

La Desindustria del Experimental: alternativas emancipatorias en las Artes Audiovisuales argentinas.

por Mariela Cantú*

Resumen: Ensayando la idea de que las imágenes por sí solas ya no son suficientes para caracterizar el terreno de lo experimental en las artes audiovisuales, proponemos el relevamiento de una serie de proyectos y plataformas de producción y exhibición en Argentina que nos permita asumir una posición emancipatoria respecto a los procesos industriales que han caracterizado la producción audiovisual tradicional en nuestro país. De este modo, sostenemos que los cruces tecnológicos, institucionales y territoriales permiten elaborar otros procesos de legitimación, especialmente a partir del crecimiento de proyectos autónomos ligados a las artes audiovisuales.

Palabras clave: artes audiovisuales, experimental, industria, mercado, exhibición.

Abstract: By exploring the idea that images do not define experimentalism in audiovisual arts, this article focuses on a series of exhibition projects, productions and platforms, which allows for assuming an emancipatory position toward the typical industrial process of traditional audiovisual production in Argentina. Therefore, we suggest that the growth of autonomous projects within audiovisual arts is often tied to technological, institutional and territorial interconnections, which allow for alternative processes of legitimization.

Key words: audiovisual arts, experimental, industry, market, exhibition.

Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. Y aunque resulte difícil establecerse en el mundo del arte, los territorios menos circunscritos son los más cargados de peligro. Fuera, la mayoría de los artistas no son bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de “formas nuevas” porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte.

Lucy Lippard (2001: 61)

El punto de partida que se nos propuso para este *dossier* fue el de pensar en qué es lo experimental del cine y el video experimental argentinos, es decir, en dónde podría radicar hoy alguna posible intervención crítica de lo audiovisual respecto al entorno que habita. Ahora bien, ese entorno pareciera estar mayoritariamente signado por una televisión que refrita las películas más previsibles que alguna vez se filmaron, por manadas de celulares repletos de autorretratos fuera de foco e imágenes de las últimas vacaciones, y por una propagación de multisalas de cine que conviven con patios de comida, supermercados y propagandas corporativas. Pero lejos de resignarnos a estos modos de uso contemporáneos, cabe aquí entonces entender que son precisamente estos absurdos fenómenos los que tornan imperiosa la necesidad de repensar lo experimental, de proyectar alternativas, de hurgar en las apariencias, de indigestarse con las recetas tradicionales.

El epígrafe parece dar las respuestas, pero no hace más que instalar todos los interrogantes: los modos del arte, su posición en el mundo (y no su posición *frente* a él), el propósito de sus combates, la emergencia de un destello emancipatorio. Y ahí el cine, y ahí el video, máquinas audiovisuales con el poder de suspender la vida, imágenes y sonidos que salen desde pantallas infinitas adentro de las casas, de visita en un museo, a la orilla de un río o intentando pensar dentro de un aula...

Hace exactamente cuarenta años, en su histórico *Film as a Subversive Art* (Vogel, 1974), Amos Vogel mencionaba tres “armas de subversión”: la subversión de la forma, la subversión del contenido, y los temas prohibidos del cine. No obstante, una breve última parte —casi un epílogo—, era dedicada al análisis de los contextos de exhibición y comercialización en Estados Unidos y Europa, bajo la forma de una limitación que debía ser zanjada para que el cine alcanzase todo su potencial de cambio social, de compromiso político y de alteración de las conciencias.¹ ¿Entreveía Vogel que las imágenes (por sí solas) no serían suficientes?

En todo este marco, consideramos que la categoría de lo experimental está reenfocándose hacia procesos complejos que no solamente se vinculan con una ruptura de la representación audiovisual tradicional (formal, narrativa, estética), sino que reorientan las posibilidades emancipatorias hacia una nueva cartografía de intersecciones tecnológicas, institucionales y territoriales que, concentrándose en proponer sus propios procesos de legitimación, eluden la subordinación a un modelo industrial, tanto desde la puesta en escena como desde sus fases de producción y exhibición.

