


Notas sobre tendencias del audiovisual argentino contemporáneo en la obra de Andrés Denegri y Lucía Seles

Notes on trends in contemporary Argentine audiovisual in the work of Andrés Denegri and Lucía Seles

Tamara Accorinti

 0009-0006-3427-2516
tamaraaccorinti@gmail.com

Resumen

En este artículo abordaré las obras de Lucía Seles y Andrés Denegri con el fin de hacer dialogar dos experiencias muy diferentes pero que nos permiten pensar la condición del dispositivo del cine en el actual contexto del audiovisual argentino. La hipótesis de la que parto es que, en ambos casos, aunque de distinta manera, los artistas recuperan lo que Deleuze denomina tener una imagen-pensamiento en cine. Andrés Denegri ofrece una mirada metalingüística sobre el soporte y trabaja sobre las formas de la memoria, indagando en las relaciones entre cine y memoria. Lucía Seles propone nuevos modos de volver a habitar las salas de cine y de narrar historias. Su cine es, por varias razones, un cine de los cuerpos y todo el trabajo que realiza, especialmente a la hora del montaje, le permite crear nuevas cartografías afectivas en las que lo uno deviene otro.

Palabras clave

Audiovisual argentino. Formas de la memoria.
Cine de los cuerpos. Cartografías afectivas.

Abstract

In this article I will address the works of Lucía Seles and Andrés Denegri in order to bring into dialogue two very different experiences that allow us to think about the condition of the cinema device in the current Argentine audiovisual context. The hypothesis from which I start is that, in both cases, although in different ways, the artists recover what Deleuze calls, in cinema, having a thought-image. Andrés Denegri offers a metalinguistic look at the medium and works on the forms of memory, investigating the relationships between cinema and memory. Lucía Seles proposes new ways of re-inhabiting movie theaters and telling stories. Her cinema is, for several reasons, a cinema of the bodies and all the work she does, especially when montage, allows her to create new affective cartographies in which one becomes another.

Keywords

*Argentine audiovisual. Forms of memory.
Cinema of bodies. Affective cartographies.*

¡Denme pues un cuerpo!

Gilles Deleuze

Tracciones, fisuras y encuentros con, desde y hacia el cine

Hace ya varios años que teóricos y realizadores cuestionan la entidad del cine en la contemporaneidad. Las vías de discusión acerca del fin del cine tal y como lo conocemos se dan tanto en el *mainstream*, a raíz de la explosión de las plataformas, como en lo experimental, a raíz de nuevas formas como el cine expandido, las multipantallas o las videoinstalaciones, entre otras manifestaciones que se han incorporado al campo del audiovisual en los últimos años.

En la producción, se ha pasado de las cámaras de cine y las moviolas a las cámaras de video y las computadoras. A la hora de la exhibición y la distribución, el pasaje es del cine al museo y de la pantalla de cine a las pequeñas pantallas, ya sean de computadora, de *tablet* o de celular. En cuanto a los soportes, el corrimiento va de la imagen analógica a la electrónica y digital, así como también de las películas a las instalaciones. Y por último, en lo que a la recepción del material respecta, el espectador se ha convertido en usuario.

Ahora bien, la concentración de películas en las plataformas y la feroz centralización de su exhibición en cines ubicados dentro de centros comerciales ha causado la desaparición de los cines de barrio y está atentando sobremanera contra el encuentro colectivo que nace de ir al cine. Ante esto, ¿qué formas de resistencia podemos encontrar? ¿Se puede hablar de post cine? Quienes hablan del fin del cine, ¿a qué aspecto o aspectos de su complejo dispositivo se refieren? ¿A la ruptura de la unidad de la pantalla como garante de una mirada centrada? ¿No existió acaso a principios del siglo 20, con las vanguardias, la ruptura de la unidad del encuadre a través de la pantalla dividida, utilizada por Abel Gance, lo que impulsaba al espectador a su propio recorrido en la imagen?

Wim Wenders en *Apuntes para ciudades y vestimentas* (1989) ya se preguntaba sobre la identidad de la imagen fílmica y la de video, y sobre cuáles eran sus condiciones de producción y sus relaciones respecto al aura de la imagen. También planteaba si era posible seguir hablando de identidades con la proliferación de las imágenes electrónicas. En esa línea de notas o apuntes audiovisuales descubre que hay algo en la materialidad de la imagen que permite salirse de la ya conocida confrontación cine versus video e indagar en un cruce

siempre novedoso entre esos soportes que, en correlato con la experiencia vivida o filmada, demanda el acto de creación.

En el campo de análisis del audiovisual contemporáneo en la Argentina, Jorge La Ferla es uno de los teóricos que ha trabajado las variantes del cine expandido o cine después del cine. La Ferla (2009) sostiene que la transformación audiovisual que traen consigo las nuevas tecnologías digitales se da en dos tendencias: la del cine pensado como instalación, que tiene como espacio y medio fundamental el museo, y la del diseño de interfaces, que posibilita la existencia de la imagen electrónica y la digital. De esta forma, el autor se aleja tanto de quienes defienden un cine puro como de quienes niegan la existencia de la transformación audiovisual.

