

Cine que sale de *sí* para emancipar al espectador



Armando Andrade Zamarripa

armando.andrade@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ARTÍCULO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9377-4632>

Resumen

Este texto esboza el fenómeno de la rematerialización del dispositivo cinematográfico al conjugarse con otras prácticas artísticas –la exposición, la instalación y la performance– y como consecuencia transforma la función espectral. En las obras *Tiempo inmóvil* (2011) de Ale de la Puente, *La misma horrenda fiesta* (2015) del colectivo Sombras Errantes y *Pulsos Subterráneos* (2022) de Elena Pardo, se reconfigura la materialidad mecánica del cine y su espacio de exhibición. Estas obras nos permiten reconocer nuevas funciones del espectador que derivan de un cine que sale de sí con la performatividad e intermedialidad de cuerpos y dispositivos tecnológicos. Encontramos a un espectador “errante” y a otro que explora una espacialidad invertida de la sala de proyección y, asimismo, un espectador que atestigua las gestualidades del performer.

Palabras clave: Espectador, Desmaterialización del arte, Rematerialidad del cine, Performatividad en el cine, Cine de exposición

Abstract

This text outlines the phenomenon of the rematerialization of the cinematographic device when combined with other artistic practices -the exhibition, the installation and the performance- and as a consequence transforms the spectatorial function. In the works *Tiempo inmóvil* (2011) by Ale de la Puente, *La misma horrenda fiesta* (2015) by the collective Sombras Errantes and *Pulsos Subterráneos* (2022) by Elena Pardo, the mechanical materiality of cinema and its exhibition space are reconfigured. These works allow us to recognize new functions of the spectator that derive from a cinema that comes out with the performativity and intermediality of bodies and technological devices. We find an “errant” spectator and another who explores an inverted spatiality of the projection room, and also a spectator who witnesses the gestures of the performer.

Keywords: Spectatorship, Dematerialization of art, Remateriality of cinema, Performativity in cinema, Exhibition cinema

Cine que sale de sí[1]

En los estudios cinematográficos hay una línea materialista vinculada a esbozar las especificidades artísticas del cine fuera del cine tradicional a partir de obras del cine experimental, denominado cine estructural que vivió vaciado de contenido por una exploración de la forma entremedios lo que ha derivado en investigaciones sobre el «arte en fotogramas»[2], el «cinetismo en el arte»[3] y el «cine como arte»[4]. En este vínculo entre arte y cine se exploran formas cinematográficas que han “desmantelado” a la convencional práctica del cine que constituyó una cinematografía de sala con imágenes en movimiento derivadas de un registro y dispuestas a través del montaje audiovisual. Esta práctica provoca un cuestionamiento al propio mecanismo cinematográfico hacia una renovación de la experiencia espectadorial. Así, estas manifestaciones contra la reproductibilidad técnica exponen una especificidad distante y, a su vez, expandida del dispositivo cinematográfico.

[1] Esta investigación vincula los Estudios Cinematográficos y los Estudios del Performance desde la Teoría Crítica para ensayar en «lo contemporáneo» el desplazamiento de lo cinemático hacia otras prácticas artísticas actuales.

[2] Tejeda, C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*.

[3] Tosi, V. (1993). *El cine antes de Lumière*.

[4] Bullot, E. (2020). *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*.

El filme pensado como arte a partir de los formalistas soviéticos[5] “estableció tempranamente el curso de una expresión sofisticada que tomaba distancia de las búsquedas narrativas asociadas al teatro y novela del siglo XIX, y de las pretensiones realistas del cine del momento”[6]. Desde el siglo XX fuera de la práctica exclusiva de cineastas, el cine se revalora como arte del movimiento y de la proyección de luz para una pantalla blanca en una sala oscura. Asimismo, desde el periodo precinematográfico se ha explorado el “cine de fuera de la sala”[7] que estableció una práctica de «cine de exposición»[8] al interrelacionarse con prácticas de las artes plásticas.

En este cine liberado de su producción convencional devenido en cine de exhibido, instalado o presentado en museos y galerías acontece una «desmaterialización» y «rematerialización» del dispositivo cinematográfico (sala y cinematógrafo). En estas prácticas materialistas el cine puede hacerse a partir de otros tantos materiales al entrar a la galería y al museo, la obra de arte deja la completitud matérica del objeto físico y tangible para encauzar nuevas experiencias y efectos cinemáticos en el espectador. Encontramos, por tanto, en la desmaterialización del dispositivo cinematográfico una imbricación entre procesos del denominado «cine expandido» –cine entre medios y otras disciplinas– y el «paracinema» –cine que desmantela el dispositivo técnico– con prácticas artísticas actuales que exploran “lo cinemático”, “lo proyectivo” y “lo vivo” en sus procesos, resultados y exhibiciones.