Para adentrarse en estas alternativas, es importante en primer lugar prescindir de ciertas categorizaciones rígidas que gustan de estancar las prácticas audiovisuales contemporáneas en compartimentos diferenciados sobre la base de sus matrices tecnológicas (cine, video, televisión, digital, audiovisual para la red, audiovisual para móviles...). Si bien es claro que cada uno de estos medios propone un abanico de posibilidades estéticas y narrativas diversas, no es menos cierto que las obras más desafiantes de estos últimos años son precisamente aquellas que desoyen estos mandamientos del soporte, proponiendo trabajos inclasificables que sacan partido de los atractivos procesos de cruces, de mixturas, de hibridez. En Buenos Aires, asistimos a un

¹ Si bien un libro potente y de alto contenido crítico, es fundamental destacar el exiguo papel que el autor dedica al cine producido fuera de Estados Unidos y Europa. Bajo el cuestionable título de “El tercer mundo: un nuevo cine”, quedan aglomerados en un subcapítulo, grandes películas y directores de regiones tan diversas como América Latina, Algeria, China o Senegal.

ejemplo de este tipo de propuestas en la muestra “Harun Farocki. Instalaciones/Films”,² que condensaba en esa barra oblicua de su título una vía de pasaje entre dos modalidades del audiovisual que, lejos de oponerse, se apoyan una en la otra desde el trabajo de un reconocido documentalista que vislumbra en la espacialización de sus imágenes una forma de interpelar a un espectador demasiado habituado a la convivencia con las pantallas. Asimismo, el 2013 también fue testigo de la muestra “Cine de Exposición. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri”,³ que redoblaba la apuesta al llevar a la sala de museo la propia maquinaria cinematográfica instalada, para exhibir la materialidad de la película, la inestabilidad de su soporte y las vacilaciones de la mecánica como acontecimientos intrínsecos a la proyección de cine (y al imaginario autorreferencial de su realizador).

Por otro lado, el fuerte arraigo del audiovisual respecto a su matriz tecnológica colaboró con un imaginario que habitualmente lo ligó al uso de maquinarias costosas y sofisticadas (imaginario sostenido no sólo por el aura hollywoodense, sino también por las convocatorias y montajes de algunos suntuosos festivales de cine, video y arte contemporáneo).⁴ En este contexto, una modalidad contestataria (¿experimental entonces?) de este “eficiente” modelo de producción podría anclarse en la recuperación de formatos hogareños como el Súper 8 y el 16mm, el video analógico y los equipamientos tildados de obsoletos, menores, domésticos, modestos. Un ejemplo cercano de esta modalidad es el del Taller de Proyector Precarios (TAPP)⁵ llevado

² La muestra tuvo lugar en Fundación Proa, entre febrero y abril de 2013. Véase al respecto: <http://proa.org/esp/exhibition-harun-farocki.php> (Acceso: 4 de febrero de 2014).

³ Véase al respecto: <http://www.artefundacionesde.com.ar/BO/muestra.asp?muestraId=1558>. Registro audiovisual en: <https://vimeo.com/83069223> (Acceso: 6 de febrero de 2014).

⁴ Como ha planteado el propio Vogel al respecto: “Con el crecimiento del estado tecnológico, los métodos de la sociedad para protegerse de la disrupción y la ‘anarquía’ se han vuelto crecientemente efectivos. Los medios de producción, comunicación y distribución se encuentran firmemente en manos del estado y sin ellos, la oposición no puede alcanzar a las masas con su mensaje subversivo. Este es un tema particularmente serio para el cine, un arte tecnológico que requiere herramientas caras, complejas y equipamientos especiales para su exhibición” (2005: 318).

