laFuga

Devenires de la instalación fílmica en Andrés Denegri

Por Miguel Alfonso Bouhaben

Tags | **Cine estructural | Cine expandido | Estética del cine | Estética - Filosofía | Estudios de cine (formales) | Argentina**

PhD en Comunicación Audiovisual (Universidad Complutense de Madrid). Docente en Investigación Audiovisual (Escuela Superior Politécnica del Litoral-ESPOL) y en Filosofía y Cine (Universidad de las Artes de Ecuador-UARTES). Ha publicado más de 40 artículos de investigación audiovisual en revistas científicas indexadas en WoS, SCOPUS y LATINDEX. Director de la revista Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación. Investigador Principal (IP) del Proyecto de Investigación Estéticas Subalternas y Artivismo Contrahegemónicos (ESPOL). Este trabajo es uno de los resultados investigativos derivados de la estancia de investigación realizada en el Instituto de Artes del Espectáculo (Universidad de Buenos Aires) dentro del marco del Proyecto "Poéticas y estéticas contrahegemónicas del videoarte y el cine- ensayo". Directora: Clara Kriger. Tutor: David Oubiña.

Filmar, mirar, pensar. Del cine a la cine-instalación.

La obra de Andrés Denegri no podría comprenderse sin tener presente los múltiples roles que ha ejercido en el ámbito de las artes visuales: profesor, gestor cultural, curador, programador o artista visual. Es importante tener presente que, justamente, esta diversidad de perspectivas va a ser la condición de posibilidad de la multiplicidad de dispositivos fílmicos que desarrolla en su obra y que implican una diversidad de modos expresivos. Sin duda, la pluralidad de miradas sobre un objeto promueve una mayor complejidad en la expresión formal del mismo. Así, todas estas facetas van a tener un carácter substancial en su modo particular de filmar, de mirar y de pensar las imágenes.

La raíz de su interés por la imagen radica en su particular relación con el acto de filmar. Para Denegri filmar es un modo de resistencia frente a las formas hegemónicas del rodaje: "Hay gente que le gusta el cine, pero no filmar. El rodaje no tiene nada que ver con el filmar. A mi me encanta filmar y odio el rodaje" (Denegri, 2018, p. 1). Su praxis artística promueve la resistencia frente a las limitaciones económicas del rodaje y la vindicación de la libertad del filmar. Ahora bien, su deseo de filmar nace de un deseo de mirar que se deriva, como en el caso de Stan Brakhage, de una anomalía física: "Soy casi ciego. Tengo hipermetropía de +8 y +9 en cada ojo. Cuando me pusieron gafas con seis años, recuerdo que miraba la textura de las paredes, del tronco de los árboles. Recuerdo que me paré en los escalones de casa, que eran de granito rojo y me quedé disfrutando de la textura de la piedra. La idea de meterme en la imagen y encontrar la trama es algo que hago de siempre" (Denegri, 2018, p. 1). Y ese deseo de mirar la trama de las imágenes del mundo, esa pasión por filmar y mirar, es la que le lleva a una suerte de reflexión filosófica sobre la imagen. Uno de los *leitmotiv* que sin duda movilizan su obra consiste en pensar una imagen con otra imagen. En su obra siempre se trata de filmar para mirar, de mirar para pensar, de pensar para volver a filmar.

Aunque el presente trabajo tiene por objeto pensar las prácticas que el artista ejecuta en sus instalaciones y los tipos de imagen que de estas se derivan, es indudable que dichas prácticas emergen de problemáticas planteadas en su obra monocanal anterior. Resulta en todo punto relevante hacer alusión a algunos procesos previos, en tanto germen de sus trabajos posteriores y, por ello, hay que apuntar al antecedente inmediato de las primeras instalaciones de Andrés Denegri: los films *Uyuni* (2005) y *Grito* (2008). En ambas piezas, la estrategia creativa radica en una operatividad diferencial que va a funcionar en varios niveles.

