

## **Militante y experimental. Apuntes sobre la política y la poética del cine de intervención argentino**

por Raquel Schefer\*

**Resumen:** Históricamente, el cine militante argentino es prolífico en objetos donde la experimentación formal es indisociable de la finalidad política (Cine Liberación, Raimundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base, entre otros). Aplicar la categoría de “experimental” al análisis del cine militante no sólo constituye una forma de rehabilitar ese género cinematográfico, a menudo clasificado sumariamente como una práctica disciplinada, disciplinaria y estéticamente estéril, sino también representa una forma de evaluar el modo como las nociones de cine experimental y de cine militante derivan de ciertos principios operativos del paradigma estético modernista. Teniendo en cuenta estas dinámicas, el artículo parte de un movimiento doble: por un lado, repensar el cine militante y de intervención a la luz de las prácticas de experimentación y la categoría de “experimental”; por otro, dislocar la noción de cine experimental a partir de una aproximación a las formas fílmicas históricas militantes y al concepto de performatividad cinematográfica.

**Palabras clave:** cine militante y experimental, historicidad de las formas fílmicas, crítica de la separación.

**Abstract:** Historically, as illustrated by Cine Liberación, Raimundo Gleyzer and Grupo Cine de la Base, among others, formal experimentation is inseparable from political intent in Argentina’s militant cinema. Applying the category of ‘experimental’ to militant cinema rehabilitates a genre often reductively defined as a disciplinary and sterile practice from an aesthetic point of view. It is also a way to examine the influence of modernist aesthetic paradigms on experimental and militant film. Therefore, this article rethinks militant and activist cinema in light the actual definition of “experimental,” as well as of experimental practices, and it shifts the notion of experimental cinema by approaching it from the paradigms of historical militant films and cinematic performativity.

**Key words:** militant and experimental cinema, historicity of film forms, critique of separation.

## I

Cuando por primera vez fui a Buenos Aires, en marzo del 2004, me encontré con un país en estado de agitación. En Once, donde pasé las primeras semanas, me llegaban ecos de las percusiones bulliciosas y las cadencias tristes de las marchas piqueteras. Para alguien que, como yo, había nacido después de la última revolución europea y que había crecido en la Europa de la concertación social, encontrar la lucha de clases de tal modo implantada en lo cotidiano se me presentaba como el inverosímil retorno a un pasado no vivido, al fondo del aire tirando a rojo de las décadas de los sesenta y setenta. Hoy, tras casi diez años, de regreso a Europa, es la Buenos Aires del 2004 que reconozco en las configuraciones instaladas en el espacio público europeo. Como tantos otros, filmé en la Argentina imágenes de manifestaciones y protestas, el pueblo saliendo a la calle, así como registros aislados de las tentativas de redefinición de las formas de organización social y laboral y de la esfera de la experiencia: el Hotel Bauen, la Fábrica IMPA, los proyectos comunitarios y colaborativos que se desarrollaban aquí y allá. Mi tránsito por la Argentina entre el 2004 y el 2006 - y sus archivos - constituye un intervalo temporal abierto sobre el tiempo: un puente hacia el pasado, a la vez que una prefiguración del futuro que vendría.

## II

En las páginas siguientes, no me propongo analizar el entramado de acontecimientos políticos en sí mismos, sino más bien abordar las formas de representación como manifestaciones de la compleja relación del individuo con la historia y con el tiempo histórico. El cine, los archivos audiovisuales, brechas abiertas en la espesura del tiempo, perspectivas inesperadas sobre el acontecimiento, son elementos culturales que, debido a su pertenencia a un tiempo histórico particular, constituyen poderosas instancias de lectura y (re)interpretación. En este sentido, si las representaciones audiovisuales de la crisis argentina se encuadran en una determinada coyuntura geopolítica, ellas

no dejan de enmarcarse, sin embargo, en un continuum histórico que las une estrechamente al cine militante de las décadas de los sesenta y setenta, no solamente en Argentina, sino igualmente en Latinoamérica [véase *No War!* (imagen 1),<sup>1</sup> de 2003, realizado por Contraimagen para el colectivo Nuestra Lucha, en inequívoca continuidad formal con el film-manifiesto *Now!* (1965, imagen 2),<sup>2</sup> de Santiago Álvarez, o las alusiones de *Argentina Arde* a las experiencias de *Tucumán Arde* de 1968] y en el mundo (las producciones del Newsreel Group, por ejemplo). Las dislocaciones temporales de las formas fílmicas, formas eminentemente históricas, son movimientos expresivos de la experiencia de la historia, y de la fenomenología del tiempo. Las formas fílmicas, en su travesía de la historia operación esencialmente crítica, desvelan el carácter multitemporal de la imagen, constituyendo a la vez un terreno fértil a partir de lo cual es posible imbricar la estética y la política partiendo de una crítica de la separación.<sup>3</sup>



IMAGEN 1: *No War!* (2003), realizado por Contraimagen para el colectivo Nuestra Lucha.