El teórico argentino Emilio Bernini, en la introducción a la edición en español del seminal libro *Expanded Cinema*[9] (1970) de Gene Youngblood, distingue que en el cine expandido contemporáneo hay una liberación ideológica de lo «tecnocentrista» –visión fracasada y sin reparo– cuando se hablaba de la expansión formal del cine en las décadas de 1960 y 1970[10]. En el contexto del cine expandido contemporáneo, esta desmaterialización se manifiesta tanto en la exploración de la proyección como un acto instalativo o performativo, así como en la intervención directa en el espacio de proyección. Esto implica una ruptura con la materialidad tradicional del cine y una apertura a nuevas formas de presentación y recepción artística.

[5] Eisenstein, S. (2017). *La forma del cine*.

[6] La Ferla, J. (2013). *Cine de exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*, 7.

[7] Véase, Rodríguez, J.A. (2009). *El arte de las ilusiones. Espectáculos precinematográficos en México*.

[8] Jorge La Ferla establece un estudio del cine de exposición a través de un acercamiento curatorial a la obra del cineasta Andrés Denegri. Por otro lado, el cineasta y teórico español, Érik Bullo, reconocía mediante un estudio genealógico de filmes de artistas para dar cuenta de que el cine se desplazó, desde hace tiempo, a un “cine de exposición” donde se disocian los parámetros elementales del cine.

[9] Su edición en español se publicó en 2012 por la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Argentina.

[10] Bernini, E. (2013). Utopía y olvido. Un fundamento tecnológico-místico para el cine experimental. *Cine Expandido*, 26.

Esperanza Collado Sánchez concibe la noción del *paracinema* para distinguir una práctica del cine donde se pone en juego la «materia inteligible» cinematográfica como “el evento luminoso, el movimiento, el montaje, la modularidad del cronotopo[11], la duración y el proceso”[12] y, a la vez, la estructura del dispositivo fílmico –desde la cámara, la cinta, el proyector y la sala de exhibición– que ha sido desmantelada, rearmada, aumentada y usada de diversas formas[13].

Por tanto, el cine expandido contemporáneo y el paracinema se refieren a prácticas cinematográficas que se sitúan en los límites del cine tradicional que incluye formas de expresión como el cine experimental, la televisión, el performance, el video arte, el multimedia y el transmedia. Asimismo, se relacionan críticamente con el cine de soportes remediados/transcodificados y el arte conceptual –que establece la desmaterialización del objeto artístico sobre el formalismo– como manifestaciones de lo contemporáneo y que colocan una tensión intermedial entre la convergencia y la especificidad del cine mismo.

Recientemente, el propio Emilio Bernini reflexionaba sobre los propósitos de «lo contemporáneo»[14] en un cine que sale de *sí* mismo a través de la instalación[15]. Este «cine de instalación» manifiesta un cruce intermedial como gesto expandido hacia una forma que cuestiona el objeto fílmico y al dispositivo técnico. La imagen cinematográfica en el cine de instalación se libera de la sucesión y del encadenamiento narrativo y se desplaza al orden de las relaciones plásticas que compone con otras imágenes.

[11] Un cronotopo en cine sitúa el dispositivo fílmico y al espectador en las manifestaciones y materializaciones espaciales y temporales de la obra. Derivado de un concepto literario-estructural de Mijaíl Bajtín, esta idea nos permite revisar el funcionamiento de esta relación dicotómica intrínsecamente en el relato de las obras y en los indicios y recomposiciones de otros cronotopos evocados, desmantelados y refigurados por su fisicidad matérica.

[12] Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, 23.

[13] Weibel, P. (2007). Cine expandido, video y ambientes virtuales. *El medio es el diseño audiovisual*, 496.

[14] La noción de “lo contemporáneo” no es sinónimo de arte contemporáneo que ubicaba la producción artística de los nuevos movimientos, la posguerra y la globalización. Conf. “«Lo contemporáneo» atraviesa la era digital, la cibercultura y la mediatización en una epistemia donde será preciso considerar las formaciones discursivas, sus acontecimientos, sus modalidades. Una episteme que, sin dudas, ya no es la moderna. [...] Como demostró Andreas Huyssen respecto de la relación modernismo vanguardia, se podría decir el mismo sentido que la dicotomía moderno-posmoderno impidió ver los puntos de cruce, las zonas de contacto de aquello mismo, que se concebía como una oposición irreductible. Precisamente lo posmoderno, pero no desde las perspectivas modernas, era aquello que no se oponía en su pasado, que usaba indistintamente ese pasado que no necesitaba liberarse de él. A diferencia del arte moderno que sí necesito liberarse, por ejemplo, del arte clásico. Por otro lado, la categoría de lo posmoderno parece ser insuficiente. Es decir, si salimos del campo de las artes es necesario incluir lo posmoderno en la epistemia de lo contemporáneo. Dicho de otro modo, lo contemporáneo no es lo que viene después de lo posmoderno sino que lo posmoderno formaría parte de una de sus manifestaciones. Lo contemporáneo como un eje conceptual de indagación de nuestro presente”. Bernini, E. (2021). *¿Cómo sigue el cine después del fin del lenguaje y de las salas? ¿Por qué “curar, exponer, politizar?” Seminario Lo Contemporáneo*.