A partir de las tendencias que señala La Ferla surge uno de los interrogantes que vertebra estas páginas: ¿qué modalidades emergen en estos tiempos que nos impulsan a creer que el cine sí está vivo y que continúa latiendo en sus diversas formas? En el campo del audiovisual argentino, las obras de Lucía Seles¹ y Andrés Denegri² aparecen como dos manifestaciones artísticas y dos maneras de trabajar que lo mantienen vivo, lo homenajean y le permiten seguir vibrando a partir de la creación de nuevas formas de acercarse a él.

Lucía Seles propone nuevos modos de habitar las salas de cine, nos invita a encontrarnos en ellas, especialmente las de festivales y museos, y narrar las historias en 2 o 4 videos, como denomina a los fragmentos de sus películas. Cabe destacar que, incluso moviéndose en circuitos poco tradicionales,³ ha logrado captar la atención de críticos, investigadores y de un amplio y variado público. Su cine es un homenaje al cine y, al mismo tiempo, un cine que se enmascara en otra cosa, que no se puede encasillar en el campo del cine narrativo ni en el de lo experimental: respeta la pantalla fílmica y, al mismo tiempo, la quiebra a través del soporte electrónico y digital, además de los actos performáticos que preceden cada proyección.

¹ Lucía Seles es un nombre de fantasía que aparece como firma en el estreno de *Tetralogía de odio desencadenada* (2022-2023). Es también actriz y montajista de sus películas; Como actriz se hace llamar Selena Pratt. Su actitud corporal y su vestimenta siguen los criterios de la heteronorma masculina, pero habla de ella como mujer.

² Andrés Denegri se formó en la Universidad del Cine, es artista visual y realiza instalaciones combinando diversas técnicas fotográficas, fílmicas y de video.

³ Sus películas se han estrenado a sala llena en festivales y ciclos de cine en museos como el Haroldo Conti o el Museo de Cine.

Andrés Denegri, a través de sus instalaciones, ofrece una mirada metalingüística sobre el cine y tiene como objeto de pensamiento la condición de este y los mecanismos del aparato fílmico: el cine y sus soportes, el cine y la materia, el cine y su preservación, el cine y la configuración de imaginarios socioculturales.

La hipótesis de este trabajo sostiene, por lo tanto, que Lucía Seles y Denegri, cada cual a su manera, recuperan lo que Deleuze (2023) en sus estudios sobre cine denomina imagen pensamiento. En una sociedad en la que cada vez más el cuerpo se desvanece y se despliega dentro de las superficies vidriosas de las imágenes audiovisuales, estos artistas nos permiten volver a establecer un lazo entre el hombre, el cine y el mundo. Y ese lazo lo construye el cuerpo, el cuerpo en sus posturas y en su fatiga: “¡Denme pues un cuerpo! y ¡Vuelvan a darme razones para creer en este mundo!” (Deleuze, 2023, p. 120), es lo mismo.

Desmadrar la imagen, flexionar el borde y recuperar la creencia en este mundo junto al cine de Lucía Seles

Hablar del cine de Lucía Seles es para mí fascinante y desafiante a la vez, ya que su estética se basa en resistirse al sentido, a la lógica del sentido que impone la lengua y a los niveles lógicos de argumentación que esta facilita. Las películas tienen sinopsis que no funcionan como sinopsis⁴ y son narrativas al tiempo que la narración es lo que falta, en tanto la repetición como condición estético-política de su filmografía se propaga sin lógica causal. Su cine nos invita a una experiencia que se anuda únicamente desde lo singular, por ello su condición es casi intransferible. La filmografía de Lucía Seles se desliza sobre el sentido, lo dobléga, lo hace replegarse hacia sí mismo hasta hacerlo emerger en otro orden, que no es el del sinsentido.

A nivel de distribución el cine de Lucía Seles es difícil de ver, se mueve básicamente festivales y museos. Aunque use la lógica del video y su apuesta esté en el montaje por computadora, nos invita a volver a tener una experiencia

⁴ Sinopsis de *Smog en tu corazón* (2022): Qué difícil es cuando una persona es dueña de un complejo de tenis y mezcla eso con sus otros sentimientos. Extraído de <https://seriegongcine.com/smog-en-tu-corazon>. Sinopsis de *Terminal young* (2023): Una mujer que sufrió un incidente grave con una tenista violenta ahora sale con un músico de jazz de Ramos Mejía retraído e inseguro e igual ella está más fuerte y más contenta con todo.

en las salas de cine, en tanto sus películas se alejan, de las cadenas de cine, de las redes y las plataformas. Ver una película de Lucía Seles es también ser parte del acto performático que realiza antes de las proyecciones, en el que se hace efectivo el encuentro con los espectadores para presentar la película. En una sociedad en la que casi todo está a un clic de distancia, su cine se resiste a ser visto por partes en las pantallas de los celulares o las *notebooks*: es una invitación al encuentro, un llamado a que el cine siga siendo una experiencia colectiva.