<sup>1</sup> Disponible en: [www.youtube.com/watch?v=TwpR2hFTO1w](http://www.youtube.com/watch?v=TwpR2hFTO1w) (Acceso: 20 de enero de 2014).

<sup>2</sup> Disponible en: [www.youtube.com/watch?v=4uRNA3SgUG8](http://www.youtube.com/watch?v=4uRNA3SgUG8) (Acceso: 26 de enero de 2014).

<sup>3</sup> Véase sobre esta travesía Walter Benjamin (2000).



IMAGEN 2: *Now!* (Santiago Álvarez, 1965)

Un movimiento doble estructura este texto: por un lado, el pensamiento del cine militante a la luz de las prácticas de experimentación y de la categoría de “experimentación”, nociones que importa conciliar; por otro, la dislocación del concepto de cine experimental a partir de la aproximación a las formas fílmicas militantes y a la noción operativa de performatividad cinematográfica. La noción que vengo desarrollando en mi investigación doctoral de “forma-acontecimiento”, que conjuga el acontecimiento político con el acontecimiento estético en el fulgor de su forma fílmica, permite conciliar la dimensión estética con la dimensión política del cine militante o de intervención, categorías que asociaré en este artículo por limitaciones de espacio, utilizando no obstante la primera de un modo más seguido para referirme a las formas históricas del cine militante. En la forma-acontecimiento, el acontecimiento da y crea la forma mientras esta lo establece históricamente, más allá de la dimensión

performativa. En otras palabras, las formas fílmicas reflejan y pueden incluso anticipar el acontecimiento político y las mutaciones de la infraestructura, ya que el cine, como lenguaje, constituye una forma de expresión de las relaciones y de las luchas sociales, manifestando y reflejando esa lucha y sirviéndole a la vez de instrumento y materia. Si las dislocaciones ideológicas y los conceptos fundamentales de la experiencia y de la práctica históricas y la modulación ideológica de las formas lingüísticas y literarias han sido ya largamente estudiadas, la hipótesis que aquí defiende es que las formas fílmicas son esencialmente dinámicas, indicadores del cambio que reflejan las modificaciones y los grandes acontecimientos políticos. El cine, como sistema semiótico, expresaría y sería modelado por la ideológica, no dejando de ser, sin embargo, una de las instancias en las que se forman y conmueven las ideologías constituidas. En suma, las dislocaciones de las formas estéticas, inscribiéndose en una serie histórica e intertextual, son inseparables de las dislocaciones políticas.

### III

Históricamente, el cine militante argentino es prolífico en objetos en los que la experimentación formal es indisociable (o, en esta línea, interdependiente) de la finalidad política. El cine del grupo Cine Liberación, de Raimundo Gleyzer y del Grupo Cine de la Base, entre tantos otros, constituyen ejemplos del cine militante como práctica estética experimental, de un arte con finalidad,<sup>4</sup> concepción que no sólo permite rehabilitar el género, a menudo clasificado equivocadamente como una práctica estéticamente estéril por encontrarse generalmente asociada al servicio de una causa, sino también posibilita examinar epistemológicamente el modo como la separación de las nociones y de las prácticas de cine experimental y de cine militante deriva de ciertos

---

<sup>4</sup> Contrariamente a la concepción kantiana del arte sin finalidad que informa el paradigma estético (Kant 2008).

principios operativos del paradigma estético modernista. Hablaré, por lo tanto, de una política y de una poética del cine militante y de intervención.