[15] Práctica artística recurrente hoy día surgida en las vanguardias del siglo XX entre lo escultórico y el *ready-made*.

Explica Bernini que en esa forma del cine devenida en instalación se producen mutaciones: una explícita (proyección/ instalación) y otra implícita (experiencia estática/experiencia recorrida) donde el espectador de cine “sujeto estático en una sala ante un objeto, el filme, por esa situación espacial de recepción, es literalmente tangible”[16]. Así, este espectador de cine en el espacio instalativo (galería o museo)[17], se libera del estatismo (de la sala de proyecciones) y se convierte en un «espectador paseante» por el espacio que interactúa, siempre erráticamente sin fijarse con su objeto de recepción.

El espectador paseante de este cine de instalación obtiene una experiencia única e irrepetible en el espacio instalativo[18]. En esa errancia el espectador desafía por una experiencia única e irrepetible la reproductibilidad técnica propia del cine. Bernini lo establece como una «experiencia post aurática» que ha debido pasar por la pérdida de la experiencia del aura benjaminiana hacia un aura que deriva en la experiencia del sujeto en su recorrido errático en el espacio instalativo. Hay una condición de liberar al espectador de la butaca, en donde de por sí no aseguraba su percepción total. La errancia supone una nueva posibilidad receptiva, abierta a todas las vicisitudes del desplazamiento y la “recepción en la dispersión”[19]. En la experiencia de pasear la obra es donde se reconfigura su nuevo valor aurático. Entonces, el cine sale de sí mismo al desmantelarse de su espacio de exhibición tradicional (la sala) hacia una exposición del objeto fílmico como elemento de una instalación y, además, al liberar al espectador como paseante en la instalación del filme.

[16] Bernini, E. (2021). “¿Cómo sigue el cine?”, 33, 18.

[17] Balsom, B. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, 17.

[18] Bernini, E. (2021). “¿Cómo sigue el cine?”, 33, 46.

[19] Conf. “La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la aperccepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa.” Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 94-95.

El *paracinema* apela a la práctica de la desmaterialización, la expansión y performatividad del cine que al margen de su operatividad formal supone ya una deconstrucción del acto cinematográfico hacia una poética crítica destinada a la presencialidad del dispositivo técnico y, en ocasiones del “autor” como prestidigitador/performer, para una reconfiguración política de la máquina como tecnología y como aparato significativo intermedial. Collado enfatiza que las posibilidades de intervención directa del material cinematográfico en el acto de proyección son una herencia crítica con respecto al cine expandido[20]. En estas manifestaciones contemporáneas que apelan a «lo cinemático» se pone en crisis el régimen de lo escópico del objeto cine, hacia un giro performativo que rematerializa al cine fuera de su práctica técnica por una práctica crítica del medio. Un cine que sale de sí para evocar al movimiento y la luz como sus valores artísticos como arte proyectivo y cinemático.

Por otro lado, el cine performativo (filme-performance) explora entre cuerpos, cámaras, proyectores, *performers* y prestidigitadores en vivo para colocar al espectador en un acto único e irrepetible que deviene en una exhibición simultánea a su generación o en una película que documentó el acontecimiento mediatizado con y por el dispositivo cinematográfico[21] mismo. Esta práctica explora nuevas posibilidades formales, lingüísticas y discursivas al disponer durante la presentación de una pieza ejecutada con dispositivos tecnológicos heredados de la televisión, el sintetizador de video, aparatos pre-cinematográficos y el cinematógrafo que desarrolla en un espacio-tiempo multidimensional auténtico.

La performatividad en el cine se refiere a una práctica derivada del encuentro interdisciplinar entre el cine y la performance, implica una hazaña técnica y tecnológica por parte de los artistas audiovisuales, donde se hace visible una gestualidad performativa del proceso creativo que genera la audio-visibilidad en co-presencia con los espectadores. La presencia del cuerpo del artista y del espectador en el mismo lugar de proyección da sentido al acontecimiento.

En la performance del cine, lo “en vivo” (*liveness*) ayuda a reconocer la cualidad de estar experimentando un evento en tiempo real, donde la audiencia percibe la acción en el momento en que ocurre, sin retrasos significativos. En este sentido, lo “en vivo” implica una sensación de inmediatez y autenticidad, donde la interacción entre los elementos visuales y sonoros se desarrolla en tiempo real ante los ojos y oídos del espectador, creando una experiencia única y efímera[22].

[20] Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema*, 69.

[21] Tejeda, C. (2008). *Arte en fotogramas*, 242-247.

[22] Auslander, P. (2023). *Liveness. Performance in a mediatized culture*, 132.