En el caso de *Uyuni*, podemos identificar toda una metodología de las relaciones diferenciales: la banda de sonido de la pieza consiste en una discusión íntima entre un chico y una chica mientras resuenan archivos de las políticas de terror de las dictaduras militares latinoamericanas; y en la

banda de la imagen hay momentos donde las figuras parecen desdoblarse. En realidad, el artista está superponiendo imágenes en Super 8mm con imágenes en vídeo. De este modo, la obra es un dispositivo de fracturas entre el chico y la chica; entre lo íntimo de la pareja y lo político de los acontecimientos violentos en América Latina; entre la película en Super 8mm y el vídeo. Los personajes, el contexto y el soporte de la imagen funcionan de forma intersticial, se encadenan según un sistema de relaciones diferenciales. Alain Badiou (2004) sostiene que solo es posible pensar con rupturas. Y esto es *Uyuni*: un conglomerado de fracturas como brechas abiertas al pensar. Un juego de "la disrupción y el corrimiento de los materiales significantes" (Galuppo, 2015, p. 13).

Por su parte, en el trabajo sumamente formal que Denegri desarrolla en *Grito,* observamos como se pone también en marcha un sistema de relaciones diferenciales a través del uso de imágenes personales: la obra crea una diferencial entre las imágenes de su madre -que era maestra- y las imágenes del padre -que fue policía en la época de la dictadura. Y, justo en el *intermezzo*, aparecen imágenes de la infancia de Denegri. El mismo muestra la génesis del dispositivo: "Hay una cámara de vídeo que graba en directo la composición con los 3 proyectores. Una imagen es de mi madre. Fotografías de su escuela donde trabajaba. La otra es de mi padre. Que era oficial de policía con bastante poder en la época de la dictadura. Y en medio estoy yo. Así, la obra es la pura institución. La maestra, el policía, y el resultado que soy yo" (Denegri, 2018, p. 1). Es decir, la identidad como resultado de la diferencial ontológica entre el padre y la madre a partir de la expresión de una imagen-mosaico movediza que recuerda a algunas tácticas diferenciales de Jean-Luc Godard.

En suma, podemos afirmar que ambos trabajos son el antecedente de la imagen-diferencia que Denegri practica en sus instalaciones fílmicas. De algún modo, antes de expandirse y derivar al museo, la imagen necesita devenir-otra: contrabalancearse con otra imagen; ser en/entre otra imagen. La imagen-diferencia va a ser el motor de sus primeras instalaciones. En trabajos sucesivos, Denegri va a reafirmar la expansividad de la imagen a partir de otras praxis que derivarán en una variedad de tipos de imágenes: la imagen-escultura, la imagen-arquitectura, la imagen-quemadura y las imagen-reescritura.

La imagen-diferencia

A continuación, vamos a analizar la imagen-diferencia en tanto que concepto nuclear inscrito en las dos de las primeras cine instalaciones de Andrés Denegri: *Un martes* (2006) y *Día uno* (2007). En *Un martes* (2006) Andrés Denegri configura un espacio heterogéneo compuesto por dos proyectores de Super 8mm, dos pantallas y un poema dispuestos sobre una mesa, como una suerte de maqueta: un espacio mixto compuesto por un elemento alfabético distribuido en la horizontal y dos elementos icónicos dispuestos en la vertical. En la imagen proyectada en la derecha, se reproducen archivos familiares por medio de un montaje vertiginoso; mientras que en la imagen de la izquierda aparece un *travelling* lento, en contrapicado, enfocando a unos árboles que desembocan en la mirada de un niño. Ambas imágenes verticales pueden leerse a la luz del poema. Es el poema el que crea el contexto interpretativo de la imagen. Si abordamos su estructura, podemos observar que delimita tres momentos significativos. En la primera estrofa, la delimitación espacio-temporal: "el auto grande", "la mañana fría". En la segunda estrofa, la alusión al padre: "la historia reciente en la voz de su padre". Y, finalmente, en la tercera estrofa, la incomprensión: "no contesta porque no sabe que sentir". Así, las interconexiones y las resonancias que se inscriben entre la primera estrofa y la imagen de la izquierda (el *travelling* desde el coche que describe la mañana fría) y entre la segunda estrofa y la imagen de la derecha (imágenes familiares que aluden a lo familiar y, por ende, a lo paterno) son inequívocas. El conjunto de estos elementos intersectados por la mirada del espectador configura la imagen-diferencia.