La crisis argentina del 2001 constituye, en el marco de esta lectura, un momento de viraje, aunque no de fractura. Si determinados grupos, como el Grupo Cine Boedo, Alavío, Cine Insurgente o Contraimagen, aparecen ya en la década del 90, anticipando el reventar de la crisis, una serie de colectivos cinematográficos comienzan a ser fundados a partir del año 2000: Indymedia Argentina, nacido durante las protestas contra la Cumbre del ALCA, en abril del 2000, el Grupo de Arte Callejero, Ojo Obrero, vinculado orgánicamente al Partido Obrero, el Grupo Etcétera, entre muchos otros. El cine de intervención argentino, inscribiéndose formalmente en las líneas política (la performatividad de la imagen cinematográfica) y poética (estética) del cine militante de las décadas del sesenta y setenta, constituye simultáneamente un momento de reinención y de refrescamiento formal. Muchos de los realizadores de estos colectivos audiovisuales reivindican la herencia del cine militante, invocando los postulados del Grupo Cine Liberación y, particularmente, las experiencias de Raymundo Gleyzer y de Cine de la Base.

Las imágenes de la crisis argentina producidas por estos colectivos apuntan a una crisis de la imagen, a la existencia de fisuras en el sistema de representación dominante, insinuándose, de esa forma, una reinención de la relación entre la experiencia y sus formas de expresión. Es importante verificar la continuidad formal existente entre la producción audiovisual argentina de este periodo y la que hoy se está realizando en Europa en el contexto de la crisis efectiva o retórica.

Etimológicamente, el sustantivo “crisis” viene del término griego “krisis”, acción o facultad de distinguir, separación, decisión, por extensión, momento decisivo, derivación del verbo “krinó”, que significa separar, decidir, juzgar. La raíz etimológica de la palabra remite a un proceso de división, juzgamiento y

análisis crítico. La crisis se configuraría, por consiguiente, como un momento de ruptura, separación, crítica y disentimiento. Los periodos de crisis comportarían una transformación del paradigma estético en un sentido que no sería ni evolutivo, ni involutivo, sino dialéctico, es decir, ocurriendo a partir de un proceso de interacción y correlación entre los sistemas históricos de representación y las formas de expresión, más concretamente a través de la apropiación y la reinención creativa de las formas estéticas históricas, del choque entre lo viejo y lo nuevo.

#### IV

El cine de intervención argentino contemporáneo muestra la existencia de formas y “estructuras dinámicas significativas” propias del cine militante y experimental, concepto de la teoría marxista de la forma de Georg Lukács (1968), central en la dialéctica hegeliana (1984) y que aparece también en el pensamiento de Marx (2008), un instrumento científico operativo que permite al filósofo húngaro analizar la relación entre el desarrollo de una determinada estructura económica y la emergencia de estructuras homólogas en la creación literaria. Sin querer llevar un concepto filosófico y de la teoría de la literatura a la teoría del cine, y consciente del riesgo que esa transposición acarrearía dadas las especificidades tecnológicas del dispositivo cinematográfico, creo, sin embargo, que la existencia de formas constitutivas internas históricas del cine autoriza la utilización de la noción. A título de ejemplo, el newsreel, forma fílmica que atraviesa la historia del cine político, reaparece en el cine de intervención argentino de la década del 2000, y tal vez de un modo aún más incisivo en el cine político europeo contemporáneo. Una descripción comprehensiva del retorno del newsreel permitiría delimitar dos momentos: un momento de desestructuración del newsreel como forma fílmica histórica del cine militante, seguido de un momento de (re)estructuración formal y experimental de ese modo de expresión. Por ejemplo, en *Piquete en Puente*

*Pueyrredón* (2002, imagen 3),<sup>5</sup> producido por Indymedia Argentina, el Centro de Estudios Independientes y el Proyecto ENERC, el newsreel y la representación del acontecimiento son combinados con estrategias de disociación del sonido y de la imagen, así como de retardación y aceleración de la imagen a través del slow motion y del fast motion, procedimientos experimentales inesperados en un vídeo de denuncia política que desestructuran y reestructuran el newsreel como forma fílmica histórica, apuntando asimismo al pasaje histórico de las técnicas y tecnologías de producción a las de reproducción.

