con la intención de ir configurando un pensamiento respecto a las intervenciones audiovisuales en espacio público desde una óptica del cine expandido.

Cine Expandido es un término acuñado por el artista estadounidense Stan Van Der Beek en 1967. El también estadounidense Gene Youngblood lo retomó en su célebre libro *Expanded Cinema* (1970), cuya versión castellana apareció apenas en 2012, publicada por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), en Argentina, justo cuando se inició un fuerte debate al interior del espectro artístico audiovisual latinoamericano sobre los alcances de este término, tanto conceptualmente como en lo relativo a las formas e implicaciones de este texto en el contexto actual.

En mi relectura del texto coincidí con el artista argentino Andrés Denegri, quien en la nota introductoria de la edición en español, para intentar explicar la posible injerencia y redefinición de este texto en la actualidad cita a Youngblood, quien afirma que “debemos hacer aquello que no está permitido”. Lo utópico deja de ser lo imposible, un lugar inexistente, para transformarse en algo que es posible en tanto y en cuanto contamos con las herramientas para realizarlo. Ello me lleva a pensar en las herramientas de proyección de imagen audiovisual como forma de intervención del espacio urbano, experiencias que analizaremos en este proyecto, aunque no se incluyan estrictamente en la idea general de cine expandido.

Desde mi punto de vista, la multiplicidad de relecturas que se han hecho de *Cine Expandido* han generado un manoseo del término. Esto puede deberse a que a Youngblood no le ha interesado puntualmente definir el concepto: la sumatoria de ensayos que conforman el libro constituyen más bien esbozos de su pensamiento global respecto a la intermedia.¹

Más allá de que no se encuentre en él una voluntad de precisar el sentido del concepto, resulta indudable su claridad de pensamiento cuando afirma que “el cine expandido no es una película en absoluto: tal como la vida, es un proceso de transformación, el viaje histórico en curso para manifestar su conciencia fuera de

¹ Término acuñado por Dick Higgins a fines de los años 60 y que se refiere al uso simultáneo de varios medios de comunicación para crear una experiencia ambiental para la audiencia. El significado es comunicado no por un medio de la codificación de ideas en un lenguaje literario abstracto, sino por medio de la creación de una experiencia emocionalmente real a través del uso de la tecnología audiovisual.

su mente, frente a sus ojos” (Gene Youngblood, *Cine Expandido*, Argentina, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2012, p. 57).

En el prólogo de la versión en español, Emilio Bernini complementa esta idea cuando afirma que este concepto no se circunscribe al lenguaje cinematográfico, sino que apunta en última instancia a una expansión de la conciencia en la nueva era. Esa expansión de la conciencia humana a través de la democratización de las tecnologías de la comunicación, debería sustentarse en una contracultura: un mundo cuyos significados, valores y definiciones de la realidad sean exactamente contrarios a aquellos de la cultura dominante, y en un cambio de mentalidad que tenga la capacidad de derribar el control social. Es en ese sentido de su carácter netamente contracultural, de sueño utópico y de desobediencia que vamos a analizar ciertas prácticas que apelan al formato audiovisual como herramienta de intervención en el espacio público.

Si nos situamos en el año 2012 y revisamos la utilización e implicancia del término cine expandido tanto en el espectro artístico como en el académico de Latinoamérica, encuentro principalmente dos líneas claramente marcadas:² 1) La primera tiene que ver con pensar la expansión desde el aspecto espacial, idea que a su vez se bifurca en dos vertientes: una de ellas muy ligada a las reflexiones de Cine Expandido de Youngblood, particularmente la del *cine sinestésico* y sus concepciones de la expansión mental, que posteriormente Rodrigo Alonso va a desglosar en dos líneas (la vertiente conceptual y la vertiente sensorial, que servirían para delimitar las diversas experiencias de cine expandido en Argentina); la otra, vinculada a un consenso implícito y generalizado que –apartándose de la propuesta del propio Youngblood– llama cine expandido al *cine de exposición*, es decir aquel que por el agotamiento de las formas clásicas tanto de producción como de exhibición del cine sale de sus salas tradicionales y se inserta en lo que Dubois (2011) denomina “dispositivo museal”.

Se intenta alejar a las artes audiovisuales monocanales o de vista frontal de los espacios cinematográficos tradicionales y se empieza a experimentar con las

múltiples posibilidades que brinda la tecnología para los ámbitos de exposición. Esta es la línea más generalizada de lo que se entiende por cine expandido: el paso de la sala oscura del cine a la pared blanca del museo, o en un caso más arriesgado, a espacios no convencionales de la cinematografía.

Encontramos que la “expansión” de la que habla Youngblood simplemente se enfocó a indagar tanto el espectro espacial como las nociones de conciencia, es decir a pensar un lenguaje del cine más ligado a la instalación, en donde el lenguaje esté definido por los recorridos o por el tiempo determinado por el espectador, para que de este modo exista una percepción distinta a la que da el cine tradicional.