⁵ Ver más información en <http://proyectorprecarios.blogspot.com.ar/> (Acceso: 6 de febrero de 2014).

adelante por Carolina Andreetti y Azucena Losana, dos artistas que procuran expandir los límites del cine creando proyecciones de imágenes que no necesariamente fueron registradas con una cámara, interviniéndolas en vivo y fusionándolas con música, imágenes fijas, etc. En este sentido, el TAPP se apropia incluso desde su nombre de esta apuesta, llevando adelante un ciclo de encuentros en donde se fabrican proyectores con materiales de bajo costo (maderas, lupas, cartón, lamparitas, cables, linternas, etc., a veces reciclados), subvirtiendo con este trabajo artesanal la lógica de la estandarización, la serialización y la automatización, características propias del proyecto industrial de los aparatos audiovisuales. Una estrategia similar también es elegida por Jorge Crowe y Loli Mosquera en sus sets audiovisuales —como *Fatto in Casa* (2011-hasta la fecha)—⁶ que despliegan en una obra en vivo dispositivos sonoros construidos a partir del reensamblado de piezas diversas (de otros aparatos pero también de juguetes), y del registro y procesamiento de imágenes en tiempo real, por medio de sintetizadores de video analógico.



Proyector precario construido en una edición del TAPP.

⁶ Sets realizados desde 2011. Registro audiovisual de una presentación disponible en: <https://vimeo.com/47552097> (Acceso: 6 de febrero de 2014).

Más allá del dato de color que pueda asociarse a cierta rareza por el hecho de trabajar con máquinas en desuso, este tipo de prácticas consigue distanciarse de la estereotipia y la monotonía impuestas por un mercado audiovisual que procura favorecer la mutación de espectadores en consumidores. Pero paralelamente, estas disrupciones obligan a salirse de las salas convencionales de cine y de las imágenes que habitan los teléfonos celulares, posibilitando otras formas de vínculo con el espectador ya que, como señalaba David Lynch hace pocos meses, "Las oportunidades para que el cine independiente se vea en las salas han desaparecido completamente. Imagino que no es para siempre, que va por ciclos, pero la gente que acude al cine hoy es sólo para ver producciones de Hollywood".⁷ Es así entonces que comienzan a formarse colectivos como el Club del Súper 8, cuyos miembros producen y proyectan sus propias películas en la ciudad de Buenos Aires,⁸ o el proyecto "No sólo en cines" que procura diseminar un circuito alternativo de exhibición de películas argentinas desterritorializando el cine nacional hacia salas, centros culturales, teatros, bibliotecas y auditorios diversos, en la Capital, el Gran Buenos Aires, Neuquén y Rosario.⁹ En este contexto, cabe recordar que la mayor parte del cine argentino es financiado por el Estado, raramente llega a recuperar sus inversiones en taquilla y suele restringirse al circuito de Festivales; sin embargo, subsiste paradójicamente cierta lógica industrial que aún se hace presente en una puesta en escena que procura mantener estándares de un

⁷ Véase: <http://entretenimiento.terra.com.ar/cine/david-lynch-no-se-considera-un-cinefilo,eafe85c21a1c1410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html> (Acceso: 6 de febrero de 2014).

⁸ Entre otros, participan de este colectivo Macarena Cordiviola, Ernesto Baca, Paulo Pécora, Marto Álvarez, Luján Montes, Melisa Aller, Juan Tancredi, Julio Fermepin, Luciana Foglio, Jeff Zorrilla, Emiliano Cativa, Santiago Dojanin y Matías Perego. Las proyecciones, llevadas a cabo en fechas y espacios gestionados por los propios miembros del Club, se mixturán muchas veces con otras prácticas como música o poesía, procurando rescatar la cualidad performática de la proyección de cine, manipulando los proyectores, enhebrando y enrollando las películas, o generando proyecciones conjuntas con varios proyectaristas en simultáneo. Véase al respecto la página que el grupo mantiene en la red social *Facebook*: <https://www.facebook.com/pages/CLUB-del-Super-8/329735887106825?fref=ts> (Acceso: 6 de febrero de 2014).