A nivel de la historia, sus cuatro filmes reúnen a los personajes en un complejo de tenis: Javier, el contador; Marta, la tenista; Sergio, el sanjuanino; Luján; y Manuel, el dueño del complejo. Cada personaje cree en un mundo. Marta trabaja como profesora y sólo acepta que la llamen tenista, como a su padre. El mundo de Luján es la música y tiene, en su espacio, un arpa, discos y grabadores. El de Sergio, el sanjuanino, es Luján⁵. En este aspecto, lo que define a cada personaje es su pertenencia a un territorio:⁶ cada uno tiene su mundo y cree fervientemente en él, lo muestra, lo defiende. Esto se contrapone a la vertiginosa sociedad neoliberal, insinuada en un fuera de campo sonoro y en algunos personajes secundarios como Magu y el hermano de Manuel.

Si bien lo que reúne a los personajes es su espacio de trabajo, siempre se los ve desfasados de sus labores. El vacío de tareas que observamos muestra la crisis de las formas de trabajo clásicas en las sociedades globalizadas. Luján, por ejemplo, está obsesionada con tener sus dieciséis discos y las partituras en el trabajo, además de que toca todo el tiempo la guitarra. Manuel, el dueño del complejo, nunca se encarga de su funcionamiento, aunque podemos ver que da órdenes de buscar *stickers* para pegar en las paredes, arma altares con discos y botellas de *shampoo*, le dicta pensamientos sueltos a Luján a determinadas horas o arma sorteos inútiles con metodológicas abusivas. Por su parte, a la tenista se la ve siempre con su raqueta y tomando cerveza.

⁵ En *Terminal young* (2023) al cumpleaños de Sergio, el sanjuanino, van muchas personas que el cumpleaños no conoce y lo festeja en una pista de patinaje para cumplirle un sueño a Luján.

⁶ Para Deleuze (1989), un territorio se define como la creación de un mundo, lo asocia al comportamiento de los animales en tanto creadores de signos que definen sus territorios. “No hay territorio sin un vector de salida del territorio, y no hay salida del territorio, desterritorialización, sin que al mismo tiempo se dé un esfuerzo para reterritorializarse en otro lugar, en otra cosa” (p. 3).

A nivel de la enunciación, los filmes nos presentan mundos singulares, intransferibles, propios y, al mismo tiempo, plurales, transferibles y un poco de todos. Es por eso que, a la vez que constituye un territorio que nos hace creer en este mundo, lo fisura, lo desterritorializa, lo hace devenir otra cosa creando cartografías afectivas⁷ que quiebran las condiciones perceptuales de un cine de acción. En el cine de la directora la neurosis está allí expuesta, así como también las imperfecciones de los rostros y de los cuerpos. Los personajes parecen estar pisando los márgenes del mundo contemporáneo, sobreviviendo a las ruinas de un tiempo que los expulsa del centro, los deja afuera. Los lugares en los que se ambientan las películas – una pista de patinaje, puentes de la provincia de Buenos Aires, el recorrido no turístico por las iglesias de Luján – pertenecen a una lógica que ni el *vintage* ha logrado salvar del estar, *out, out of here*; parafraseando la lógica discursiva de Lucía Seles.

Por otra parte, es importante destacar el tratamiento que la enunciación hace del espacio: tanto los recorridos, como los espacios fijos refuerzan el estatismo de los personajes, sus repeticiones, sus fobias, sus deseos. *Saturday disorders* nos muestra a Luján realizando el vía crucis por las iglesias de la ciudad de Luján que se había suspendido en la primera parte de *Tetralogía de odio desencadenado*⁸ y al contador yendo en taxi a lo que será una cita fallida⁹. La caminata de Luján se configura como revancha ante una promesa no cumplida: su caminar es ansioso, acelerado y angustiante, y está relatado a través de audios de WhatsApp que les envía a Manuel y a Sergio y de textos que se cortan y se repiten. Mientras el montaje fragmenta escenas y las repite infinitas veces, la cámara enfoca y desenfoca rostros, trayectos, espacios. La repetición¹⁰ como

⁷ El término de imagen afección es una noción deleuziana. Para el autor, “los afectos son devenires, potencias que desbordan a aquél que pasa por ellos. En este sentido, los afectos, por definición, son un conjunto de percepciones, de afecciones que sobreviven a aquellos que las experimentan” (Deleuze, 1988-1989, p.84). La idea de cartografía afectiva estaría ligada a esta noción de imagen afección con los procesos de desterritorialización y reterritorialización que establece el montaje.

⁸ La propuesta de este vía crucis se hizo *Smog en tu corazón* (2022). Manuel, el dueño del complejo, finalmente lo suspende, pero Luján se aferra a la idea de que ella debe hacerlo porque se llama igual que la iglesia.

⁹ Se dirige a Luján y, durante el trayecto, habla sin parar intentando entablar una conversación con el taxista, que se resiste, lo que convierte las palabras del contador en un monólogo.

¹⁰ Deleuze (2021) sostiene que la repetición se opone a la generalidad en tanto la primera es singular, no intercambiable, insustituible; en cambio, la segunda es intercambiable bajo las lógicas de las equivalencias y semejanzas. La repetición como acto singular, encuentra su figura en la lógica del falsario, de la máscara que se refracta en otra máscara invariablemente como los espejos y las superficies reflejantes tan presentes en la puesta en escena de Lucía Seles.

gesto político inscribe entonces en la imagen la condición de un pasado – la desilusión de la palabra no cumplida – que enrarece el presente del plano y se manifiesta a través de las posturas de los cuerpos, sus fatigas, sus dolores, sus anhelos.