2) Por otro lado, algunos autores han intentado marcar otra línea de lo que sería el cine expandido que tiene que ver con los formatos digitales, no sólo en lo que respecta a su manufactura, sino en el hecho de que su exhibición o visualización se realice igualmente por medio de artefactos digitales. Para reforzar esta idea suele recurrirse a frases trilladas tales como “el mundo en el que vivimos ha cambiado vertiginosamente en las últimas décadas” o “el auge de los avances tecnológicos está cambiando de manera situacional la manera de producir y visualizar”, que poco aportan a la comprensión del fenómeno. Sin dejar de lado el hecho de que las características de producción y visualización de los formatos audiovisuales en cada momento histórico tienen un peso evidente, ello no significa que éstas posean un carácter determinante en lo que a la producción de un cine expandido respecta.

A esta otra línea de entendimiento de lo que sería el cine expandido, la llamaremos *cine digital*, término muy utilizado que siempre se limita al ámbito de realización o producción mediante formatos electrónicos, principalmente el video, que en casi todos los casos repite un lenguaje tradicional del cine narrativo y que, en lo relativo a su exhibición o exposición, replica los cánones de la industria cinematográfica, es decir se proyectan en salas de cine o son emitidos en canales tradicionales de televisión.

Lo que propongo como cine digital tiene que ver tanto con su manufactura y su proceso de exhibición como con el lenguaje propio de este tipo de dispositivos. Esto va en la línea de los postulados de Jorge La Ferla quien afirma que tanto la manufactura como la

² Si bien Rodrigo Alonso (2001) trabaja estas dos líneas marcando énfasis en el contexto argentino, considero que es posible transpolar esas ideas a un contexto latinoamericano en general.

reconversión digital nos enfrentan a soportes efímeros cuya materialidad está determinada por información variable e impredecible en cuanto a su perdurabilidad y uso (...) y que la desmedida oferta en contenidos audiovisuales en la red para adquirir, visionar, transmitir y apropiarse individualmente, funciona como efectiva vidriera, en donde todo estaría al alcance, la cual ha cubierto un espacio importante frente a la habitual dificultad del acceso a materiales. (Jorge La Ferla, "Cine Expandido o el Cine después del Cine", <http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores2010/Cine%20expandido%20o%20el%20cine%20despu%20E9s%20del%20cine.%20Jorge%20La%20Feria.pdf>. Consulta: 6 de agosto, 2019).

Es de esta manera que, mediante la apropiación, la reflexión sobre lo temporal, la durabilidad y los procesos de flujo de esta material audiovisual, se va creando un lenguaje ad-hoc al dispositivo y de esta manera, al igual que en el cine de exposición, se reflexiona sobre el proceso de percepción de los formatos audiovisuales.

Volviendo a las ideas desarrolladas por Youngblood, *Cine Expandido* inicialmente puede entenderse como una teoría del cine experimental principalmente norteamericano, más específicamente del avance de la expansión del cine, es decir, de la conciencia. En este caso es principalmente el cine experimental el que logra esto, ya que en lugar de representar, produce, presenta "fuera de los ojos, frente a la mente" la conciencia expandida. Pero en esa expansión, en esa experimentación es también necesaria la expansión hacia nuevos medios, una transformación de la conciencia por medio de innumerables intermedios como pueden ser las instalaciones o las proyecciones.

En la introducción del libro afirma que "el arte y la tecnología del cine expandido suponen el principio de la vida creativa para toda la humanidad", esto muy en relación con el momento histórico en donde se hablaba y discutía de cómo la vida se transforma en arte y desde el arte se incide en la realidad. Igualmente se puede leer algo así como un manifiesto militante que promueve la transformación estética del cine experimental global. Para ello realiza una diferenciación entre el cine político europeo, el cine latinoamericano –el Tercer Cine– y el cine experimental o contracultural estadounidense. Si bien en los tres casos encontraba que los cineastas en cada contexto abogaban por una transformación

de la vida, en el caso latinoamericano y europeo esta transformación estaría vinculada a postulados estético-políticos, a un horizonte revolucionario, mientras que en el caso del cine experimental estadounidense la revolución sería parte de la "evolución radical" de la era, basada en los paradigmas contraculturales de la época –más que un horizonte, un camino.

Es cierto que la revolución es básicamente la misma ya sea definida por Marx o por el I Ching: la remoción de lo anticuado. Pero la revolución reemplaza un *statu quo* por otro. Podría pensarse que tanto en el cine político europeo como en el tercer cine latinoamericano es la línea de pensamiento marxista la que traza esa ideología de un devenir revolucionario. En cambio en el cine experimental estadounidense hay una concepción que en líneas generales podríamos llamar "anarquista" que se propone generar cambios en el "hoy" –con las implicaciones que esto conlleva– para posteriormente pensar un cambio general. Indudablemente en los cineastas estadounidenses no existía la idea de triunfo revolucionario, o de poner al arte al servicio de la revolución.