Uno de los elementos que mayor interés hermenéutico puede aportar a la comprensión de *Un martes* es la idea que gravita en tercera estrofa: el no decir por no saber que sentir. Ahí resuena, sin duda, el séptimo parágrafo del *Tractatus* de Wittgenstein (1985): de lo que no se sabe es mejor no hablar. Un "no saber" que en el caso de Denegri no es netamente epistemológico, sino emocional. Lo que "no se sabe" es el afecto que se despliega a partir del relato del padre. Un "no saber" que potencia la emergencia de una ruptura y, en consecuencia, un "no saber" que se constituye en el lugar de la diferencia: una inestabilidad entre las dos imágenes; entre el pasado y el presente; entre el plano

secuencia y el montaje; entre la velocidad y la lentitud; entre el color y el sepia; entre el niño y el padre. Esa abertura y ese dinamismo entre dos imágenes constituye la imagen-diferencia: una imagen como puro dinamismo constituyente del entre-dos. Entre las dos imágenes, pero también entre las imágenes y el poema; entre los proyectores, las pantallas y el poema. Así, lo interesante de la distribución de estos elementos es su carácter nomádico, ya que no importan tanto los límites de cada elemento, sus cercos o sus barreras, sino el salto que se produce entre ambos. Un salto a la vez ontológico y semántico. En *Diferencia y repetición*, Gilles Deleuze definía la diferencia del siguiente modo: "Cada cosa, cada ser, debe ver su propia identidad sumida en la diferencia, ya que cada uno no es más que una diferencia entre diferencias. Hay que mostrar la diferencia difiriendo" (Deleuze, 1988, p. 100). Y esto, justamente, es lo que Denegri pone en marcha en *Un martes*: una puesta en escena de la crisis de la identidad del uso regular y normativo de cada elemento constitutivo de la obra. El proyector -que siempre ha permanecido oculto a la largo de la historia de las imágenes- deviene escultura; mientras que la pantalla y el poema se expanden, respectivamente, del cine y del libro al museo. Asimismo, cabe señalar que la imagen-diferencia que Denegri asume no funciona exclusivamente a nivel ontológico, sino también a nivel semántico. En el intersticio de los elementos plurales de la cine-instalación se aloja el devenir, que como escribe Deleuze en *Lógica del sentido* siempre "tira de dos sentidos a la vez" (1994, p. 7). En definitiva, *Un martes* elabora una imagen-diferencia ontológico-semántica, esto es, un sentido no determinable, sino paradójico. Un sentido indeterminado que ya no sabe que sentir.

En el caso de *Día uno* (2007) el dispositivo estético de la imagen-diferencia se complica. El número de proyectores y pantallas se multiplica: ahora son cinco proyectores los que visibilizan los archivos familiares del artista. Además, en esta cine-instalación se inicia un proceso de expansión que trasciende el dispositivo-maqueta de *Un martes*. Dicha expansión es la que posibilita que los espectadores transiten libremente por el interior de la obra y que puedan o bien alejarse para ver el conjunto de las cinco imágenes; o bien acercarse para recortar con su mirada los detalles de una imagen. Asimismo, el espectador puede atravesar el haz de la imagen y plasmar su propia sombra sobre la imagen. De algún modo, se trata de reproducir las condiciones del visionado de las películas familiares donde el espectador, en sus libres movimientos por la sala, puede juntar las piezas de un enigma: "Las proyecciones proponen diversas sendas y pistas de un relato enigmático para un espectador que puede atravesar la línea de los proyectores, el volumen de los cinco haces de luz y su colisión en la pantalla traslúcida" (La Ferla, 2013, p. 30-31).

De este modo, el espectador deviene intérprete en un teatro hermenéutico de la imagen-diferencia. Él debe de establecer los vínculos simbólicos, plásticos y temáticos entre las imágenes del niño, de la bandera, de la violencia; él se instala entre las imágenes con el fin de hallar la conexión de los elementos de la serie de imágenes. Por este motivo, cada obra es diferente. La obra es fruto de la mirada y la interpretación que forja el espectador, posibilitando que el todo mute. *Día uno* no puede concebirse como una entidad substancial en sentido clásico, como una totalidad unitaria, sino que, por el contrario, expresa un dispositivo de mutación respecto a las perspectivas del espectador, que es quien finalmente configura la imagen-diferencia.