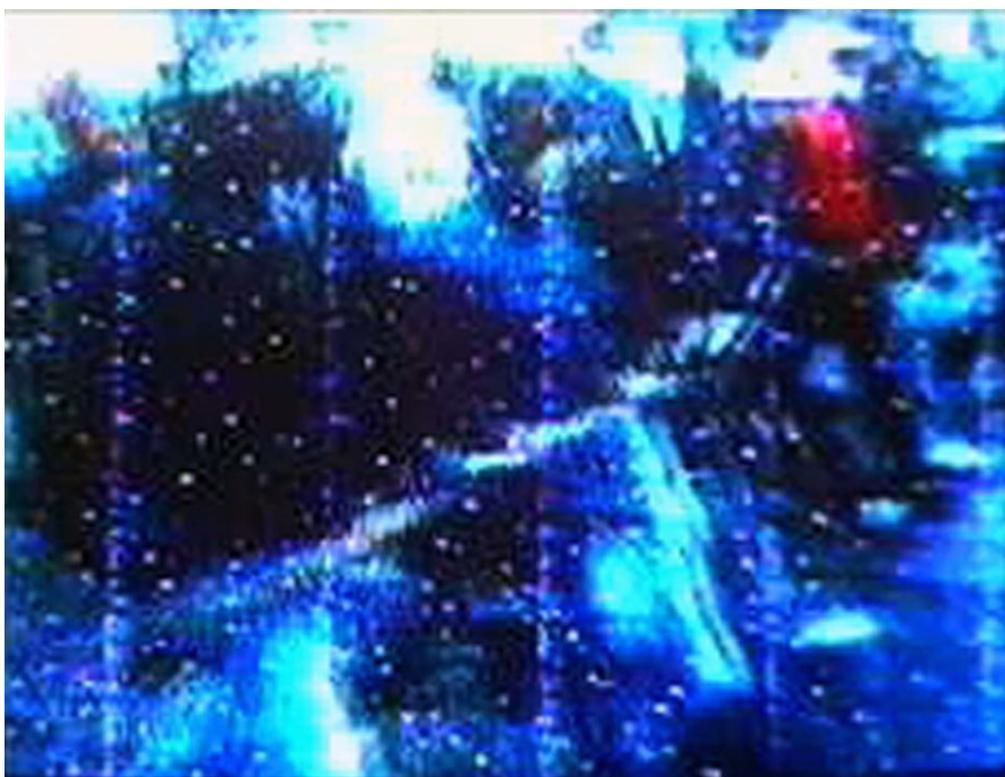


IMAGEN 3: Piquete en Puente Pueyrredón (Indymedia Argentina / Proyecto ENERC, 2002)

La crisis argentina del 2001, como crisis de la representatividad política, es también una crisis de las formas de representación. La crisis iconoclasta de

---

<sup>5</sup> Disponible en: <http://argentina.indymedia.org/news/2011/06/782712.php> (Acceso: 23 de enero del 2014).

Bizancio de los siglos VIII e IX muestra bien como el poder temporal asienta fundamentalmente en el poder de representación visual (Mondzain, 1998). Sin querer desviarme del objeto de este artículo ni abrir un paréntesis histórico de doce siglos, los períodos de crisis política son históricamente, como ya he referido, períodos de refundación de las formas estéticas. La Revolución Soviética o la Revolución Cubana lo muestran ampliamente. Engels (2012) entreveía el sistema moderno de gobernación representativa como la condición jurídico-política de la dominación del trabajador por el capital. Giuseppe Duso (1985), en la línea de la reflexión engeliana, considera, por su parte, que, al subordinar la legitimidad del Estado en su capacidad para formular y ejecutar la voluntad soberana del pueblo, los sistemas modernos de representatividad democrática extirpan paradójicamente la condición política al pueblo. Sin querer extenderme en este punto, el principio de representatividad se sustenta, pues, en una antinomia: la constitución del pueblo como sujeto colectivo de soberanía asienta en la pérdida de su poder político efectivo y en su despolitización. En momentos de contestación de la representatividad política, esa paradoja, acercándose sintomáticamente a ciertas antinomias de la esfera estética centrales en el paradigma modernista, se traduce en el pasaje de formas subjetivas e individuales de enunciación a formas enunciativas colectivas. La unidad simbólica constituida por el pueblo como colectividad soberana se dispersa y fragmenta en la subjetividad individual propia de la matriz del capitalismo. Los períodos de crisis del sistema representativo son marcados no solamente por manifestaciones y acciones multitudinarias que representan una afirmación efectiva y ya no simbólica del pueblo como colectivo, sino también por la emergencia de formas enunciativas que cesan de ser individuales para volverse esencialmente colectivas o no marcadas, como en el caso del discurso indirecto libre. El nosotros se substituye al yo como persona enunciativa.