⁹ <http://www.nosoloencines.com.ar/> (Acceso: 6 de febrero de 2014).

cine comercial, y la fantasía del estreno en sala como panacea de los nuevos realizadores.

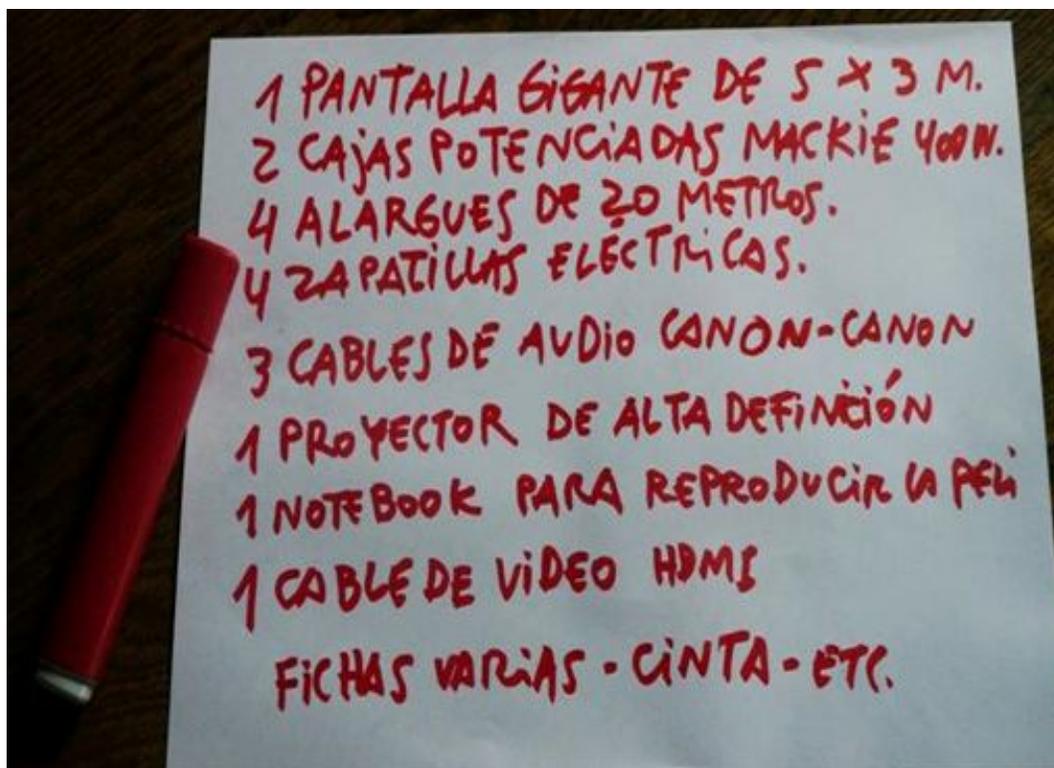
Este tipo de experiencias de cruces (tecnológicos, institucionales, territoriales) reorienta entonces el territorio de lo experimental hacia el planteo de una nueva cartografía de necesarias discusiones que desborden inclusive la ya estéril oposición entre institución artística e institución cinematográfica, ya que a ambas las sobrevuela uno de los enigmas menos cuestionados y más irresueltos: las razones que hacen que algunas obras sean albergadas y otras arrojadas a la intemperie del ansiado abrigo institucional. Por supuesto, es hartamente conocido que uno de los mayores poderes que ejercen dichas selecciones radica precisamente en esa invisibilización de criterios. ¿Cómo argumentar la elección de una obra sin mencionar adjetivos como “novedoso”, “interesante”, “mejor”? ¿Cómo evitar que el rol del curador se deslice hacia el de un mero coordinador? ¿Con quién hablar cuando un proyecto de largometraje no es elegido para ser financiado? ¿Cómo pedir que la “línea editorial” de una institución sea transparente en sus convocatorias? Y todo esto para decir, ¿somos libres de elegir las condiciones del encuentro entre las imágenes que creamos y sus espectadores?