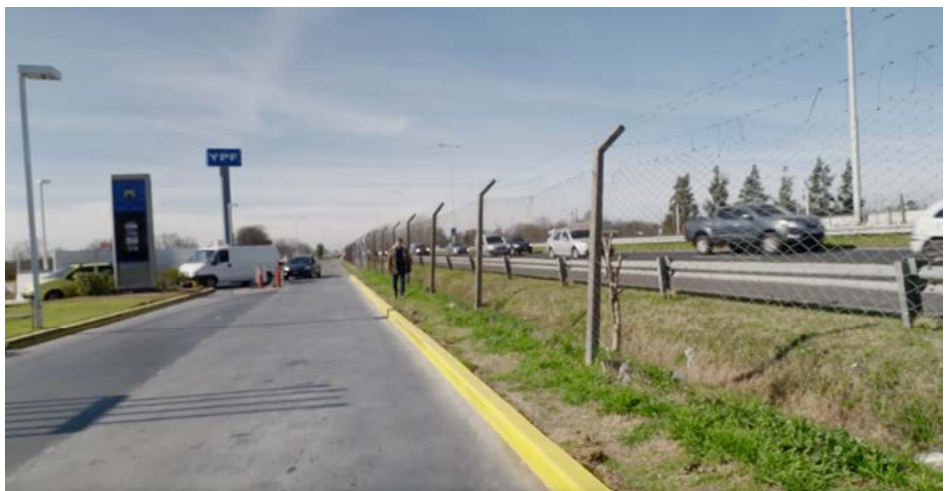


Imagen 1a
Saturday disorders (2022)

Imagen 1b
Saturday...(2022)

En *Terminal young* (2023), filme en el que también se sale del complejo de tenis, Luján y Sergio planean un recorrido por los puentes de la provincia de Buenos Aires¹¹ y luego de bajar en el primero deciden no bajar en ningún otro porque consideran que ese debe ser el más lindo.

El cine de la directora, como ya se ha destacado, es un cine de los cuerpos, de sus posturas y sus fatigas, por lo que la puesta en escena, el montaje y el plano descentrado sobre las agonías y alegrías de los rostros trazan mapas afectivos donde el encuentro y el desencuentro son potencias de afecto en transformación que se bifurcan, se encuentran, se repelen. La enunciación, a través de la descomposición de la unidad del encuadre y de la ruptura del encadenamiento lógico causal, perfora la imagen y hace emerger en el intersticio potencias, flujos de vida transubjetivos que se cruzan, se enmascaran perpetuamente en superficies reflejantes.

Imagen 2
Smog... (2022)



¹¹ Es propio de la estética de la directora mostrar lugares de la provincia de Buenos Aires y admirar sus zapaterías, comercios, confiterías, puentes, establecimientos.

De esta forma, el encadenamiento de las imágenes desaparece en provecho del intersticio. En la aparente trivialidad de las escenas y diálogos de los personajes, el montaje corta, fragmenta, rompe la continuidad de los diálogos y las escenas y las repite incansablemente, y desde allí va emergiendo un fuera de campo aberrante que nos habla de otra cosa y que el montaje hace circular, propone, pero no clausura.

Este cine del intersticio reemplaza las reacciones sensorio-motrices por un cine de posturas (Deleuze, 2023) donde el cuerpo, su espera y su fatiga son el objeto de la imagen. El montaje flexiona y desajusta los soportes materiales, las distancias entre lo mismo y lo otro, y nos permite “recuperar razones para creer en este mundo” (p.119). Para el filósofo, la posibilidad de volver a creer en este mundo se inscribe en el cuerpo, en tanto este es el lazo que une al hombre con el mundo y es la potencia que nos permite percibir que “a pesar de las vitrinas hay algo que vive” (p.119). Es por ello que creer en este mundo está ligado a “¡Denme pues un cuerpo!” (p.120). Dentro del cine de los cuerpos, estos

Imagen 3
Saturday (2022)



se deslindan de la lógica de la acción y de las reacciones sensorio-motrices para inscribirse en una sucesión de posturas¹² en la que la postura es el encadenamiento genético de la creencia.¹³

En los diálogos, los personajes no sólo no terminan las oraciones, sino que repiten las mismas frases resquebrajando los lazos sensorio-motrices propios de la acción:

S: — Sí, me podrías contar cómo fue todo lo de tu papá

T: — Mi papá fue tenista y dejó de serlo

S: — Ah, pero se dedicó a otra cosa

T: — Dejó de ser tenista

S: — ¿Y él está bien?

T: — Era tenista y en un momento dejó de ser tenista

S: — Para ser...

T: — Para dejar de ser tenista. Dejó de ser tenista

S: — ¿Y él está bien?