El cine sinestésico

Para explicar qué entiende por cine sinestésico, Youngblood toma las palabras del teórico serbio Slavko Vorkapich a fin de determinar cómo el lenguaje cinematográfico no había podido liberarse completamente del teatro y la literatura hasta esos años:

La mayoría de las películas realizadas hasta ahora son ejemplos no del uso creativo de los dispositivos y técnicas cinematográficas, sino de su uso únicamente como instrumento de grabación. Existe muy poca filmografía que puede ser citada como ejemplo del uso creativo del medio, y de esta solo fragmentos y pasajes cortos pueden ser comparados con los mejores logros en las otras artes. (Slavko Vorkapich, *Toward True Cinema, Film: A Montage of Theories*, (Ed.). Dreyer Macann, Richard, New York, Dutton Paperbacks, 1966, p. 72).

En contraposición con esto y reivindicando esos pocos fragmentos o pasajes cortos que menciona Vorkapich, Youngblood elabora una idea de lo que según su visión sería el cine sinestésico. Partiendo de la idea de que de-

bería de ser el resultado de la unión de diferentes tipos de sensaciones en un mismo acto perceptivo, proponía seguir los patrones propios de la naturaleza más que intentar “explicar” o adaptarse a la naturaleza en términos de su propia estructura. Para ello, había que olvidar los principios de la narrativa tradicional o la idea de “estilo” ya que los eventos en la realidad no se mueven de manera lineal ni hay “estilo” en la naturaleza. Es por esto que el “cineasta sinestésico” debe abandonar la puesta en escena (Gene Youngblood, *Idem*, p. 96).

En las líneas que escribe Youngblood, claramente se percibe el anhelo de toda creación de arte interdisciplinar, un “arte de relaciones” en el que se pueda entretener la información conceptual e información de diseño dentro de la misma película con el espectador y de esta forma potencializar la percepción humana (sensación y conceptualización). Esto sin intentar encuadrarla como pieza artística, ya que

el arte nunca ha sido un intento de capturar la realidad como un todo –eso está más allá de la capacidad humana–; nunca fue siquiera un intento de representar la totalidad de las apariencias, sino más bien ha sido el reconocimiento fragmentado y la paciente fijación de lo que es significativo para la experiencia humana (Herbert Read, *Icon and Idea*, New York, Schocken Books, 1965, p. 18).

Es por eso que mediante el cine sinestésico, “el hombre intenta expresar un fenómeno total; su propia conciencia” (Gene Youngblood, *Idem*, p. 97). Muchos análisis de los años sesenta relacionaban al cine sinestésico con el cinema verité o cine directo ya que ambos pretendían registrar la realidad verdadera no estilizada tal como existe en un momento particular ante la cámara. Pero Youngblood era enfático al mencionar que el cine sinestésico no era equivalente a ninguno de ellos. No es ficción porque, con pocas excepciones, se basa enteramente en una realidad no estilizada. No es documental porque la realidad no está organizada en una explicación en sí misma. Y no es cinema verité porque en éste, el artista filma y manipula una realidad no estilizada de tal manera que el resultado tiene estilo.

El cine sinestésico incluye muchos modos estéticos, muchas “formas de saber” simultáneamente omniperativas. Sin embargo, el todo es siempre mayor que

la suma de sus partes. Es un resultado del fenómeno llamado *sinergia* que constituye el comportamiento de un sistema no precedido por el comportamiento de cualquiera de sus partes o sub-ensambles de sus partes. Esto es posible porque no hay dependencia a priori entre la información conceptual y de diseño –es decir, la energía– de las partes individuales. Es una aleación lograda a través de múltiples sobreimpresiones que producen sincretismo en un campo total de opuestos armónicos en continua metamorfosis.

Esta metamorfosis produce un sentido de *kinestesia*³ que evoca en la conciencia inarticulada del espectador un reconocimiento de un patrón-evento completo que se haya en la película misma como también el “sujeto” de la experiencia (Gene Youngblood, *Idem*, p. 129,131). En pocas palabras, el cine sinestésico no tiene significado en el sentido tradicional, su significado es la relación entre la película y el espectador, –a lo que agregaría en el caso de las intervenciones audiovisuales en espacio público y al receptáculo que contiene la imagen proyectada–. Por último, Youngblood aclara que el cine expandido no es una película computarizada ni necesita de monitores de fósforo, luz atómica o proyecciones esféricas, sólo requiere de una conciencia⁴ verdaderamente expandida (Gene Youngblood, *Idem*, p. 57)

La concepción latinoamericana

Según Rodrigo Alonso, desde los años sesenta se mantuvieron dos polos diferenciados en el cine expandido latinoamericano. Por un lado, una tendencia que resaltaba el aspecto sensorial de la experiencia y la relación entre la imagen y el espectador, claramente ligada a la recuperación de lo sensorial por lo que abogaba el movimiento *jipi*. Y por otro lado, una tendencia con-

³ Entendido según palabras de Youngblood como la manera de experimentar algo a través de las fuerzas y energías asociadas a su movimiento, la experiencia de la percepción sensorial.