Para el realizador platense Santiago Asef y el equipo de su película *8 jinetes* (Santiago José Asef, 2013),¹⁰ el 2013 debe haber comenzado con preguntas similares y, en tándem con las peripecias que narra su documental (la travesía del grupo La Patria a Caballo, que recorrió parte del país en una caravana equina desde Jujuy hasta Buenos Aires), organizaron una gira de exhibición de su película pasando por Ayacucho (Buenos Aires), El 49 y Guanaco Sombriana (Santiago del Estero), El Jardín y Amaicha del Valle (Tucumán), Humahuaca (Jujuy), Guachipas y El Carril (Salta).¹¹ No hizo falta más que un

¹⁰ También conocida como *Bicentenario, un viaje a caballo por Argentina*. <http://bicentariopelicula.com/>, (Acceso: 6 de febrero de 2014).

¹¹ Una crónica de la gira puede encontrarse en: <https://www.facebook.com/notes/bicentenario-un-viaje-a-caballo-por-argentina/primera-gira-de-exhibici%C3%B3n-de-bicentenario-la-pel%C3%ADcula-por-el-noroeste-argentino/527381087302671>, (Acceso: 6 de febrero de 2014).

auto (prestado), un proyector, una computadora y varios llamados telefónicos para poder decir que el estreno de la película y su gira de exhibición por Argentina habían sido, oficialmente, realizados.



Listado de elementos necesarios para la gira de exhibición de *8 jinetes*.

Incluso para un afamado crítico como Jean-Louis Comolli, se vuelve imperante proponer modificaciones a la lógica de la circulación del audiovisual con la que hemos convivido durante casi ciento veinte años. En su seminario “Cine e historia. Contra la televisión” remarcaba en un famoso museo privado de Buenos Aires la importancia de nutrir los circuitos alternativos de exhibición, de idear otras formas de encuentro entre las películas y las personas, en las que el espectador no necesariamente deba transfigurarse en un consumidor.¹² Así

¹² Organizado por Espacio Fundación Telefónica y la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat. Buenos Aires, 5, 6 y 7 de noviembre de 2013. Véase:

que aquel antiguo modelo... “¿Cómo sacárselo de encima?”.¹³ Para Comolli, un posible atajo sería encontrar otras maneras de financiar las películas que no necesariamente deban sostenerse mediante la distribución y la exhibición, sobre todo en estos circuitos alternativos. Poquísimos segundos después de pronunciar estas palabras, cuando la traductora termina a su vez de repetir la frase en español, el auditorio se incomoda levemente. Algunos esbozan una sonrisa luminosa, otros se lanzan miradas escépticas, otros fruncen el ceño — aunque no demasiado. Sin embargo, las gesticulaciones cesan y la interpelación real se hace sentir cuando el orador, con la serenidad que caracteriza el sonido de las afirmaciones en las que realmente se cree, dice: “La iniciativa autónoma es indispensable”.

Conocimos esa iniciativa en Nueva York, en los años sesenta. Por un lado, Andy Warhol comenzaba su aventura audiovisual y, fiel a su ambiguo estilo en el que supo colisionar arte de vanguardia y furibundos negocios, instalaba a partir de sus películas su propio *star system*: Ondine, Ed Hood, Viva, Gerard Malanga, Edie Sedgwick, Joe Dallesandro (Suárez, 2000: 104). Por otro lado, de la misma época y de la misma ciudad, Jonas Mekas recuerda:

Nadie quería distribuir nuestras películas, entonces tuvimos que crear nuestro propio centro de distribución. Posible, no posible... ¡no había nadie que quisiera distribuir las! (...) Mi hermano y yo los llamamos en enero de 1961, era tiempo que creáramos nuestro propio centro de distribución cooperativo. Y alrededor de veinticinco cineastas vinieron y todos dijimos: Sí, hagámoslo, nuestro propio centro de distribución¹⁴.