Para el espectador, el “en vivo” le permite sentirse parte de algo que está ocurriendo en ese preciso instante, generando una sensación de participación y autenticidad que puede ser única en comparación con otras formas de expectación mediática. Así el espectador experimenta una conexión emocional y sensorial con el evento, lo que puede enriquecer su percepción y comprensión de la obra.

Nicole Brenez, en su libro *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo* nos introduce al cine Letrista, un movimiento artístico previo a la Nouvelle Vague, que exploró un sinfín de poéticas del cine hacia una reconstitución de todas sus formas y posibilidades compositivas. Justamente, en el cine Letrista, Jean Isidore Isou y sus colegas, exploraron una diversidad de cines que se vinculan con el desmantelamiento del dispositivo cinematográfico, como en su denominado «sincinéma»[23] donde se reorganiza el dispositivo, o el «cine infinitesimal»[24] que se entremezcla con la vida, o el «cine cincelado»[25] que parte de la discrepancia entre la imagen y el sonido. En estas prácticas se manifiestan ya las características del cine que sale de sí, pero con una inmanencia a la des-materialidad y re-materialidad dispuestas desde lo contemporáneo. En esta noción de lo contemporáneo, se establece una contextualización de las prácticas artísticas formales y discursivas entre lo anterior y lo actual que experimenta tanto con el celuloide, la imagen en movimiento y el espacio exhibitivo como con los nuevos soportes digitales, la discrepancia del audiovisual y la espectadorialidad de lo cinemático en múltiples espacios. Por tanto, acontecen con el cine que sale de sí diversos fenómenos que cuestionan el arte de las imágenes en movimiento y de la audio-visión errática. Una práctica que examina cómo estas tensiones entre los medios que ha soportado la imagen en movimiento se exploran con una agencia espectadorial que lidia con las diversas disposiciones devenidas y heredadas de otras artes.

[23] Conf. “[...] articulación al espectáculo en vivo: presencia del autor, participación de los espectadores, desplazamiento generalizado del dispositivo cinematográfico [...] cada elemento puede y cobra vida: la tradicional pantalla blanca se reemplaza por una pantalla humana o por una pantalla en llamas o por hojas distribuidas a los espectadores.” Brenez, N. (2019). *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo. Introducción al cine letrista*, 18.

[24] Conf. “[...] el espectador debe convertirse en creador. La función se transforma en una discusión crítica, en una fiesta, en una tómbola.” Brenez, N. (2019), 20.

[25] Conf. “[...] cambio explícito de la cinta como soporte de grabación, a la cinta como sujeto y objeto de la representación.” Brenez, N. (2019), 21.

Desmaterialización y rematerialización del cine que sale de sí

Con la desmaterialización y rematerialización de cine, como lo establece Collado, se manifiesta una deconstrucción del cine como auto-crítica al propio medio heredada de las vanguardias artísticas y que, en última instancia, busca su destrucción total. “El medio, sin embargo, no llega a destruirse a sí mismo como tal, sino que negocia su materialidad fenomenológica con las otras artes, formando un vínculo con ellas que las transformará para siempre”[26]. Por tanto, estos fenómenos en nuestro *corpus* de análisis suceden de diversas formas.

La obra *Tiempo inmóvil* (2011) de Ale de la Puente[27], fue catalogada como una instalación multimedia, que emplea 12 proyectores de 8mm y doce pequeñas pantallas de tela en las que se exhibe un solo rollo de película que los recorre en un movimiento continuo, en *loop*, sin fin. Estos proyectores se unen por un sistema mecánico que permite a la reproducción del rollo pasar de un proyector a otro sin detenerse, y utiliza una tarjeta electrónica que “transmite el movimiento entre los 12 proyectores y el diseño de control electrónico de cada uno, compuesto por un Arduino que controla 12 motores a paso sincronizados en movimiento [...] [mediante] un PCB circular”[28] al centro de la instalación. La cinta exhibida en *continuum* presentaba una secuencia de un atardecer, con la presencia crepuscular del sol sobre el horizonte en el mar. Esta secuencia se registró de manera digital y fue editada para recomponer la duración del ocaso y, posteriormente, se le aplicó un proceso de *data-to-film* a 8mm[29].

El caso de *La misma horrenda fiesta* (2015) de Sombras Errantes[30] se trata de un proyecto audiovisual colaborativo entre el colectivo Luz y Fuerza: Cine Expandido y La Generación Espontánea (anti-banda musical de improvisación libre), basado en la “Noche de Walpurgis” del *Fausto* de Goethe, para moldear visual y sonoramente los espacios del interior del Teatro de la ciudad Esperanza Iris. Esta obra emplea una linterna mágica, proyectores de diapositivas, de acetatos, y de cine 8 y 16mm activados para generar un evento visual desde el foso y algunos balcones hacia los palcos, plateas, gayola y techo del teatro.

[26] Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema: La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, 43.

[27] Es una videoartista, escritora, diseñadora industrial, y constructora de barcos mexicana, que trabaja con nociones del tiempo y la memoria dadas por el espacio.