⁴ En Youngblood, el término conciencia se relaciona generalmente con la definición de R.G Collingwood como “La clase de pensamiento que más se acerca a la sensación de simple sentimiento. Todo desarrollo ulterior del pensamiento se basa en él y no trata con los sentimientos en su forma primitiva, sino con el sentimiento ya transformado en la imaginación”. En otras ocasiones se puede inferir una utilización como de conciencia de clase, la clara pertenencia a una clase social y el reconocimiento de las relaciones sociales que las condicionan o determinan.



Registro de *Dentro y Fuera del Museo*, 1971, Colección de Lea Lublin.

ceptual que, aunque incipiente, destacaba el aspecto documental de la imagen y su capacidad de construir un comentario sobre la realidad. En ambos casos, este desplazamiento desde la materialidad objetual característico de la época hacia las propiedades del ambiente serían decisivas en el paso hacia la instauración de la instalación como forma de presentación artística (Alonso, 2001).

Para Alonso, la línea sensorial parte de la idea que ya el simple hecho de desplazar la imagen fílmica de la sala oscura del cine hacia un nuevo espacio físico, ya sea museo o galería, u otro, implicaba una clara modificación en las relaciones sensoriales que se daban entre el espectador y la imagen audiovisual. Puedo encontrar similitud con lo que propuse anteriormente respecto al “cine de exposición” pero creo que en esos casos claramente los procesos de recepción sensorial implicaban mayor atención al mero hecho de sacar al cine de las salas cinematográficas.

Dentro de esta vertientes en el quehacer latinoamericano, Alonso menciona varios de los trabajos en los que Marta Minujin utilizó la imagen audiovisual como *La Menesunda*, (1965) –que realizó junto con Rubén Santantonín–, *Simultaneidad en Simultaneidad*, (1966), obra que formaba parte de *Three Country Happening* –la célebre serie de happenings simultáneos entre Minujin,

Allan Karpow y Wolf Vostell, que consistía en realizar tres happenings diferentes al mismo horario en tres países diferentes que serían transmitidos en vivo– y *Circuit Super Heterodyne*, (1967) que se realizó dentro de la Expo 67 de Montreal, espacio de fuerte experimentación de la tecnología audiovisual del momento. Alonso refiere al hecho de que la fusión entre imagen audiovisual y cuerpo ya había sido experimentada en varios momentos por diversos artistas dentro del Instituto Di Tella, sobresaliendo *Symphonia*, (1969) de Oscar Araiz, en la que se proyectaban imágenes cinematográficas sobre los cuerpos de bailarines, experimentando de esta manera con la percepción tanto de los espectadores como de los mismos bailarines al momento del hecho artístico.

Por otro lado, la línea conceptual tenía que ver claramente con el impulso que se estaba dando en relación con el conceptualismo en Nuestra América que tenía puesto el foco en la imagen cinematográfica para indagar en sus mecanismos, la construcción de sentido y su relación con la realidad. Entre los artistas que iban en esta línea, Alonso resalta a Oscar Bony con la serie *Fuera de las Formas del Cine*, (1965), proyecto de cuatro cortometrajes que fue presentado en el Instituto Di Tella, que intentaba experimentar con los procesos perceptivos del espectador alejándose de las formalidades del cine y con la instalación *Sesenta Metros Cuadrados de*

Alambre Tejido y su Información, (1967) que consistía en la proyección constante de la imagen de una porción de malla de alambre en formato 16 mm. Igualmente destaca la obra *Dentro y Fuera del Museo*, (1971) de Lea Lublin, en la que indagaré más adelante por ser una de las dos primeras experiencias de intervención audiovisual en espacio público en el ámbito latinoamericano.