<http://espacio.fundaciontelefonica.com.ar/2013/10/21/seminario-cine-e-historia-contra-la-television/>, (Acceso: 6 de febrero de 2014).

¹³ Pregunta que parafrasea el título de un texto de Comolli del año 1994 en el que escribe: “El cine nace a su vez como sistema de escritura (campo/fuera de campo; velocidad/duración; paradigmas activos desde el ‘primer filme’) y como empresa de espectáculo (ventana abierta sobre...todo lo que se desee ver)” (Comolli, 2007: 136).

¹⁴ Comentario realizado en *Free Radicals* (Pip Chodorov, 2010).



Andy Wahol y Jonas Mekas

¿Existe un común denominador que pueda casar dos posiciones aparentemente antagónicas respecto al cine? ¿Qué insólito hilo conductor podría ligar a un inmigrante lituano que trabajaba en fábricas para comprar un rollo de película por semana, con un publicista hijo de la clase media que será recordado como una de las figuras emblemáticas del arte del siglo XX? Por curioso que parezca, estos dos realizadores supieron reconocer tempranamente que las artes audiovisuales (tanto las que se vinculaban con el mercado del arte como las que se ligaban a la industria cinematográfica) se asentaban sobre los mismos pilares: publicidad, ventas, estrellas, mercado, negocios. Y ambos también —cada uno a su experimental manera, por supuesto— eligieron las sendas que les permitieron producir, financiar y exhibir sus trabajos de manera autónoma, es decir, autovalidando sus obras por fuera

de un circuito que los rechazaba, creando en su lugar otros espacios y procesos de legitimación.¹⁵

En este sentido, los modelos ensayados desde las gestiones autónomas para las artes audiovisuales articulan procesos complejos que parten del reconocimiento de un contexto particular, contingente.¹⁶ O, en palabras de Félix Guattari y Suely Rolnik,

Sería preciso instaurar dispositivos y estructuras que establezcan un modo de contacto totalmente diferente. Una suerte de autogestión, de autoorganización de una problemática que no parta de un punto central que disponga los elementos, los encasille, o establezca una agenda, sino que por el contrario deje que los diferentes procesos singulares intenten trabar un desdoblamiento rizomático. Eso es muy importante, incluso cuando no funciona (Guattari, Rolnik, 2005: 146).

Para el caso de Argentina, es preciso superar dispositivos y estructuras en los que predominan tanto una lógica industrial y/o de mercado para la producción y distribución de las obras, como una invisibilización de criterios de selección que mencionábamos anteriormente. Por eso, creo fundamental rescatar iniciativas valiosas que, cortando definitivamente el cordón que une al audiovisual con el incierto territorio de las “industrias culturales”, experimentan otros vínculos posibles entre realizadores, obras y espectadores. La copia

¹⁵ Sobre otras cuestiones ligadas a las gestiones autónomas de arte contemporáneo, ver Petroni, Ilze y Sepúlveda, Jorge (2012), en <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=1917> (Acceso: 6 de febrero de 2014).

¹⁶ Entre algunas características posibles de las gestiones autónomas podemos señalar el establecimiento de finalidades públicas explícitas, aunque en general su figura jurídica sea privada; la necesidad de crear los propios estatutos; el desarrollo de nuevas estrategias de gestión desde el autofinanciamiento y las relaciones —de tensión o articulación— con las políticas culturales públicas; la posibilidad de realizar convenios de mediano plazo con instituciones formales e intervenciones periódicas en espacios de uso público; las formas utópicas y heterotópicas que los gestores abordan a la hora de iniciar su trabajo para la constitución de una escena local, entre otros. Estos criterios fueron desarrollados en la Residencia Internacional de Arte Contemporáneo “El Deseo de Otro”, organizada por Curatoría Forense. La Pedrera, Uruguay, mayo de 2013 http://www.curatoriaforense.net/_residencias/eldeseodeotro/ (Acceso: 6 de febrero de 2014).