Apuntemos que esta praxis guarda una filiación evidente con el método del "entre" de Godard. Toda la obra de Godard se basa en la imagen-diferencia. En una de las primeras entrevistas que realiza dentro de la disciplina del Grupo Dziga Vertov, Godard sostiene: "No tratamos de mostrar imágenes sino relaciones entre imágenes" (Godard, 1970, p. 32). En entrevistas posteriores, abunda en la defensa del método del "entre": "Yo creo que lo que existe es el *entre* (...) pienso que toda película y todo mi cine están un poco contenidos ahí, y que el cine no es una imagen tras otra, es una imagen más otra, que forma una tercera, siendo la tercera formada por el espectador" (Godard, 2004, p. 77). *Día uno*, sin duda, es deudora de esta metodología diferencial donde no se trata de disponer una imagen tras otra -como acontece en el cine convencional- sino de pensar las imágenes, o bien en conjunto, o bien de una en una. La praxis de "una imagen tras otra" supone la esclavitud de la imagen, su encadenamiento y su alienación. La imagen deviene impensable: cuando se la va a pensar, entonces viene otra y después otra y así sucesivamente. La secuencialización y el reemplazo de una "imagen tras otra" bloquea la libertad de pensamiento. Walter Benjamin (1989) afirma que la imagen dinámica del cine impide el pensamiento; a diferencia de la imagen fija, que multiplica las posibilidades asociativas y creativas del espectador. Entonces ¿cómo liberar la imagen? La respuesta es sencilla: desencadenando, desarticulando, deconstruyendo. Esto es: cortando la relación entre las imágenes; disponiendo varias imágenes a la vez; configurando una multiplicidad diferencial de

imágenes; una imagen-diferencia. Como hace Godard en *Ici et ailleurs*; y Denegri en *Día uno*.

De la imagen-escultura a la imagen-arquitectura

Si bien es verdad que el uso de la imagen-diferencia nace con las obras monocanal *Uyuni* y *Grito*, lo cierto es que esta imagen-diferencia se expande y amplifica al ámbito de sus primeras instalaciones fílmicas. Como hemos apuntado, tanto en *Un martes* como en *Día uno*, Denegri trabaja con la relación diferencial entre imágenes. Ahora bien, en ambas instalaciones, la imagen-diferencia se expresa de diversos modos. Si en *Un martes* el artista forja un dispositivo escultórico diferencial a pequeña escala, casi como una instalación-maqueta; en *Día uno* la maqueta y su carácter diferencial se expande y deviene imagen-arquitectura, ya que el espectador puede zambullirse en el interior de la obra. De algún modo, puede habitarla. En definitiva, podemos afirmar que ambas piezas encarnan una imagen-diferencia: en un caso una imagen-diferencia como imagen-escultura; y en el otro, una imagen-diferencia como imagen-arquitectura. La imagen-diferencia es, por tanto, el embrión de la imagen-escultura y de la imagen-arquitectura, algo así como la complicación de la imagen-diferencia en su inclusión dentro del dispositivo escultórico/arquitectónico de proyección. Es preciso, en este punto, apuntar que hemos tomado la definición foucaultiana de dispositivo en dos sentidos, a saber, en tanto "conjunto resueltamente heterogéneo" (en Agamben, 2011, p. 229) y en tanto que "efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas" (en Agamben, 2011, p. 229). Es decir, la imagen-escultura y la imagen-arquitectura tienen las mismas propiedades del dispositivo: sintetizan materiales heterogéneos y manipulan las relaciones normativas que se dan entre dichos elementos.

En este punto, vamos a valorar brevemente, los conceptos de imagen-escultura y de imagen-arquitectura a la luz del análisis de las piezas que componen la serie de instalaciones fílmicas *Éramos esperados* (2012-2013): *Éramos esperados (Super 8)*, *Éramos esperados (Sísifo)*, *Éramos esperados (16 mm)*, *Éramos esperados (hierro y tierra)* y *Éramos esperados (plomo y palo)*.