Se deja la sala oscura, después el cubo blanco, para posteriormente volver a la oscuridad (pero de la noche)

Existe una coincidencia generalizada en todas las lecturas que se hacen sobre cine expandido respecto de la creación de un cine que vaya más allá de la pantalla blanca de la sala tradicional y que expanda hacia el infinito las posibilidades de la proyección audiovisual. A mí me interesa pensar un cine expandido en donde “las porosas fronteras entre la práctica experimental, el cine de la modernidad y el arte contemporáneo abran puertas a las más hermosas utopías del cine” (Ángel Quintana, “Hacia un destino común de las imágenes”, En *Cahiers du Cinema*, España núm. 39, noviembre de 2010, p. n/a) pero en mi humilde opinión considero que estas utopías empiezan a concretarse cuando el cine sale a la calle en un nuevo formato e interviene muros, edificios, monumentos y otras superficies arquitectónicas, cuando se realizan intervenciones audiovisuales que busquen agrietar políticamente de forma temporal el significado del receptáculo donde se proyecta, valiéndose de la imagen en movimiento. Marcando una diferencia entre la proyección cinematográfica y la emisión televisiva, Loren Sears (Gene Youngblood, *Idem*, p. 304) dice:

He llegado a descubrir que existe una gran diferencia entre ver algo en pantalla de televisión y verlo proyectado. La doble dimensionalidad de la pantalla de cine como una simple superficie para reflejar una sombra es muy obviamente una luz incidental. La televisión no posee esa cualidad de doble dimensionalidad en absoluto; no impacta como una superficie sobre la cual se está proyectando algo, sino como una fuente. Viene como una luz a través de algo.

Para anclar esto a mí idea, agregaría que así como existe una notable distinción entre el reflejo de luz de una pantalla cinematográfica y la emanación de luz de un aparato televisivo, las proyecciones en espacio urbano -sobre muros o monumentos- provocan una significación diferente tanto de la proyección simple en pantalla como a la emisión televisiva. Las proyecciones en espacio urbano arrancan las imágenes de los circuitos convencionales y las utilizan para producir interrupciones en el espacio urbano. Esto es en gran medida posible gracias a la nueva tecnología a nuestra disposición que nos permite generar nuevos discursos en entornos diferentes.

Después de la lectura de los diversos artículos que componen *Cine Expandido*, me tomo el atrevimiento de apropiarme de ideas que me puede ayudar a esbozar una nueva línea de este cine al momento de insertarse en el espacio urbano. Las analogías o deformaciones que realizo pueden parecer descabelladas, pero lo cierto es que el propio Youngblood suele tirar ideas o conceptos al aire que luego no desarrolla; en este sentido creo que la presentación poco orgánica de estas ideas o conceptos habilita la apropiación y aún la expropiación, una suerte de asociación libre que dispara la reflexión teórica pero que también resulta productiva en lo que al quehacer artístico mismo respecta.

A lo largo de sus artículos, Youngblood enfatiza en determinadas nociones utópicas, contraculturales y experimentales aplicables tanto al quehacer artístico como a los modos de plantarse en la vida misma. Me apropio de las nociones utópicas del texto que considero tienen que ver con una postura respecto del mundo y la política y que tienen implicancias directas y puntuales en el ámbito del quehacer artístico, del cine y el video. Parto de la misma definición de utopía que esboza Youngblood que, no obstante su simpleza, nos ayuda a entender con claridad el pensamiento estético y político del autor. Para este autor, la utopía es aquello que no está permitido. Así, cortito y al pie, asevera que todo aquello que se oponga a lo estatal y lo corporativo en el ámbito de los medios es utópico. Este carácter contestatario ayudaría a la consolidación del “sueño utópico” es decir, ser tanto emisores como receptores de los medios.

Antecedentes preliminares de intervenciones proyectivas en espacio público en Latinoamérica

A continuación intentaré hacer un breve recorrido de dos acciones que podríamos ubicar como antecedentes latinoamericanos paradigmáticos en el uso de la imagen audiovisual en el espacio público con fines de intervención simbólica realizados circunstancialmente en 1971.

Dentro y Fuera (1971), de la artista polaco-argentina Lea Lublin, se realiza en el contexto del primer país que accedía al socialismo por la vía electoral a pedido directo del gobierno de Salvador Allende. En esta obra realizó una crítica a la institución museística mediante una magna intervención en donde experimentó con el uso de proyecciones audiovisuales tanto en el interior como en el exterior del Museo Nacional de Chile. La otra acción paradigmática es la que realizó el movimiento guerrillero uruguayo los Tupamaros ocupando cines y proyectando diapositivas que mostraban consignas políticas y fotografías de sus prisioneros políticos en buen estado de salud aprovechando la atención cautiva del público.

Considero que estas dos intervenciones constituyen los primeros referentes directos en nuestro continente en lo que respecta al uso y experimentación tanto formal como conceptual de realizar proyecciones en espacios públicos con cuestionamientos netamente políticos-estéticos.

Vayamos con Lea Lublin. Justo un año después de aquel 3 de noviembre de 1970 en que por primera vez en el mundo el socialismo tomaba el poder por la vía electoral y que llevó a la presidencia de Chile a Salvador Allende, este gobierno invita a Lublin a realizar una pieza en donde se reflexione sobre las formas canónicas de concepción de un museo y su relación con la esfera pública: es así que la artista realiza *Dentro y Fuera del Museo*.