Infiel,¹⁷ por ejemplo, es un proyecto gestionado por las realizadoras Carolina Andreetti y Toia Bonino, que edita y difunde video argentino contemporáneo; pero lejos de sentarse a esperar la convocatoria de los festivales especializados o las promesas de venta de alguna galería de arte, recupera el impulso de las ediciones de sellos independientes de música editando compilados de video en pequeñas cajas de cartón especialmente diseñadas, que apelan a un cierto espíritu de coleccionista pagando sólo los costos de los materiales. Desde la red, Cinemargentino¹⁸ y el proyecto de Cine Online de El Cairo Cine Público¹⁹ (Rosario, Santa Fe) sostienen plataformas de difusión de un cine argentino que, problemas de distribución mediante, difícilmente llegaría a los ojos de muchos espectadores de las salas de Buenos Aires y del resto del país. Por último, el proyecto Arca Video Argentino,²⁰ iniciado en 2008 por la autora de este escrito, continúa conformando un archivo y base de datos online de video arte argentino, que pone a disposición más de 150 videos para ser vistos desde su página. Repensando las posibles asociaciones entre las obras desde la lógica del hipervínculo, dicho proyecto procura conformar un sitio de consulta, estudio y difusión del video, en donde los criterios de inclusión —y por ende, de legitimación— sean foco explícito de replanteos y nuevas propuestas: ¿Es posible que el propio archivo de Arca Video funcione como una plataforma de validación? ¿Cuál debería ser el rol de otros agentes del campo —artistas, curadores, investigadores— en este proceso de archivo y catalogación? ¿A partir de qué estrategias podemos eludir la imposición de un relato único, estable y acabado sobre la historia del video en Argentina?

En días marcados por la fantasía de la democratización de la tecnología (para quienes pueden pagarla), la pretensión de verlo todo (para quienes usan los últimos dispositivos) y la ilusión de la comunicación (para quienes el rostro del otro ocurre dentro de una pantalla), es probable que el arte esté sucediendo en

¹⁷ Ver más información en <http://lacopiainfiel.wordpress.com/>, (Acceso: 6 de febrero de 2014).

¹⁸ Véase al respecto: <http://www.cinemargentino.com/>, (Acceso: 6 de febrero de 2014).

¹⁹ Véase al respecto: <http://www.elcairocinpublico.gob.ar/>, (Acceso: 6 de febrero de 2014).

²⁰ Véase al respecto: <http://arcavideoargentino.com.ar/>, (Acceso: 6 de febrero de 2014).

otra parte. O bien que, como piensa Alain Badiou, esté ya incubando el compromiso que trae siempre consigo la sola posibilidad de imaginar:

Yo pienso que las ficciones dominantes en el mundo capitalista son las ficciones que, de una u otra manera, tienen que ver con la dominación del dinero. Son ficciones que giran en torno a la cuestión del deseo ilimitado y de la competencia, al mismo tiempo. Son ficciones que nos dicen cómo el dinero dispara pasiones, crímenes, la posibilidad del amor, la traición, etc. Son las pasiones del deseo ilimitado. Yo creo que si queremos volver a un mundo más verdadero, que implica que admitimos los límites del lenguaje y que sabemos cómo usar la ficción al servicio de la verdad, y no al servicio del deseo ilimitado, entonces necesitamos cambiar la ficción, eso es seguro. Necesitamos cambiar la ficción y eso es muy importante. Es muy importante y yo diría que podría ser el gran desafío de los artistas contemporáneos, su responsabilidad. Es la responsabilidad de los artistas contemporáneos proponer nuevas ficciones. No es tan fácil porque al principio las nuevas ficciones no son reconocibles. Parecen extrañas a un mundo dominado por la competencia y el dinero. Creo que la invención de nuevos tipos de ficción y de nuevas formas de crear ficción es extremadamente importante.²¹