[28] “Tiempo Inmóvil” de Ale de la Puente – Laboratorio de Interfaces Electrónicas (wordpress.com). párr.3. Recuperado el 13 de julio de 2024 de: <https://laboratoriodeinterfaceselectronicas.wordpress.com/tag/ale-de-la-puente/>

[29] Este proceso implica ya el primer retorno a lo cinematográfico, es decir, al aparato cinematográfico e imágenes del pasado que culminaban en proyección y, a la vez, en la exhibición de su maquinaria bajo la forma de la instalación.

[30] La Generación Espontánea estuvo conformado por: Carlos Alegre, Darío Bernal, Alexander Bruck (viola), Ramón del Buey, Misha Marks, Natalia Pérez Turner (violonchelo), Wilfrido Terrazas (flauta), Fernando Vigueras. El colectivo Luz y Fuerza por: Viviana Díaz, Manuel Garibay, Alejandro Marra, Sebastián Solórzano y Aisel Wicab. Como invitados especiales se contó con la participación de: Gregorio Rocha, Juan Cristobal Cerrillo (compositor), Jacob Wick (trompeta), el Laboratorio Experimental de Cine [LEC] (integrado, en esa ocasión, por Elena Pardo y Manuel Trujillo), Yaniz Mariscal, Daniel Monje, Julio Zaldívar y Alejandra Escárcega.

El recinto funciona como pantalla de los eventos visuales generados *per se* y de forma improvisatoria –relacional– con lo sonoro. Los prestidigitadores (proyeccionistas) emplean lupas, vidrios, acetatos, película de celuloide alterada y retículas de diversos materiales con las que generaban figuras y refracciones de la luz. Así en múltiples proyectores la experiencia se articularía con la improvisación sonora y la presencia del público sentado en el escenario. De esta manera, propiamente se invierte la disposición de lo espectado en el espacio de expectación y el espectador en el espacio de lo espectado. Cuando en el último tercio del performance audiovisual se despliega una pantalla traslúcida en proscenio donde además se proyecta a la usanza de la sala de cine, pero con múltiples imágenes. Una exhibición de la pantalla como alegoría de su superación.

Pulsos subterráneos[31] (2022) de Elena Pardo contó con la participación de músicos[32] para la sonorización del acto audiovisual en una sala oscura. Desde el foso del espacio Elena disponía de tres proyectores de cine y un set de rollos 16mm para generar una proyección y un montaje en vivo sobre la pantalla. Acompañada con una ejecución de música electroacústica donde Lach y Anzaldúa improvisaban sobre dicho montaje visual. Elena deviene como prestidigitadora de los proyectores y como *performer* de un ritual proyectivo en el que manifiesta una gestualidad en el acto operativo del montaje. En momentos centra la luz de los tres proyectores en una imagen compuesta; en otros lapsos los separa y conforma tres imágenes interrelacionadas. Durante la operación de activar/desactivar los proyectores y de montar/desmontar los rollos suceden gestos improvisatorios que devienen en un acontecimiento de mujer-máquina para que el espectador presencie y atestigüe esa tecnomediación de cuerpos-filmes-proyección. La mirada del espectador se coloca entre imágenes y performances.

[31] El proyecto de *Pulsos subterráneos* de Elena Pardo se trata de una investigación artística sobre los paisajes y la minería en dos regiones de nuestro país, Vetagrande en Zacatecas y Calpulálpam en la Sierra Norte de Oaxaca. De esta producción filmica se derivaron un web-documental (<https://pulsossubterranos.com/>) y varias piezas de cine expandido –como lo enuncia la propia autora en su bitácora (<https://www.elenapardo.com/bitacora>)– en la que identificamos que son filme-performance en la que emplea los registros documentales de las experiencias relacionadas a la minería, la organización comunitaria y la defensa del territorio/vida de esta Oaxaca y Zacatecas. En nuestro estudio analizamos una versión performativa ejecutada el 24 septiembre de 2022 en el auditorio Dr. Pedro de Alba de la Universidad Autónoma de Aguascalientes en el marco de Ambulante, Festival Itinerante de cine documental en su programación en la ciudad de Aguascalientes.

[32] En esta versión participaron Juan Sebastián Lach (músico y compositor) y Abderrahmán Anzaldúa (violínista-violista).

En un estudio anterior, definíamos el concepto de «imagen-mutante» en el cine en vivo[33] como aquella figuración que se sucedía “en múltiples materializaciones tanto en los dispositivos de su pre-visualización y realización como en sus soportes de exhibición”[34]. A detalle nos percatamos que esta condición se confirma en *La misma horrenda fiesta* con imágenes derivadas de eventos ópticos lumínicos sin imágenes figurativas hacia un cine proyectivo y cinemático. Por su modalidad improvisatoria y performativa “la imagen de la presencia y la imagen de la representación se origina [en] un solo campo de visibilidad, porque comparten el mismo soporte”[35] contenida en el interior del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris de la Ciudad de México. Así se distingue que la imagen-presencia de los cuerpos de los prestidigitadores y la imagen-representación de los proyectores, cintas, lupas, vidrios, acetatos, etcétera, encuentra un cuerpo-soporte como lienzo tridimensional. Esta práctica establece un gesto performativo del proceso creativo en colectivo y un vínculo con el espectador al ser testigos de su performance y de sus dispositivos técnicos artísticos.