En un primer acercamiento a las instalaciones fílmicas de Denegri, podemos afirmar que el principio poético-filosófico que las sostiene consiste en "mostrar lo que posibilita el mostrar". Esto es, mostrar la imagen y su condición de posibilidad: la marioneta y los hilos; la proyección y su dispositivo; el productor y la producción. Denegri insiste en la importancia de poner en evidencia el proceso de producción de la imagen. En *Éramos esperados (Super 8)* -la obra que inaugura la serie- se dispone una pantalla traslúcida entre dos proyectores que presentan dos imágenes: *Obreros saliendo de la fábrica* (1895), de Louis Lumière y *La bandera argentina* (1897), de Eugenio Py. La imagen-diferencia entre ambas imágenes inaugurales, esto es, la primera imagen de la Historia del cine y la primera imagen del cine argentino, deviene imagen-escultura, ya que la pieza consiste en la suma de la pantalla, la proyección, los proyectores y la mesa donde se asienta el dispositivo. El propio Denegri asume la importancia del dispositivo que en su praxis artística es anterior a la imagen: "Cuando hice la primera obra de la serie en 2012, *Éramos (Super 8)*, lo que tenía en la cabeza era el dispositivo y no la imagen que iba a aparecer" (Denegri, 2018, p. 1). Así, el dispositivo supone una relación heterogénea entre la imagen y el proyector, transgrediendo la norma cinematográfica de no mostrar lo que muestra.

Las piezas producidas en 2013 para la serie van a profundizar en los modos de la imagen-escultura, esto es, en el dispositivo plurifome y sintético de un elemento visual y de un elemento escultórico. Este carácter híbrido de la imagen-escultura es lo que Ana Claudia García llama proyescultura: "lo que allí se instala no es del todo una escultura (...) Ni tampoco es solamente un proyector de material fílmico (...) Es un objeto mixto, al que podríamos llamar proyescultura, mezcla de proyector fílmico y de escultura cinética" (2015, p. 31). En *Éramos esperados (Sísifo)*, la versión *minimal* de la serie, la praxis de la imagen-escultura está en un estado embrionario ya que Denegri utiliza un solo proyector. Ahora bien, la novedad que presenta está pieza respecto a *Éramos (Super 8)* es el sustrato formal de la serie: nos referimos al delirio de la película, a ese "salirse" de la cinta que se aparta dos metros del proyector para luego regresar de vuelta. Como en la pieza anterior, *Éramos esperados (Sísifo)* muestra el proceso de producción de la imagen, pero además dispone un recorrido del soporte de la imagen, de la película. Es decir, la pieza promueve el movimiento descriptivo de la película posibilitando el devenir del trazo de la cinta en la sala de exposición. Por consiguiente, lo proyectado y su proceso se

visibilizan igualmente en un espectáculo que pone en escena la condición de posibilidad de la producción de la imagen.

Éramos esperados (16 mm) es un *remake* de *Éramos esperados (Super 8)*. Progresivamente, el artista va haciendo más complejo el proceso iniciado con las piezas anteriores y crea una imagen-escultura haciendo uso de andamios y estructuras tubulares. Casi podemos afirmar que en esta obra se da el paso de la imagen-escultura a la imagen-arquitectura, en la medida que el dispositivo escultórico de *Éramos esperados (Super 8)* se expande, posibilitando el libre recorrido del espectador por el interior. Si bien es verdad que las imágenes utilizadas son las mismas –las imágenes de Lumière y la bandera de Py- y que la disposición es la misma –dos imágenes enfrentadas- lo cierto es que el soporte de la película inicia un recorrido por la sala de mayor complejidad: "La película que entra en cada proyector ha recorrido previamente todo el espacio del dispositivo, ha ido de un extremo al otro (...) El movimiento de la película que sale de cada máquina, para cruzar el espacio y volver a ingresar en él, formando un bucle" (Denegri, 2013, p. 49). De modo que los devenires de la película van trazando formas móviles y rasgos cinéticos. Zig-zag y devenir. Apunta David Oubiña en *La belleza de las máquinas* que "no sólo vemos la proyección y el proyector, sino que, además, vemos los dibujos caprichosos que forma la película cuando atraviesa la sala" (Oubiña, 2016, p. 39). Así, la síntesis heterogénea que en el contexto de la imagen-escultura se reducía a la imagen y al proyector, se va haciendo más barroca y trabada al introducir la cinta de película como elemento constitutivo del dispositivo. Dicho elemento es, justamente, el que permite conformar un espacio de tránsito y un lugar habitable para el espectador. Esto es: una imagen-arquitectura.