Pensemos, por ejemplo, volviendo a la esfera literaria, en el empleo del wir (“nosotros”) como persona enunciativa en *La estética de la resistencia* (Peter

Weiss, 1993), obra que unifica la lucha por la emancipación política y la experiencia estética en una concepción cercana a aquella que da forma hoy al pensamiento de Jacques Rancière (2000; 2004), al servicio de la narración de la historia colectiva del movimiento obrero europeo en la primera mitad del siglo XX. En el caso argentino, ciertos grupos de videoactivismo, como el ya referido colectivo Indymedia Argentina y ENERC, realizan experiencias en las que las cámaras son cedidas a los protagonistas de las luchas sociales que por ellos así son representadas, en un procedimiento que se acerca a ciertas experiencias cinematográficas, como al Cuarto Cine o al proyecto televisivo que Jean-Luc Godard pretendía introducir en los pueblos comunitarios de Mozambique tras la independencia del país en 1975. *Compañero, Cineasta, Militante* (2002)<sup>6</sup> fue filmado y realizado por un piquetero de Lanús. A través del montaje en cámara, el filmeur- personaje, en un gesto que combina la performatividad de la imagen cinematográfica como imagen-acto con una dimensión propiamente performática, retrata la ocupación de tierras que realiza el Movimiento de Trabajadores Desocupados de Solano. A partir de este vídeo, podríamos no sólo redefinir el cine militante, como aún proponer nuevas perspectivas sobre el cine amateur.

## V

Históricamente, la fundación de colectivos cinematográficos caracteriza estos períodos. Una línea continua, sesgada por saltos y fracturas, podría ser trazada entre los colectivos cinematográficos de los años 60 en Francia, como los grupos Dziga Vertov, Medvedkine de Besançon o Iskra/Slon, aquellos que surgen en Portugal tras la Revolución de los Claveles, como el Grupo Zero, por ejemplo, y aquellos que son fundados en la Argentina a partir de la década del 90.

---

<sup>6</sup> Disponible en:  
[http://dist.ngvision.org/all/ngv\\_ar\\_es\\_20020101\\_companero\\_cineasta\\_piquetero\\_proyecto\\_enerc\\_2002\\_.avi](http://dist.ngvision.org/all/ngv_ar_es_20020101_companero_cineasta_piquetero_proyecto_enerc_2002_.avi) (Acceso: 23 de enero del 2014).

En este sentido, la existencia de una genealogía histórica y transnacional del cine político contrariaría ciertas concepciones del videoactivismo argentino de la década del 2000 como un momento de ruptura después del interregno de la dictadura y de los primeros años de democracia. La producción y la difusión de videos de escraches, movimientos de desocupados, marchas, piquetes y recuperaciones de fábricas se inscriben, pese a las transformaciones tecnológicas, específicamente al pasaje del analógico al video y a las nuevas posibilidades de difusión inauguradas por el Internet, en una genealogía histórica que no es específicamente argentina, ni continental, sino que se inscribe en el linaje del cine político, en la historia de revoluciones y revueltas políticas y también estéticas. Asimismo, la existencia de toda una genealogía histórica y transnacional del cine político podría servir de base y de punto de partida de una revisión del cine militante latinoamericano de las décadas del sesenta y setenta y del espacio cultural latinoamericano como construcciones ideológicas, así como de una crítica de su objetivación académica, museológica y artística contemporánea.

El cine de intervención argentino del periodo de la crisis constituye un tejido cuyos filamentos permiten examinar el movimiento histórico de las formas fílmicas y documentales, el modo como estas, como estructuras dinámicas significativas, retornan y son reinventadas en la praxis cinematográfica de cada nuevo periodo histórico. Su política y su poética nos hace volver hacia atrás, a la concepción del cine como un agente de mudanza, conciliando la efectividad política y estrategias estéticas innovadoras, así como ha sido desarrollado históricamente por los cineastas de América Latina. Ella permite asimismo regresar a la dialéctica de la politización del arte y de la estetización de la política y suplantarla a través de una crítica de la separación. No está aquí en juego, fundamentalmente, una politización del arte ni una estetización de la política, sino la (re)conciliación de dos esferas - la esfera política y la esfera estética - que han sido históricamente separadas. En esta línea, siguiendo a Peter Wollen (2013) y Robert Stam (1998), podríamos considerar el cine

militante y de intervención argentino como un intento de conciliación del vanguardismo formal y del vanguardismo teórico-político, intento de conciliación que constituye la vez una tentativa -fracasada o no- de reimbricación del arte en la praxis vital. Citando a Stam: "Mientras la estética revolucionaria sin la política revolucionaria es a menudo inútil, la política revolucionaria sin la estética revolucionaria es a menudo retrógrada, vertiendo el vino nuevo de la revolución en las viejas botellas de formas convencionales, reduciendo el arte a una instrumentalidad cruda al servicio de un mensaje preformado" (1998: 266-267, mí traducción). El cine de intervención argentino articula, en muchos casos, una estética y una política revolucionarias, conjugando la poética -la innovación formal- y la pragmática -la instrumentalidad- del discurso cinematográfico.