De la misma manera sucede con *Pulsos subterráneos* en el que la gestualidad performativa protagonista la ejecuta Elena Pardo como prestidigitadora de múltiples proyectores del cine y rollos de película en 16mm. Estos rollos se vinculan a imágenes que presentan una mirada política, crítica y documental de la resistencia comunitaria sobre la minería. Un acto reflexivo y alegórico que al salirse del cine por la rematerialización desafía la experiencia del espectador.

En ambas obras el espectador interactúa entre los gestos artísticos y los dispositivos técnicos como una forma de atestiguar la creatividad y la expresión artística a través de la manipulación de herramientas y tecnologías cinematográficas en directo. Los gestos artísticos implican las decisiones creativas y estilísticas que los cineastas toman al utilizar los dispositivos técnicos disponibles para ellos, como cámaras, lentes, filtros, iluminación, edición, entre otros. Una imagen-mutante por su disposición espacial y por su rematerialización devenida como imagen-errante. Se considera el tiempo de la imagen como registro, el tiempo en el montaje (intervalos que lo representan indirectamente), el tiempo en durante la exhibición (en su modalidad homo o hetero-tópica) y el tiempo en su percepción: imagen-tiempo (monólogo interior) e imagen-errancia (en su recorrido). Esta interacción entre los gestos artísticos y los dispositivos técnicos permite a los cineastas experimentar, innovar y crear obras cinematográficas únicas que reflejen su visión creativa. Al combinar la destreza técnica con la expresión artística, los cineastas pueden explorar nuevas formas de narración visual y desafiar las convenciones cinematográficas establecidas.

[33] El cine en vivo es aquel que se genera con eventos visuales y sonoros mediante un acto performativo intermedial que requiere de la presencia física del espectador para su percepción.

[34] Andrade Zamarripa, A. (2018). Imágenes-mutantes en el cine performativo. *Montajes*, 7, 69.

[35] Andrade Zamarripa, A. (2018). 75.

En *Tiempo inmóvil* (2011) de Ale de la Puente se establece un vínculo con la instalación y la gestualidad de la interfaz electrónica para activar una multiproyección fílmica. En *La misma horrenda fiesta* (2015) del colectivo Luz y Fuerza hay una reconfiguración de la sala de exhibición al disponer del espacio arquitectónico teatral como contenedor del evento audio-visual en vivo prescindiendo de la pantalla de proyección. Y en *Pulsos subterráneos* (2022) de Elena Pardo la materialización se compone de una pieza de cine expandido que explora una gestualidad performativa durante el montaje en vivo de las imágenes fílmicas y la ejecución sonora-musical.

Corporizar al espectador en un cine que sale de sí

En el contexto del cine que sale de sí encontramos una corporización del espectador al ser interpelado/dispuesto como sujeto paseante o como activador de interfaces o como testigo del desmantelamiento del dispositivo cinematográfico y del funcionamiento de las obras o al ser reubicado en la especialidad del evento cine. Estas diversas disposiciones lo reconfigura como un interactor con una presencialidad simbólica y una participación activa/reactiva.

Tiempo inmóvil (2011) de Ale de la Puente era transitada por dentro y fuera de la instalación, debido a la disposición circular de los proyectores y las pantallas que ocupaban doce posiciones como los numerales de un reloj y, como dice la propia autora: “Según el movimiento del espectador se experimenta[ba] un tiempo relativo al espacio, siendo posible acelerar, frenar, adelantar, retroceder, incluso pausar el tiempo en la imagen”[36], al reconocer la presencia del espectador los sensores del PCB generaban la variación de la reproducción de la cinta y de la representación del tiempo de la secuencia, por tanto, hizo del espectador un paseante, un *flanêur*, como lo plantea Bernini, que lo coloca en un dispositivo que seduce por la manera de desvelar el mecanismo de la imagen técnica como experiencia y percepción de las formas del movimiento.

Justamente, esta reconfiguración del interactor errático se potencia cuando se percatan que esta interfaz instalativa detecta su presencia y según su proximidad descompone la velocidad de la reproductibilidad de la obra y, por tanto, la duración de la secuencia data-fílmica del ocaso. En esta obra el paseante errático se le dispone a una deriva que le permite rastrear/explorar/modular el devenir de un ocaso mensurable (por el registro en cuadros por segundo y por la instalación una disposición cronotópica), pero que provoca una *inervación*[37], una experiencia aleatoria y subjetiva intermedial.