En las instalaciones fílmicas de Denegri la imagen ya no ocupa el centro de la escena, sino que es un elemento más del dispositivo junto a los carretes, la cinta y los proyectores. Este dispositivo de la imagen-arquitectura acentúa el despertar crítico del espectador. Ya no se trata de mirar alienado la pantalla, sino de mirar aquello que la produce con el fin de entender el porqué de la imagen. La obra de Denegri toma el centro del museo con el fin de descentrar la pantalla. Se trata de desterritorializar la pantalla, de sacarla de su posición normativizada. En el caso de *Éramos esperados (hielo y tierra)* el dispositivo se compone de "tres proyecciones en blanco y negro (que) parpadean sobre una pantalla translúcida suspendida sobre una mesa. Las imágenes llegan desde los proyectores de Super 8 que están ubicados en otra mesa, situada en forma paralela a la primera. La película que genera cada una de las imágenes sale de su proyector para recorrer el espacio que hay entre las dos mesas, cruzar la pantalla en forma vertical y volver a introducirse en el proyector. Así se genera un sinfín en forma de 8 y en permanente movimiento" (Denegri, 2013, p. 53). Vemos como la cinta, en su delirio, atraviesa físicamente la pantalla. La cinta, el proyector y la pantalla devienen otro: han alterado sus formas y funciones; han salido de sus márgenes y sus marcos; han rasgado los límites normativos. La cine-instalación como *ready made*, como cine más allá del cine, como la transgresión de los límites del marco, como desdoblamiento y deconstrucción. Denegri descentra la pantalla para descentrar la mirada, para posibilitar que el espectador mire a otros lados.

Cabe señalar que estas instalaciones fílmicas de Denegri asumen una crisis del dispositivo hegemónico que enraíza con las rupturas de la praxis de Jackson Pollock. Las instalaciones de Denegri son herederas de estas fracturas, como podemos observar en el último caso de imagen-arquitectura que vamos a analizar: *Éramos esperados (plomo y palo)*, probablemente la pieza más interesante de la serie. En ella, el artista conforma un dispositivo autosuficiente donde la superficie de proyección está constituida por la sustancia proyectada: la película sale del proyector y sobre una estructura de travesaños va entretejiendo físicamente la pantalla. En este caso, la imagen-arquitectura forja un dispositivo donde la película se convierte ella misma en pantalla. La forma del film indica una praxis de la auto-explotación del fotograma que le lleva al artista a buscar un contenido adecuado: las relaciones entre explotación y represión en el ámbito de las luchas obreras. Por esta razón, Denegri introduce imágenes de obreros explotados y reprimidos por la policía: "Hay un proceso de sobre explotación del fotograma. No solo trabaja como fotograma, sino además corre al frente para conformar la pantalla sobre la que ella misma impacta. Para mi ese trabajo es una bomba semiológica (...) *Éramos (plomo y palo)*, primero tenía el dispositivo y después el contenido. Me resonaba la idea de obreros explotados. Y de ahí voy al contenido. La multitud era una base de obreros super explotada, su trabajo es duplicado. Y de ahí me surgió el contenido. La explotación es posible por la represión. Y de ahí las imágenes. Imágenes que representan policiales contra movimientos sociales, trabajadores y estudiantes, durante la dictadura" (Denegri, 2018, p. 1).