Las dos premisas, que deben ser suplantadas dialécticamente, pueden ser aplicadas a las representaciones audiovisuales de la crisis y del periodo inmediatamente anterior como formas de pensamiento estético de la experiencia de ese tiempo. En el panorama general de la producción argentina del periodo, encontramos objetos en los que la representación audiovisual de la crisis se da a través de formas convencionales e instrumentales, para recuperar la terminología utilizada por Stam (1998), insistiéndose siempre, sin embargo, en la dimensión performativa de la imagen cinematográfica. Es el caso de ciertas producciones de Venteveo Vídeo, como *La Bisagra de la Historia*,<sup>7</sup> newsreel de los acontecimientos de 19 y 20 de diciembre del 2001, donde encontramos, sin embargo, algunas secuencias de montaje analítico, marcando los movimientos proxémicos de los manifestantes y de la policía, o de *El Argentinazo. Comienza la Revolución* (2002),<sup>8</sup> de Ojo Obrero, grupo trotskista formado en mayo del 2001 por estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. El newsreel, como forma fílmica histórica del cine político, es recuperado

---

<sup>7</sup> Disponible en: <http://vimeo.com/5544910> (Acceso: 12 de enero del 2014).

<sup>8</sup> Disponible en: [www.youtube.com/watch?v=ktDI8i0iDCE](http://www.youtube.com/watch?v=ktDI8i0iDCE) (Acceso: 17 de enero del 2014).

y reinventado en el ya referido vídeo Piquete en Puente Puyerrredón, que lleva a cabo, además, toda una reflexión sobre los límites ontológicos de la imagen y los dispositivos tecnológicos de representación.

Las producciones del Grupo Alavío - Vídeo y Acción Directa, creado en 1993, antes de la crisis, constituyen un ejemplo de la articulación del experimentalismo estético con la acción política. En su manifiesto, el grupo subraya la intención performativa de sus producciones, procurando una acción inmediata sobre lo real, lo que se manifiesta también en la producción de videoinformes orientados al registro y el apoyo de la lucha por la autogestión del Hotel Bauen. Se afirma también que la producción de material audiovisual es un instrumento para crear una nueva subjetividad de la clase obrera. En esa refundación subjetiva encontramos los trazos de ciertas experiencias históricas, pero también el pasaje de los modos de enunciación individual a los modos de enunciación colectiva mencionados anteriormente en este artículo. El vídeo-ensayo *Carta de un escritor a la junta militar* (2002),<sup>9</sup> que conjuga la lectura de la célebre carta de Rodolfo Walsh con un montaje de material de archivo, es un ejemplo de la articulación del vanguardismo político con el vanguardismo estético.

Los registros de las acciones del Grupo de Arte Callejero, quien colabora frecuentemente con la Comisión de Vídeo de H.I.J.O.S., conjugan la performatividad de la imagen en movimiento con una dimensión propiamente performática que se asienta en la teatralización de acciones de protesta en el espacio público. Como por ejemplo, *Detrás de todo genocidio hay siempre un buen billete* (2006, imagen 4),<sup>10</sup> registro videográfico de una intervención del grupo en la Sociedad Rural Argentina, vídeo que supera sin embargo el estatuto de registro para configurarse, a través de sus estrategias representativas, como una obra audiovisual autónoma.

---

<sup>9</sup> Disponible en: [www.youtube.com/watch?v=Y15zCWxFIMU](http://www.youtube.com/watch?v=Y15zCWxFIMU) (Acceso: 17 de enero del 2014).

<sup>10</sup> Disponible en: <http://vimeo.com/8160350> (Acceso: 26 de enero del 2014).