T: — Dejó de ser tenista

A diferencia de las categorías de la lengua que se basan en la lógica diferencial (valor saussureano), el montaje quiebra relaciones de continuidad sensorio-motriz e instala la presencia de otro espacio, más inquietante, donde se insinúan las condiciones de un pasado que aún coexiste con el presente y lo desajusta.¹⁴ Al fisurar las lógicas lingüísticas que garantizan la diferencialidad y las coordenadas sensorio-motrices que garantizan la continuidad de la acción, la condición de la imagen se expresa en su estatuto: ser dividida. Por un lado, la imagen fílmica es desbordada por la imagen del video. Se insertan videos, se repiten imágenes invertidas y se quiebra la profundidad del campo, de manera que se establece sobre la imagen fílmica una imagen en superficie y sin afuera propia de la lógica del video.¹⁵

¹² Deleuze (2023) liga esta noción de un cine de posturas al concepto de *gestus* brechtiano.

¹³ Luján va a todos lados con su guitarra, la tenista con su raqueta. En *Weak rangers* (2022) arman un altar con discos y *shampoo*.

¹⁴ Por ejemplo, la relación entre el padre de la tenista y el de Manuel o la relación entre la tenista y el padre de Selena Pratt.

¹⁵ Para ampliar la dimensión del cuadro en el lenguaje del video, ver Bonitzer (2007).

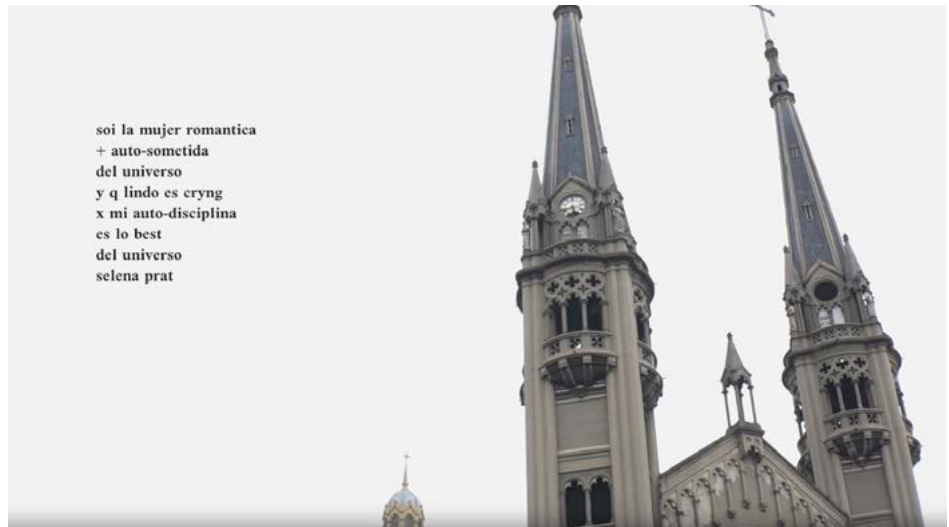


Imagen 4a
Smog en tu corazón (2022)



Imagen 4b
Saturday disorders (2022)

Por el otro, la enunciación se desdobra en textos escritos que se inscriben en la imagen cuya firma remite a Selena Pratt, alter ego, como actriz, de Lucía Seles.

La cualidad lingüística de estos textos es fuertemente singular, ya que mezcla signos gráficos y lingüísticos, y también el inglés y el castellano: “Soy la mujer romántica + autosometida, y qué lindo es *cryng* por mi auto-disciplina” (*Smog...*, 2022). También usa indistintamente el femenino y masculino tanto en personas como en sustantivos y adjetivaciones: “Mi nueva video tb tiene una

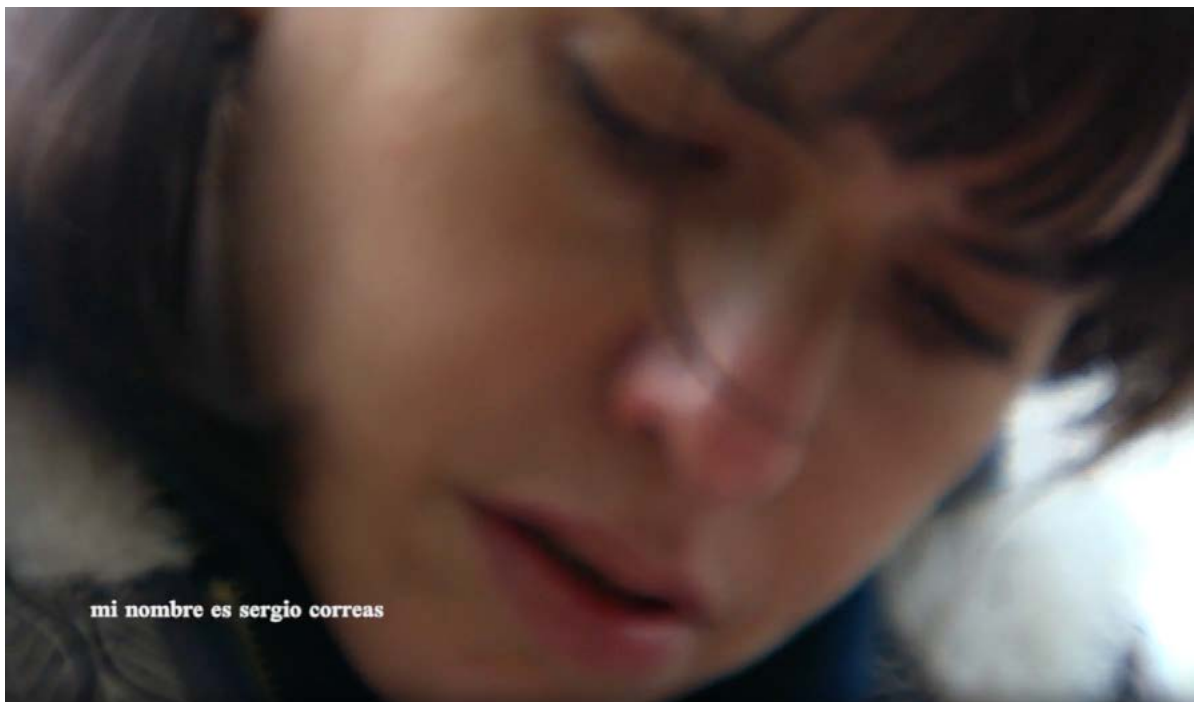
preludio casi al final que dura más de 24' por el vía crucis menos famosa". Otra de sus particularidades es que quiebra la distancia entre sujetos y objetos, como dice en *Saturday disorders*: "io no soy una mujer soy una feria".