Así, se establece una identidad, un auto-reconocimiento entre el soporte de la película, la superficie de la proyección y la imagen proyectada. La imagen-arquitectura es un espacio híbrido y heterogéneo donde se conectan elementos no-conectables, donde se relacionan no-relaciones que permiten que el espectador no solo transite, sino que también habite. No cabe duda de que Denegri elabora un espacio de pluralidades y diferencias, de direcciones polívocas y volúmenes informes que nos lleva a plantearnos, con David Oubiña, si estos espacios son para ser rodeados o para ser atravesarlos (2016, p. 40). Sin duda esta es, propiamente, la diferencia entre la imagen-escultura y la imagen-arquitectura. La imagen-arquitectura es un espacio para atravesar: no tanto un no-lugar, más bien un espacio susceptible de ser habitado. Si la imagen-escultura crea un dispositivo que es rodeado para ser observado; la imagen-arquitectura forja un espacio que puede ser habitado. Una casa, un lugar de protección que se tiene que construir, justamente, para poder ser y para poder pensar. Como señala Martín Heidegger, el habitar solo es posible gracias al construir: "En el habitar, al parecer, ingresamos ante todo por medio del construir" (1997, p. 1). Un habitar que tiene como objetivo último el pensar: "Construir y Pensar, según sus modalidades respectivas, son indispensables para el Habitar (...) se construyen a partir del habitar y piensan para el habitar" (1997, p. 11). No cabe duda de que las instalaciones de Denegri tienen esa impronta heideggeriana que nos impulsa a considerar que son construcciones para habitar y pensar.

De la imagen-quemadura a la imagen-reescritura

Cuando las instalaciones que encarnan la imagen-escultura y la imagen-arquitectura comienzan a deteriorarse, Denegri afronta la búsqueda de una praxis artística que se haga cargo de esta problemática. Por este motivo, podemos afirmar que el antecedente de lo que hemos denominado imagen-quemadura está en la serie *Éramos esperados*, ya que las instalaciones fílmicas de dicha serie van a ir cayendo en un deterioro progresivo. García plantea la cuestión del deterioro de la cinta al afirmar que este deterioro "puede llegar entonces al punto de la borradura total de la imagen fílmica, casi al límite de lo irreparable" (García, 2015, p. 35). En la misma línea, La Ferla incide en el modo en que Denegri trabaja conceptualmente con el deterioro y sus marcas. "El estiramiento y corrimiento del celuloide, la fricción de los engranajes y rodamientos y la temperatura de las lámparas, irán dejando marcas a lo largo de la exposición. A diferencia de las consabidas transferencias digitales, el cine verá deteriorarse su materialidad" (2015, p. 19).

Este deterioro que sirve de fundamento de la imagen-quemadura: del deterioro de la imagen a su desaparición hay solo un paso. Un paso que Denegri acomete en *Mecanismos del olvido* (2017), una obra donde vuelve a trabajar con la imagen de *La bandera argentina* (1897) de Eugenio Py. Esta vez, la instalación/dispositivo consiste en un proyector de 16mm que ha sido alterado para frenar la marcha de la película. Este acto de detención de la imagen, durante ocho segundos, posibilita que la lámpara queme la película, haciendo que la imagen de la bandera, literalmente, arda. Ahora bien, antes de que la película arda por completo, el proyector arranca de nuevo para volver a detenerse otros ocho segundos y repetir el ciclo. Pero no es que se queme literalmente la imagen, ya que seguimos viendo una imagen proyectada en la pantalla. Lo que se da es un proceso de elaboración de la imagen por medio de su quemadura. Se trata, paradójicamente, de forjar el aparecer de la imagen a partir de su desaparición: "No es tanto que se destruye la imagen, sino que se construye una imagen diferente" (Denegri, 2018, p. 1).

Esta imagen construida por su destrucción es lo que llamamos la imagen-quemadura. La imagen-quemadura es una imagen en estado de ignición. No es la representación de la ignición, como en *Nostalgia* de Hollis Frampton, sino su presentación directa. Esta imagen-quemadura supone la construcción desde la destrucción: "Los espectadores creen que arruino un original. Y les digo es cine, no es original. No se quema la bandera, se quema un pedazo de plástico. La ansiedad de perder la imagen nos hace perder la experiencia de la quemadura, que siempre es original. Ese instante de ocho segundos que nunca es igual. Para mi hay algo interesante, es la puesta en ejercicio de la memoria en el presente. La memoria no se puede hacer historia si no es visibilidad en el presente. Y ahí hay algo nuevo y auténtico" (Denegri, 2018, p. 1). Denegri muestra como la imagen de la bandera es la imagen de una imagen, no es la imagen original. Esa imagen de la imagen, doblemente falsa, dado que está alejada en dos grados de su referente, desde la epistemología hegemónica platónica, es quemada por el proyector. Con todo, es ese acto de ignición el que rompe con el carácter de simulacro de la representación de la representación para plasmar una presentación directa.