IMAGEN 4: *Detrás de todo genocidio hay siempre un buen billete* (Grupo de Arte Callejero, 2006)

En 1997, en la Escuela de Cine de Avellaneda, surge el ya referido colectivo *Contraimagen - Grupo de Arte y Cine Revolucionario*, ligado políticamente al Partido de los Trabajadores Socialistas (PTS). Uno de los noticieros obreros *Zona Industrial* (serie de 2004-2005) articula imágenes de archivo de la salida de una fábrica en la primera mitad del siglo XX con la llegada de un grupo de trabajadores a una de las empresas recuperadas en el presente, así trazando y unificando la historia del movimiento obrero argentino. El minimalismo de la narración, recordando obras de Harun Farocki o de Sharon Lockart, y ciertas estrategias formales, muestran la conciliación de la forma estética y de la forma política, inscribiéndose asimismo en la estructura significativa dinámica del film-ensayo.

Algunas de las producciones del ya referido colectivo *Ojo Obrero*, grupo de intervención que se reivindica como “Cine Piquetero”, conforman ejemplos de

la forma política como forma estética. *Parmalat* (2005)<sup>11</sup> sintetiza formalmente el film noir, el cine directo, el cine militante, sirviéndose del corte directo para interconectar el individuo al colectivo y fundar estéticamente la colectividad. Por su parte, *20122001* (sueños) (2004, imagen 5),<sup>12</sup> del Grupo Etcétera, grupo multidisciplinario formado hacia finales de 1997, constituye un ensayo audiovisual en el que imágenes de depredación son reencuadradas y desprovistas de color como una metáfora del saqueo realizado por el FMI en la Argentina. En la instalación *Today and Yesterday* (2012),<sup>13</sup> también del Grupo Etcétera, la iconografía del pinochetismo es analizada y desconstruida a través de una compleja estructura multitemporal que enlaza el Chile revolucionario, la dictadura y el presente del espacio de exhibición.



IMAGEN 5: *20122001* (sueños) (Grupo Etcétera, 2004)

---

<sup>11</sup> Disponible en: <http://vimeo.com/5544910> (Acceso: 12 de enero del 2014).

<sup>12</sup> Disponible en: [www.sebazic.com.ar/experimental/laresistencia/laresistencia.htm](http://www.sebazic.com.ar/experimental/laresistencia/laresistencia.htm) (Acceso: 16 de enero del 2014).

<sup>13</sup> Disponible en: [www.youtube.com/watch?v=YI5zCWxFIMU](http://www.youtube.com/watch?v=YI5zCWxFIMU) (Acceso: 17 de enero del 2014).



IMAGEN 6: *Manifiesta* (Magdalena Jitrik y de Christian Wloch, 2004)

*Manifiesta* (2004, imagen 6), de Magdalena Jitrik y de Christian Wloch, así como *Vacas* (2002),<sup>14</sup> de Gabriela Golder, son ejemplos de representaciones de la crisis argentina provenientes de la esfera artística, reflexiones sobre la experiencia estética de la crisis y a la vez materializaciones de la intersección entre el arte y la política. Algunos de los vídeos de Sebastián Ziccarello, que se une en 2001 al Grupo Venteveo, pueden también ser insertados en esta línea de reflexión estética sobre la crisis argentina. En *La Resistencia* (2002),<sup>15</sup> el pensamiento del medium, una constante en el trabajo de Ziccarello, asienta fundamentalmente en el establecimiento de correspondencias entre la resistencia como concepto operativo científico y tecnológico y las formas de resistencia colectiva, en una obra ella misma paradigmática de una resistencia

<sup>14</sup> Disponible en: <http://vimeo.com/8160350> (Acceso: 26 de enero del 2014).

<sup>15</sup> Disponible en: [www.sebazic.com.ar/experimental/laresistencia/laresistencia.htm](http://www.sebazic.com.ar/experimental/laresistencia/laresistencia.htm) (Acceso: 16 de enero del 2014).

estética y política. En *MMMC1* (2001),<sup>16</sup> los newsreels de la crisis y de los levantamientos son intersectados por el flujo luminoso de los rayos catódicos. La continuidad y las intermitencias de la imagen, formando paradójicas entreimágenes electrónicas, entre el flow y la inmovilidad, cruzan la política y la poética, el militantismo y el experimentalismo, afirmando, además, que también de la abstracción o, más bien, de la descomposición abstracta y figural puede emerger la representación del acontecimiento político.