Este proyecto interdisciplinario o de intermedios, buscaba realizar una crítica o reflexión situada a la institución-museo, creando dispositivos de exposición para lograr cumplir las promesas de crear una esfera pública abierta de la cultura. Pensemos que eran los primeros ejercicios gubernamentales de Allende respecto a la cultura y el arte. La intervención intentaba producir

un flujo de información entre los acontecimientos políticos, sociales y culturales que afectaban a la sociedad y el desarrollo artístico concomitante. Lublin recurre a la imagen fílmica e instala pantallas cinematográficas en las calles adyacentes al Museo, donde proyecta diversos documentales y fragmentos de películas sobre arte y sociedad; ya dentro del museo coloca grandes cuadros sinópticos sobre las paredes que hacían énfasis en los acontecimientos históricos más destacados del último siglo y su relación con las modificaciones artísticas en el mismo periodo.

Respecto a la utilización del lenguaje cinematográfico en la pieza, Lea Lublin declaraba: “El cine no es solo un medio informativo, sino que es el medio más adecuado para llegar a un público ajeno a lo que sucede dentro del museo. La imagen cinematográfica le permite superar la barrera institucional en un intento por lograr una interacción más fluida entre dos espacios de escasa integración en la vida cotidiana” (Rodrigo Alonso, “Fuera de las formas del cine: experiencias de Cine Expandido en Argentina”, http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/cine_expandido.php, Consulta: 6 de agosto, 2019). Mediante la superación de esta barrera institucional implícita y la construcción de diversos lenguajes visuales intentaba generar diversas interrogantes sobre la representación del mundo así como -aún dentro de los marcos institucionales de la cultura chilena- desestabilizar las formas tradicionales de ver la imagen comprometiendo al espectador con una gran experiencia sensorial.

La pieza de Lublin estaba dividida en dos secciones, *Dentro y Fuera*, tal como lo marca el título de la pieza. La sección *Dentro* se desarrollaba en la recién inaugurada sala Malta. En ella se trabajaba por medio de tres capítulos las nociones y rupturas conceptuales del arte mediante lo que Lublin denominaba PIP, *paneles de producción interdisciplinaria*. Por otro lado, *Fuera* constituye la sección en la que pondré especial énfasis dado el diálogo directo con el espacio público y los transeúntes.

Esta sección, a su vez estaba dividida en tres partes. Primeramente en la fachada del museo se instala el “Muro de los Medios de Comunicación Masiva” el cual estaba formado por dos pantallas translúcidas instaladas de modo tal que se podía proyectar desde el interior del museo. Dichas pantallas emitían principalmente documentales o fragmentos noticiosos de los

hechos actuales más notables; en la fachada lateral sur del museo se alzaba el “Muro de la Historia” el cual contaba con dos pantallas igualmente translucidas sobre las que se proyectaban -desde el interior del museo también- imágenes relativas a las figuras claves de la historia chilena, su ideología y la conexión de estas con otras figuras importantes en Nuestra América.

Otra de las partes consistía en el “Muro de la expresión popular” que se situaba en la fachada lateral norte: este contaba con una gran superficie blanca que se renovaba día a día y estaba conceptualizada para que el público realizara dibujos o grafitis que a su vez se filmaban y se transmitían mediante circuito cerrado en el interior del museo.

Aun cuando el proyecto no pudo ser realizado en su totalidad como estaba contemplado y que estuvo abierto al público por muy pocos días, constituyó un ejercicio de renovación museística dado que logró articular a la institución artística con el espacio público. Se abrió el cubo blanco a la ciudadanía, logrando cruzar diversos lenguajes artísticos estableciendo una dialéctica entre los discursos que circulaban en el interior de la institución museística y fuera de ella. Por lo que es visible que “las políticas culturales implementadas con el “acceso chileno al socialismo” amalgamaban “cultura “crítica” y “cultura popular” (Martín Bowen Silva, “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, enero 2008, p. n/a).

Sobre la pieza de Lublin la prensa dijo: “Dentro está lo clasificado, lo ordenado, lo congelado. La calle es un juego físico, dentro hay un juego intelectual; afuera está la realidad, en el interior la representación de la realidad”. Tres años después, en 1974, Lea Lublin volvió a intentar replicar la experiencia en París, pero ahora en un contexto más pequeño de galería. No profundizaremos en esta acción ya que sobrepasa mis intereses en el quehacer artístico latinoamericano.

Por otro lado, aun sabiendo la infinidad de *operaciones guerrilleras estetizadas* (Camnitzer, 2016) que realizó el movimiento guerrillero tupamaro, en relación con las proyecciones clandestinas en cines durante las funciones tradicionales no existe demasiada información, manteniéndose cierta oscuridad historiográfica tanto entre los estudios sobre los movimientos armados latinoamericanos como entre los estudios de estética y política.