Este aspecto de la voz enunciativa desdoblada en las máscaras de Selena Pratt y Lucía Seles se desplaza también hacia las voces de los personajes, que usan la lengua de la directora. De esta forma, se establece una indiscernibilidad entre las voces y se inscribe la condición del sujeto en una dimensión transdiscursiva que evidencia no sólo la polifonía del discurso, sino también la condición del sujeto en tanto ser hablado por otro.

Sergio, en *Smog...*, dice: "y puse estos *fragments* indiferentes porque quería *talking something* + grave qué horrible es trabajar cuidando personas que otros se preocupan *too many* por ellas". Y la tenista, también en *Smog...*: "Igual no estoy *broke* y no estoy *talking* de mi padre + igual mas detesto la prepotencia del hogars de *others familys*". De este modo, la identidad se quiebra, se desdobra y se expande: hay infinitas posibilidades, todas posibles, pero imposibles.

La enunciación se despliega en capas y obliga al espectador a buscar puntos de fuga, la cámara se detiene en un personaje, la palabra habla de otro.

Imagen 5
Smog en tu corazón (2022)



La lógica del video resquebraja la condición de campo y fuera de campo fílmico; el cine y el montaje, la actuación.¹⁶ Así, el montaje y la flexión que la directora hace sobre el límite de los soportes (el fílmico, el video y el teatral) hace que el espectador flote entre las imágenes y los sonidos que se entrecortan y se repiten y encuentre en ese devenir los mecanismos a través de los que se ejerce el poder, se desliza el odio, se efectúa el amor. Como dice Deleuze (2023, p. 119):

Creer en un mundo es forzosamente creer en la vida en el mundo [...] y creer en la vida del mundo es creer que a pesar de las vitrinas hay algo que vive. O entre dos vitrinas o en alguna parte, pero hay algo que vive. De modo que creer o recuperar las razones para creer en el mundo, es ante todo creer en el cuerpo.

Si las sociedades de hoy se inscriben en una lucha por la afirmación de la identidad y la libertad individual, las películas de Lucía Seles nos sumergen en un mundo de potencias, de alegrías y tristezas que siempre se da en un devenir siendo varios y en el margen de la imagen y la representación. A través de la repetición como dispositivo estético y de un montaje que siempre hace devenir el sentido en otra cosa, su cine nos invita a seguir creyendo en este mundo, un mundo de uno, de varios, de todos un poco, en el que podemos estar más rotos, más enteros, un poco fóbicos o algo neuróticos, pero siempre deviniendo seres vivientes como potencias en transformación que necesitan establecer lazos con este mundo.

¿Creer en la imagen? La imagen como huella y como marca. Confines entre la memoria y el olvido. El caso Andrés Denegri

Para pensar y abordar la obra de Andrés Denegri se tomarán como objetos de análisis dos de sus instalaciones: *Mecanismos del olvido* (2017) y *Aurora* (2013).

¹⁶ Los actores al momento de llegar al set de filmación apenas cuentan algunas indicaciones de vestuario. Las escenas se van armando durante el rodaje con las indicaciones de la directora, que les hace repetir varias veces las mismas frases.



Imagen 6
Mecanismos del olvido
(Denegri, 2017)



Imagen 7
Aurora (Denegri, 2013)

Mecanismos del olvido (2017) es una instalación compuesta por tres obras. La principal tiene como protagonista a un proyector de cine de 16mm intervenido: no sólo proyecta la imagen, sino que también la quema, es decir, la destruye. El material fotosensible que circula por el proyector va cayendo a un costado; son los restos que caen en los márgenes.¹⁷ La cinta que se proyecta contiene lo que la historia de la cinematografía ha considerado la primera imagen en movimiento realizada en la Argentina por el francés Eugenio Py: *La bandera argentina* (1897).