[36] Ale de la Puente, “Tiempo inmóvil”, consultado el 23 de marzo de 2024, <https://www.aledelapuenteartist.com/tiempo-inmovil>

[37] Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*, 51.

En esta obra la imagen proyectada en un sinfín, en las múltiples pantallas, alegóricamente deconstruye el cronotopo, porque es variable su reproductibilidad, por tanto, sale de la especificidad común del aparato cinematográfico en perpetuo y frecuente *continuum*, que compone con lo instalativo un espacio-tiempo dado pero cambiante y con lo multimedia una interacción activa con el espectador a través de la interface, pero a la deriva.

El cuerpo del espectador no sólo es un paseante errático, sino que en su voluntad de acción ante la interface para variar la temporalidad de la imagen traza una experiencia única e irrepetible a la deriva de lo programado en la interfaz y con la instalación de la reproductibilidad técnica propia del aparato cinematográfico. Este evento, es una experiencia cinemática, propia del *paracinema*, así esta manifestación del acto maquínico en la obra de Ale de la Puente se presenta activado por el cuerpo del espectador y la estructura de la instalación, donde esa reproductibilidad técnica de los proyectores se dispone para presenciarse y alterarse. El objeto cine no sólo se contempla, sino que también se explora con el movimiento. Por tanto, es un dispositivo instalación que entremedios temporaliza la experiencia errática con una deconstrucción de las imágenes estáticas de los fotogramas de la cinta en su recomposición en imágenes-pantalla y tiempo inmóvil por instantes fugaces, como oportunidad intencionada, y también como un accidente utópico que descubre el espectador.

Esta instalación delimita un espacio contenedor de múltiples temporalidades. En “la multidimensionalidad del dispositivo, los estímulos que envuelven al visitante son diversos y refuerzan la sensación de presencia y de integración de su cuerpo al ambiente”[38] de la obra. Un espacio abierto a la composición y experimentación del tiempo mediante una alegoría del mismo tiempo cronotópico carente de acontecimientos propios. De esta manera, el tiempo inmóvil alude a estar en constante desplazamiento a la deriva de acontecimientos a pesar del tiempo y sus representaciones recurrentes, un movimiento del tiempo que combate la inacción, re-materializando imágenes-errantes desde el deseo.

Por lo tanto, Ale de la Puente recurre al aparato cinematográfico para experimentar el tiempo en devenir como representación y en el alea como acontecimiento. La autora explora un cine instalativo (intermedial) para presentar y experimentar el cine exhibido en una galería.

[38] Parente, A. (2011). La forma Cine: variaciones y rupturas. *Arkadin*, 3 (3), 55.

La misma horrenda fiesta (2015) de Sombras Errantes como una alegoría del espacio del espectador en la sala de cine en un teatro, el acto de proyección muta a un acto de ejecución, performativo, donde estos múltiples prestidigitadores de proyectores y demás artilugios fantasmagóricos se convierten en *performers* de la proyección, acto siempre oculto, para la sala de cine tradicional.

Así el término de puesta en escena es revisitado por la alusión del dispositivo cinematográfico y «efecto cine», operante en un espacio escénico-arquitectónico no proyectivo, donde los espectadores percibían máquinas, haces de luz, procesos de deformación de la luz, música, sonido y sombras errantes de la fantasmagoría cinematográfica.

El rol del espectador de cine muta a estar fuera de su butaca en un escenario teatral que lo expone y lo coloca como observador vaciado, en un lugar que no es el suyo, pero esta nueva localización espacial propone una rematerialización del dispositivo cinematográfico, liberado de su práctica común. Un efecto cine[39] fuera de sí hacia un acto inter-escénico-arquitectónico-cinematográfico. Esto genera una experiencia visual y sensorial para el espectador. En este contexto, el espectador se mueve por el escenario del teatro, interactuando con imágenes, máquinas, haces de luz, sonidos y sombras que conforman una especie de fantasmagoría cinematográfica. El cine se proyecta sobre sí mismo creando una experiencia inmersiva y reflexiva para el público, como en el “sincinéma” de los Letrista, pero en un contexto contemporáneo donde su actualización está puesta en tensión por los usos de viejos dispositivos cinemático y un teatro.

La misma horrenda fiesta se configuró como un meta-dispositivo del acto cinematográfico desde la diversidad de aparatos proyectivos. En tanto, la temporalidad se expone a la duración del efecto audiovisual, como en el cine silente, que era acompañado por músicos en vivo mientras se proyectaba la película muda, en este caso, la acción visual se compagina desde la improvisación sonoro-musical, se invierte la noción del régimen visual hacia los fenómenos vibratorios como una puesta en riesgo a descontrolarse a salirse de sí.

Pulsos subterráneos es una obra multidimensional que establece un espacio intersticial para el espectador al usar el foso de la sala como contenedor de la gestualidad performativa y la pantalla como resultado de un acontecimiento audiovisual en co-presencia con los espectadores y prestidigitadores/performers. El espectador explora una mirada periférica en el acontecimiento performativo cinematográfico al ampliar su recorrido audiovisual inmersivo entre la pantalla y el foso.