Tal vez las imágenes estén ya un poco cansadas de vernos siempre desde los mismos rincones, y estén preparando su emancipación desde los recintos a los que las hemos confinado. Diviso en algunas de las experiencias que comentamos la posibilidad del reencanto que traen consigo las pequeñas escalas, la transparencia de las decisiones, la bendita incertidumbre de lo diverso. Otras ficciones (¿las nuestras?) que alucinen más allá de la lógica del mercado, de la producción monótona y de la circulación estandarizada, que vislumbren en la extrañeza no sólo la aventura a la que invitan los experimentos, sino la inagotable libertad de recrear nuestros escenarios de punta a punta, una y otra vez.

²¹ Entrevista a Alain Badiou en Bioecon TV. Occidente. Portraits, Visions and Utopias. Disponible en <http://blog.p2pfoundation.net/alain-badiou-on-the-philosophy-of-money/2013/07/26> (Acceso: 6 de febrero 2014). Traducción al español de la autora.

Bibliografía

Comolli, Jean-Louis (1994, 2007). "Como sacárselo de encima", en Comolli, Jean-Louis. *Ver y Poder, La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera: nueva librería.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2005). *Micropolíticas. Cartografías del Deseo*, Buenos Aires: Tinta Limón.

Lippard, Lucy (2001). "Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar", en Blanco, Carrillo, Claramonte, Expósito. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Petroni, Ilze y Sepúlveda, Jorge (2012). "Estrategias de Cooptación. La relación con las políticas públicas en Argentina durante 2012", en www.curatoriaforense.net/niued/?p=1917 (Acceso: 6 de febrero de 2014).

Suárez, Juan A. (2000). "El artista de la publicidad: el estrellato, el estilo y la comercialización en el cine underground de Andy Warhol", en Guardiola, Juan (editor). *Andy Warhol: cine, video y TV*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Vogel, Amos (1974, 2005). *Film as a Subversive Art*. Londres: C.T Editions.

Material audiovisual

Cabeza Rayada (Arteproteico, 2002) en <http://arcavideoargentino.com.ar/#786&video>

Entrevista a Alain Badiou en Bioecon TV. Occidente. Portraits, Visions and Utopias.

<http://blog.p2pfoundation.net/alain-badiou-on-the-philosophy-of-money/2013/07/26>

Fatto in Casa (Jorge Crowe y Loli Mosquera, 2012) en <https://vimeo.com/47552097>

David Lynch, comercial de iPhone, en <http://www.youtube.com/watch?v=SWkWGXXIHw8>

Bicentenario, un viaje a caballo por Argentina (Santiago José Asef, 2013).

Free Radicals (Pip Chodorov, 2010).

Workers Leaving the Factory in Eleven Decades (Harun Farocki, 2006).

Páginas web

<http://arcavideoargentino.com.ar/>

<http://www.cinemargentino.com/>

<http://www.elcairocinepublico.gob.ar/>

<http://lacopiainfiel.wordpress.com/>

<http://proyectoresprecarios.blogspot.com.ar/>

* Es Licenciada y Profesora en Comunicación Audiovisual. Creadora del Proyecto Arca Video Argentino, Archivo y Base de Datos on-line de Video Arte Argentino. <http://arcavideoargentino.com.ar/>. Investigadora, curadora y realizadora en Artes y Medios

Audiovisuales. Entre sus publicaciones sobre artes audiovisuales: Compiladora con Jorge La Ferla de *Video Argentino. Ensayos sobre cuatro autores. Carlos Trilnick, Arteproteico, Marcello Mercado, Iván Marino*. Buenos Aires, Nueva Librería, 2007; “La historia en las imágenes: archivo, memoria, video”. En La Ferla, J. y Reynal, S. (comp.) *Territorios Audiovisuales: cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires, Librería, 2012; “Dudas sobre la traducción: Obstáculos y contaminaciones en la obra de Marcello Mercado”