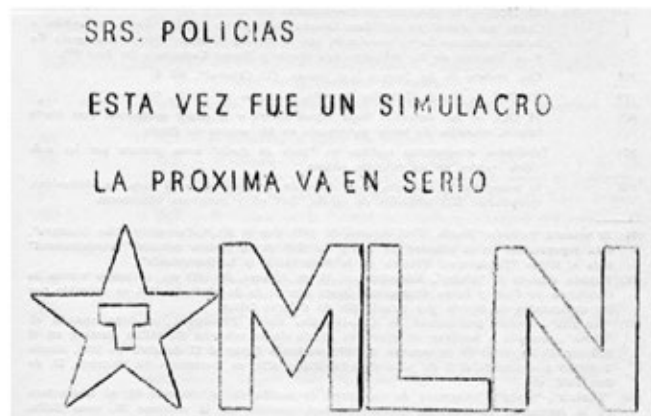


Figure 6.5. Tupamaros, “Messrs. Policemen, This time it was a simulation; the next time it will be for real,” 1969. Mimeographed flyer, collection of Luis Camnitzer.

“Tupamaros, Señores Policías, esta vez fue un simulacro, la próxima va en serio”, 1969, Volante en Mimeografo, Colección Luis Camnitzer.

El Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T) nace en Uruguay en 1962, pero no es sino hasta la segunda mitad de la década que empieza a operar con mayor regularidad y “creatividad”.

Luis Camnitzer (2016) realiza una interesante reflexión de las acciones tupamaras al situarlas como un ejemplo concreto de los momentos en que la política real se acerca a lo artístico por medio del uso de estrategias y tácticas creativas, activando procesos estéticos en zonas no artísticas. Aun así, el autor deja en claro en todo momento que no había ningún tipo de pretensión artística o estética por parte de los tupas, dado que su objetivo se concentraba en establecer un sistema de comunicación claro, directo y eficaz, para lograr una comprensión masiva y popular.

Por otro lado, Camnitzer enfatiza en marcar la inminente problemática conceptual y ética que ocasiona analizar estas acciones desde un enfoque estético, ya que se corre el riesgo de minimizar una lucha armada llevada a cabo por una guerrilla al enaltecer lo estético sobre lo político y organizativo.

En un primer momento -inmediatamente después a su fundación- los tupas seguían una línea ideológica basada en las ideas marcadas en ese momento por el Che Guevara, que llamaba a todos los movimientos populares latinoamericanos a agotar primeramente las acciones legales en sus contextos de lucha. Es ante la ineficiencia de las acciones legales y el aumento de los

procedimientos represivos del gobierno uruguayo que los tupas mediante la célebre “Carta Abierta a la Policía” deciden declararse “fuera de la ley” en 1967. A partir de la inserción en la “ilegalidad” se convirtieron claramente en precursores de gran parte de la guerrilla urbana latinoamericana.

Como menciona Camnitzer, su ideología no partía en lo absoluto de un dogma obtuso y congelado, ya que en ningún momento realizaban acciones revolucionarias independientes o desfasadas del espacio-tiempo que marcaba al Uruguay de aquellos años. Siempre tenían en claro que las acciones revolucionarias llevaban a situaciones revolucionarias concretas, por lo tanto su postura se puede pensar desde un carácter netamente antifoquista, en clara contraposición con la línea marcada por casi todos los grupos guerrilleros de esos años en nuestro continente.


Es por esto que Camnitzer los distingue de otros movimientos políticos y sociales de la época, dada su calidad axiomática de seducción publicitaria por encima de la violencia, aspecto que los convertía más en un fenómeno cultural que en uno militar, ya que en gran medida había relación directa con las masas dado que lograron bajar y aprender de la sabiduría popular de su imaginario y sus estrategias de lucha. (Luis Camnitzer, *Didáctica para la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*, España, 2016, Editorial CENDEAC, 2016, pp. 68-71).

Las operaciones guerrilleras estetizadas tupamaras fueron innumerables y 1969 es el año más fértil operativamente. Gran parte de las acciones llevadas estaban basadas en la idea de la simulación: desde robos, el armado de un funeral ficticio, las infiltraciones en casinos de la oligarquía, la toma de radios para emitir mensajes y reparto de comida en barrios populares, hasta el robo de la bandera uruguaya.

Pero las acciones que quiero destacar acá para su posterior rastreo minucioso tanto de tácticas como de material proyectado, son las llevadas a cabo en 1971

cuando ocuparon salas de cines de Montevideo durante las funciones de películas comerciales y, aprovechando la atención cautiva de los espectadores, proyectaban mediante ataque comando diapositivas tanto de prisioneros políticos que tenían cautivos –para demostrar su buen estado de salud– como de consignas textuales del movimiento, claras experimentaciones de propaganda y comunicación.