[39] Reformulado por la instalación en el espacio teatral.

Conclusiones

El cine que sale de *sí* mismo experimenta un desplazamiento hacia otras prácticas artísticas que desafían las convenciones establecidas y buscan nuevas formas de interacción entre el espectador y la obra cinematográfica. El «cine expandido», el «paracinema» y el «cine Letrista» permiten entender cómo la desmaterialización y rematerialización del dispositivo cinematográfico contribuyen a la creación de nuevas experiencias y a la transformación del rol del espectador.

El papel del espectador en las obras analizadas destaca su mutación de un rol pasivo a uno activo y participativo. *Tiempo inmóvil*, *La misma horrenda fiesta* y *Pulsos Subterráneos* invitan al público a interactuar de manera inmersiva y personal para emancipar su posición estática y unidimensional, permitiendo al espectador explorar, ver y errar en el espacio instalativo y performativo del cine. Asimismo, desafían al espectador a reflexionar sobre la naturaleza del cine y su relación con el espacio de proyección o de exposición que lo transforman en un interactor expuesto a nuevas formas de presentación y experimentación cinematográfica. Este espectador se redefine como un agente activo y co-creador, invitado a explorar y cuestionar las fronteras entre el cine, el arte y la performance en una práctica de desmaterialización y rematerialización del dispositivo cinematográfico.

En *Tiempo inmóvil*, el espectador se emancipa al ser invitado a explorar la instalación de manera inmersiva, moviéndose dentro y fuera de ella para manipular la representación del tiempo en la imagen. Esta interacción activa con la obra le permite al espectador experimentar un tiempo relativo con la película y el espacio instalativo. *La misma horrenda fiesta* sucede la emancipación del espectador a través de la inversión del régimen visual tradicional en el Teatro (en sala de proyección). En *Pulsos Subterráneos*, esta emancipación se logra a través de la creación de un espacio multidimensional que incita a la percepción activa de la proyección y el proceso técnico que genera el acontecimiento audiovisual. En este sentido, al involucrarse de manera activa en la experiencia cinematográfica expandida, el espectador se convierte en un elemento fundamental en la construcción de la obra y en la generación de nuevas formas de percepción y comprensión del cine de “lo contemporáneo”.

Las obras que analizamos son representantes de un cine que «sale de sí» hacia una experimentación del funcionamiento del dispositivo cinematográfico, el filme como objeto y, sujeto a su expectación. Se nutren de la experimentación con otras tecnologías (antiguas y coetáneas), de la exploración de diferentes formatos de proyección y de la interacción con el espacio arquitectónico y el entorno próximo. Por tanto, lo contemporáneo de la expansión, desmaterialización y performatividad del cine sustrae fenómenos implícitos en las nuevas dinámicas de presentación y exhibición del arte de las imágenes en movimiento.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

- Andrade Zamarripa, A. (2018). Imágenes-mutantes en el cine performativo. Montajes, *Revista de Análisis Cinematográfico*, núm. 7 (julio), 65–77. https://www.researchgate.net/publication/338570289_Imagenes-mutantes_en_el_cine_performativo.
- Auslander, P. (2023). *Liveness. Performance in a mediatized culture*. Routledge.
- Balsom, E. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam University Press. www.oapen.org.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Bernini, E. (2012). Utopía y olvido. Un fundamento tecnológico-místico para el cine experimental. *Cine Expandido*, ed. Youngblood, G. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Bernini, E. (2018). Salirse del cine: Devenir y mutaciones de las imágenes. *Kilómetro 111*, núm. 14–15. <http://kilometrolllcine.com.ar/salir-del-cine-devenir-y-mutaciones-de-las-imagenes/>.
- Bernini, E. (2021). ¿Cómo sigue el cine después del fin del lenguaje y de las salas? ¿Por qué ‘curar, exponer, politizar’? *Seminario Lo contemporáneo*.
- Brenez, N. (2019). *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo. Introducción al cine letrista*. Estudio editorial enhe.
- Bullot, É. (2020). *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*. Shangrila ediciones.
- Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema: La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho.
- Kessler, F. (2017). La cinematografía como dispositivo (de lo) espectacular. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 3 (3): 92–108.
- La Ferla, J. (2013). *Cine de exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*. Fundación OSDE.
- Parente, A. (2011). La forma cine. *Arkadin -estudios sobre cine y artes audiovisuales*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39957>.
- Rees, A. L., White, D., Ball, S. y Curtis, D. (2011). *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. Tate Publishing.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

Tejeda, C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Ediciones Cátedra.

Walley, J. (2011). Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion. *October* 137:23–50. <https://about.jstor.org/terms>.

Weibel, P. (2007). Cine expandido, video y ambientes virtuales. *El medio es el diseño audiovisual*, ed. La Ferla, J. Editorial Universidad de Caldas .

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. P. Dutton & Co.