## VI

Si las formas fílmicas del cine militante son solidarias de las formas fílmicas del cine experimental, este breve panorama del cine de intervención argentino contemporáneo, que contempla también algunas propuestas artísticas, muestra hasta qué punto esta unidad formal, inscribiéndose en una genealogía histórica y en el marco de estructuras dinámicas significativas, se inscribe en un movimiento pautado por rupturas, discontinuidades, procesos de reinención y refrescamiento formal. En el cine militante y de intervención argentino, como praxis militante y experimental, el acontecimiento político se da como acontecimiento estético al interior de la matriz profunda y compleja de la forma-acontecimiento. No se trata solamente de intervenir en lo real afirmando la performatividad de la imagen cinematográfica como imagen-acto, sino de hacer de esa representación formal el motor de desvío y de transformación creativa del paradigma estético de representación.

### Bibliografía

Alonso, Rodrigo (2008). "Estéticas. Poéticas. Prácticas. en La Ferla, Jorge (editor). *Historia crítica del vídeo argentino*, Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini y Fundación Telefónica.

Bakhtin, Mickail (1992). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo: Hucitec.

---

<sup>16</sup> Disponible en: [www.sebazic.com.ar/experimental/mmc1/mmc1.htm](http://www.sebazic.com.ar/experimental/mmc1/mmc1.htm) (Acceso: 16 de enero del 2014).

- Benjamin, Walter (2000). "Sur le concept d'histoire", en Walter Benjamin. *Œuvres, III*, Paris: Folio-Gallimard.
- Benjamin, Walter (1992). "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica", en Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Bredenkamp, Horst, "Actes d'images comme témoignage et comme jugement", en <http://trivium.revues.org/226> (Acceso: 26 de abril de 2012).
- Bürger, Peter (2000). *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.
- Denegri Andrés (2012). "El Grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino", en Jorge La Ferla y Sofía Reynal (editores). *Territorios audiovisuales. Cine, vídeo, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*, Buenos Aires: Librería.
- Duso, Giuseppe (1985). "La rappresentazione e l'arcano dell'idea", *Il Centauro*, 1985, n°15, Nápoles: Guida
- Engels, Friedrich (2012). *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, Paris: Manifeste.
- Grupo Alavío. "Manifiesto", en <http://www.revolutionvideo.org/alavio/englishhome.html> (versión inglesa, ya que la castellana no se encuentra disponible. Acceso: 23 de enero del 2014).
- Hegel, G. W. F. (1984). *Esthétique*. Paris: Flammarion.
- Kant, Emmanuel (2008). *Analytique du beau. Critique de la faculté de juger*, Paris: Flammarion.
- Lukács, Georg (1968). *Histoire et conscience de la classe*, Paris: Flammarion.
- Marx, Karl (2008). *Introduction à la critique de l'économie politique*, Paris: L'Altiplano.
- Mondzain, Marie-José (1998). *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris: Seuil.
- Negri, Antonio (1997). *Le pouvoir constituant : Essai sur les alternatives de la modernité*, Paris: PUF.
- Pick, Zuzana M. (1997). "The New Latin American Cinema. A Modernist Critique of Modernity", en Michael T. Martin (editado). *New Latin American Cinema, I, Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Detroit: Wayne State University Press.
- Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique éditions.
- Rancière, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée.
- Stam, Robert (1998). "The Two Avant-gardes: Solanas and Getino's *The Hour of the Furnaces*", en Barry Keith Grant y Jeannette Sloniowski (editores). *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit: Wayne State University Press.
- Taquini, Graciela (2008). "Tiempos del vídeo argentino", en La Ferla, Jorge (editor). *Historia crítica del vídeo argentino*, Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini y Fundación Telefónica.
- Weiss, Peter (1993). *L'Esthétique de la Résistance*, III, Paris: Klincksieck.

Wollen, Peter (2013). *The Two Avant-gardes*, en <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/100/> (Acceso: 2 de septiembre del 2013).

---

\* Raquel Schefer es doctoranda en Estudios Cinematográficos en la Universidad Nueva Sorbona, París y magíster en Cine en Cine Documental por la Universidad del Cine, Buenos Aires. Es investigadora, directora y programadora de cine. Publicó el libro *El Autorretrato en el Documental* (2008). Sus temas de investigación incluyen el cine, la fotografía, la literatura, la antropología y los estudios postcoloniales. Sitio web: <http://www.raquelschefer.com/>. Contacto: [raquelschefer@gmail.com](mailto:raquelschefer@gmail.com)