Repasando las dos experiencias latinoamericanas abordadas, hay que tener en cuenta que en el primer caso el socialismo había triunfado por la vía electoral y se instituía en el poder, mientras que Uruguay se encontraba en una etapa de lucha armada para instaurar el socialismo. En ambas experiencias existe una evidente apropiación del tiempo y el espacio y son justamente esas características las que marcan el campo del arte. Y son justamente los artistas, dice Camnitzer, los que tienen la habilidad de subvertir el monopolio del tiempo implantado por el estado. Dos experiencias que marcan la génesis de estas prácticas de mi interés en el contexto de nuestro amado continente.

Para finalizar puedo mencionar que al recorrer las reflexiones de Youngblood, encuentro una visión ampliamente contracultural en todos los sentidos, la idea que “la creación de un nuevo mundo nunca antes visto, está alcanzando imperceptiblemente a la realidad (...) un mundo cuyos significados valores y definiciones de realidad sean exactamente contrarias a aquellas de la cultura dominante (Gene Youngblood, *Idem*, p. 17). Resulta llamativo que esos aires utópicos y contraculturales que sobrevuelan los escritos de *Cine Expandido* no hayan sido retomados en las múltiples reflexiones teóricas y artísticas que se han realizado sobre cine expandido y su relación con la ciudad como espacio de disputa permanente. ¿O será que se piensa que lo contracultural y utópico tiene que ver simplemente con salir de las salas de cine tradicional y abandonar las narrativas clásicas? 

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- CAMNITZER, L. *Didáctica para la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. Murcia, España: Editorial CENDEAC, 2016.
- READ, H. *Icon and Idea*. New York: Schocken Books, 1965.
- VORKAPICH, S. *Toward True Cinema, Film: A Montage of Theories*, (Ed.). Dreyer Macann, Richard, Nueva York: Dutton Paperbacks, 1966.
- YOUNGBLOOD, G. *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton, 1970.
- _____, *Cine Expandido*. 1a edición, Saenz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2012.

Artículos:

- BOWEN SILVA, M. "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política". En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, enero 2008.
- LA FERLA, J. (n/a). "Cine Expandido o el Cine después del Cine". Publicado en revista en línea de la UNTREF. Sin referencia exacta de fecha y medio original de publicación. Recuperado de <http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores2010/Cine%20expandido%20o%20el%20cine%20despu%20E9s%20del%20cine.%20Jorge%20La%20Feria.pdf>
- LONGONI, A. "En torno a una lectura polémica: los Tupamaros y su inclusión en el arte conceptual latino-

americano". Presentado en las III Jornada Académica Partidos Armados en la Argentina de los Setenta. Organizaciones armadas y movimientos sociales, 2009. Recuperado en http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/ppIII_longoni.pdf

- PLANTE, I, "Cultura: Dentro y Fuera del Museo (1971) de Lea Lublin: Crítica Institucional fuera y dentro del Tercer Mundo". Artículo publicado en: *Museología e Interdisciplinaridade*, vol. 5, núm. 10, Julio de 2016. Revista de Posgraduados en Ciencias de la Información de la Universidad de Brasilia, 2016.
- QUINTANA, A. "Hacia un destino común de las imágenes". En *Cahiers du Cinema*, España núm. 39, noviembre de 2010, Madrid.
- SAÚL, E., . "Juegos respetuosos". En *Ahora*, Santiago de Chile, 28 de diciembre de 1971.

Otros soportes:

- Alonso, R. (2001). "Fuera de las formas del cine: EXPERIENCIAS de Cine Expandido en Argentina". Presentado en las Segundas Jornadas Nacionales: El Cine y las Artes Audiovisuales. Enfoques Analíticos y Transdisciplinarios. EINCITED. Universidad de Buenos Aires. Archivo General de la Nación, Buenos Aires. Recuperado de http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/cine_expandido.php
- DUBOIS, P. Clase magistral de Philippe Dubois: "Arte contemporáneo: cine expuesto, móvil, transmitido", 2011. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Wp3SpvJVH8s>

NOTA

Las reflexiones de este ensayo son producto de la investigación doctoral "Las intervenciones audiovisuales en el espacio público como forma de desobediencia civil: una visión comparativa entre México y Argentina" desarrollada en la Universidad de Buenos Aires con el apoyo de CONICET.

SEMBLANZA DEL AUTOR

EDÉN BASTIDA KULLICK • Artista visual e Investigador. Doctor en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Miembro del Sistema Nacional de Creadores (México). Actualmente realiza una estancia posdoctoral en la Universidad Veracruzana, en donde realiza un estudio sobre cine zapatista y cine piquetero.