Ahora bien, la imagen original, se ha perdido, por lo que para la instalación la recreó en fílmico el propio artista. La imagen proyectada es, entonces, una imagen apócrifa, ya que si bien remite a *La bandera argentina* de Py y el soporte fílmico refuerza el estatuto de archivo, es una imagen recreada, una réplica. A su vez, el formato en *loop* de la instalación – un encadenamiento circular de la bandera flameando, la bandera detenida y luego el fotograma quemándose – hace que el observador asista una y otra vez a la creación y descomposición del archivo fílmico. De este modo, la obra expone al usuario al abismo de ver, en tiempo presente, la desintegración de un archivo histórico que, al mismo tiempo, es una imagen que falta.

La obra omite un dato fundamental, no se aclara en ningún momento que la imagen es una recreación. En esta omisión está la condición – casi como los mecanismos de la memoria – falsificante¹⁸ de la instalación de Denegri. La estructura falsificante, según Deleuze (2018), se opone a una narración orgánica propia del hombre veraz, ya que en una narración falsificante el circuito de lo real y de lo imaginario corren uno detrás del otro de tal manera que no cesan de devenir indiscernibles. Dice Deleuze (p.86) que “Aquel que ha entrado en el cristal bajo las formas de la serie de las potencia de lo falso [...] es aquel que

¹⁷ Al ingresar a la sala, también se oye el sonido del material fotosensible pasando por el aparato, un sonido constante y mecánico. Acompañan a esta obra: cinco fotografías de 1,10 x 35 de la bandera argentina quemándose y un díptico de cajas de luz de 52 x 52 x7.

¹⁸ Deleuze (2018) propone esta figura como el modo donde el tiempo como duración se expresa. Siguiendo a Bergson, Deleuze considera que el tiempo de la experiencia de la vivencia, es decir, el tiempo como duración, es presente, y que es necesariamente un presente escindido entre un pasado que sigue siendo aunque ya no sea y la potencia de un futuro que aún no ha sido y que, a la vez, ya está siendo. Esta condición del triple presente pone en escena un circuito indiscernible entre la dimensión actual (presente) y la dimensión virtual (pasado).

dice o pone en acto que el pasado no es necesariamente verdadero”. Si bien la instalación de Denegri no es una narración, podemos trasladar esta noción a la estrategia de enunciación que la obra propone. Por un lado, la condición escultórica del aparato de cine, cuyo mecanismo está expuesto a los ojos del observador y que, en un contexto audiovisual donde predominan las computadoras y lo digital, se presenta, con su corporeidad, como material de archivo. Sin embargo, al estar intervenido para que la cinta se consuma frente a los ojos del público, el estatuto de realidad del aparato fílmico se desliza hacia su propia condición virtual imaginaria: la intervención del artista.

Esta indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual, lo imaginario y lo real, tiene su correlato en la propia condición del tiempo histórico que la obra propone al hacer que el espectador presencie dos acontecimientos: el nacimiento de la imagen fílmica – la bandera funciona como archivo, remite al pasado histórico – y el problema de la preservación del soporte fílmico – relacionado con el problema contemporáneo de la falta de políticas de preservación del material fílmico). La indiscernibilidad y la estructura falsificante se manifiestan entonces en la cuestión del contenido apócrifo de la imagen en tanto archivo y en tanto remake: la obra afirma, al mismo tiempo, la condición de archivo y su fracaso.

Mecanismos del olvido (2017) expone, a través de la mecánica del aparato cinematográfico, los circuitos de la memoria en su condición indicial referencial y en su condición de fisura y de falla. A nivel del contenido, la imagen que el filme muestra es también un símbolo, ya que representa la idea de nación y de patria, y es, además, una imagen que el artista ya había utilizado en otras obras, por ejemplo en *Aurora* (2013),¹⁹ donde se proyectaba junto con otras imágenes icónicas del universo cinematográfico extraídas de películas como *Los obreros salen de la fábrica* (1895), de Lumière, considerada la primera película de la historia del cine, e imágenes fílmicas de la lucha obrera en la Argentina, que ponen en escena dos modelos económicos implementados en el país: el agroexportador y el industrial.

¹⁹ *Aurora* es una instalación en la que con un total de nueve proyectores funcionando simultáneamente y distribuidos en cinco obras, tres con proyectores súper-8 y dos con proyectores de 16mm.

La sintaxis visual que la proyección simultánea de estas tres imágenes propone y la condición escultórica de los aparatos cinematográficos son las huellas de un tiempo que ya no es y que, simultáneamente, se piensa desde el presente histórico. No es casual que Denegri haya elegido imágenes consideradas como las primeras manifestaciones del cine y que, a su vez, hacen referencia a la consolidación del modelo industrial y de los Estados-nación. En este sentido, el objeto de su instalación despliega el mecanismo del aparato cinematográfico a la vez que presenta la condición aurática de la imagen fílmica y su vínculo con la consolidación de un Estado-nación como motor de desarrollo y crecimiento industrial.²⁰

En ambas instalaciones, los asistentes recorren salas en las que se encuentran frente a frente con el soporte físico del cine, los proyectores, el material fotosensible y los sonidos producidos por los mecanismos del aparato fílmico. De esta forma, y a diferencia de las salas de cine en las que se encuentra entre la pantalla y el proyector – oculto en la sala de proyección –, puede descubrir, apreciar y ser testigo de la materialidad archivista del medio. Lo interesante y desafiante es que en *Mecanismos del olvido*, instalación montada cuatro años después de *Aurora*, el público asiste, también, a la descomposición de esa materialidad, a la pérdida del archivo.

Conclusión

Las obras de artistas como Andrés Denegri y Lucía Seles nos permiten pensar que en el contexto del audiovisual argentino, el cine sigue vivo, buscando recuperar los lazos entre el hombre, el mundo y el cine. Lucía Seles nos hace regresar a las salas de cine para encontrarnos y para asistir a una propuesta estético-política que rescata la condición dividida de la imagen-movimiento en detrimento de las categorías diferenciales que impone la lengua. A partir de la lógica del falsario y del arte retórico de la repetición, Lucía Seles fisura el borde

²⁰ En la Argentina, durante los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner (2003-2015) se impulsó al Estado como mecanismo central en la consolidación de una industria nacional luego de años de modelos liberales agroexportadores como los impulsados durante la dictadura militar (1976-1983) y el gobierno de Carlos Menem (1989-1999). La reflexión que *Aurora* propone entre el modelo agroexportador y el industrial no puede ser leída por fuera de este proceso histórico que buscó recomponer la idea de Nación.

de la imagen, de los cuerpos y de las acciones, y los flexiona hasta quebrar la diferencia entre sujeto y objeto, lo femenino y lo masculino, lo mismo y lo otro, lo singular y lo plural, el presente y el pasado. Con su cine crea nuevas cartografías afectivas en las que lo uno deviene siendo otro, y utiliza un montaje que expone las imperfecciones y las fatigas de cuerpos y rostros de personajes que pisan los márgenes del mundo contemporáneo y encuentran desde allí una posibilidad de establecer lazos con este mundo.

Andrés Denegri, por su parte, bajo las formas del falsario y de la retórica del *loop* y la repetición vuelve al aparato de cine para transitarlo en el campo de la instalación, donde la materialidad de los cuerpos, de los soportes y la mecánica del aparato filmico, ponen en escena las condiciones falsificantes de la memoria y la fragilidad de sus mecanismos, y nos hacen pensar los modos discursivos en los que una sociedad se da una imagen de sí misma.

Tamara Accorinti es magister en sociología de la cultura (IDAES) y licenciada en artes (UBA). Se dedica a la docencia universitaria y a la investigación. Como investigadora se dedica al análisis audiovisual de la animación para la infancia en Argentina. Es profesora titular regular de semiótica audiovisual en el Departamento de las Artes Multimediales de la Universidad Nacional de las Artes y titular interina de producción audiovisual para niñez y juventud en la carrera diseño de imagen y sonido (FADU/UBA). A su vez, es profesora adjunta de semiología y de semiótica del cine en la Universidad del Cine. En el área de la investigación actualmente es directora del proyecto *Imaginario sobre la/s infancia/s en los años 70. Producción audiovisual, subjetividad y discursos* (PIA FADU UBA). A su vez, participa como investigadora formada del proyecto *Nuevas sinergias entre cine latinoamericano y canción desde la década de los sesenta* (UBACYT) y *Tecnologías y dispositivos de representación: historia y experiencia en la imagen dialéctica* (UNA). Ha publicado artículos académicos vinculantes a su tema de investigación y es autora del libro *Manuel García Ferré* (2019).

Referências

BONITZER, Pascal. *El campo ciego: ensayos sobre realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Clase IV La imagen del pensamiento, semiótica y actos de fabulación*. Buenos Aires: Cactus, 2023.

- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2021 [1968].
- DELEUZE, Gilles. *Clase III*. Buenos Aires: Cactus, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. 1988-1989 [documental para la televisión francesa; serie de 25 entrevistas concedidas a Claire Parnet y grabadas en 1988 y 1989, con la condición de que se publiquen sólo después de su muerte].
- DENEGRI, Andrés. *Mecanismos del olvido*, 2017.
- DENEGRI, Andrés. *Aurora*, 2013.
- LA FERLA, Jorge. *Cine (y) digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- SELES, Lucía. *Tetralogía de odio desencadenada*, 2022-2023
- SELES, Lucía. *Smog en tu corazón*, 2022
- SELES, Lucía. *Saturday disorders*, 2022.
- SELES, Lucía. *Weak rangers*, 2022
- SELES, Lucía. *Terminal young*, 2023
- WENDERS, Wim. *Apuntes para ciudades y vestimentas*, 1989.

Dossier recibido en marzo de 2024 y aprobado en junio de 2024.

Como citar:

ACCORINTI, Tamara. Notas sobre tendencias del audiovisual argentino contemporáneo en la obra de Andrés Denegri y Lucía Seles. Dossier La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 299-317, mar.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.17>. Disponible em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>