Indudablemente, en *Mecanismos del olvido* resuenan las tesis de dos gigantes del pensamiento como Walter Benjamin y Henri Bergson. Impugnando las tesis de Benjamin (1989) sobre el cine, fundamentalmente, la idea de que la fotografía y el cine tenían un carácter netamente reproductivo -y, por ende, denotaban una carencia de aura- Denegri configura un aura para la imagen cinematográfica. Un "aquí" y un "ahora" que es presentado directamente en la pantalla y que da lugar a la imagen-quemadura. Apunta Denegri: "Y acá llegamos porque la primera imagen de la bandera no existe. Estoy quemando algo reproducido a partir de un relato. Antes la bandera no tenía el sol. Y ahí se quema porque es más oscura gracias al sol. El sol al ser más oscuro es el que permite que se caliente la imagen y se queme" (2018, p. 1). Es decir, la primera imagen de la bandera de Py no existe, solo hay una copia que es la que se quema gracias al sol dispuesto en el centro de la bandera. Apuntemos que el sol, en la filosofía de Platón, se identifica con la idea de Bien, esto es, con la supra-idea que supone la interconexión y la verdad del resto de ideas del mundo inteligible. Acá la imagen del sol sirve para presentar una imagen-quemadura como imagen aurática. Asimismo, en dicha imagen-quemadura resuena también la concepción del tiempo de Bergson (2006). Para el pensador francés, el acceso a un tiempo puro es imposible. Siempre estamos limitados a llegar al pasado desde la óptica del presente. En *Mecanismos del olvido* el acceso al pasado se hace desde el presente. Un presente de pasado. Un pasado y un presente que coexisten en una misma duración. Así, esa coexistencia, para Denegri, es lo que está definiendo el funcionamiento de la memoria, que no es otra cosa que la praxis que permite el coexistir de lo presente y de lo ausente. Pero la esencia de la memoria es la misma que la de la imagen: esta es igualmente la presencia de una ausencia.

Una vez definida la imagen-quemadura vamos a describir el funcionamiento de la imagen-reescritura. En realidad, hay un vínculo causal entre ambas: el trabajo realizado en *Mecanismos del olvido* -donde hemos descrito la praxis de la imagen-quemadura- va a ser el pilar sobre el que se va a levantar *Memoria en llamas* (2017). De cualquier modo, antes de analizar *Memoria en llamas* es preciso señalar ciertas correlaciones. Si en *Mecanismos del olvido* Denegri quema la imagen para expresar la pérdida; en *Memoria en llamas* reutiliza ese material calcinado con el fin de dar continuidad al proceso de desaparición. En *Memoria en llamas*, la película quemada resucita por medio del remontaje y la reescritura de *Memoria del olvido.*

No obstante, esta praxis de la reescritura no es una novedad en la obra de Denegri. De hecho, podemos afirmar que es una praxis trasversal que surca todo su proceso productivo. Ya en una de sus primeras obras, *III momentos* (1998), el artista pone en práctica la imagen-reescritura. Debido a la dificultad para editar por aquellos años de forma casera, Denegri decidió editar la película con la propia cámara. Esa edición en la propia cassette de hi8, la transfirió luego a VHS y, más tarde, al televisor. En consecuencia, este trabajo da cuenta de un proceso de reescritura, recurrente en su obra, que le lleva a utilizar una imagen para pensar otra imagen, siguiendo así la senda de algunos de sus cineastas predilectos como Godard, Farocki o Kluge. Él mismo afirma que *III momentos* "es la reflexión sobre la tecnología de la imagen a través de otra tecnología de la imagen. Pensar la tecnología de la imagen con otra tecnología de la imagen" (Denegri, 2018, p. 1). Años después, en *Grito,* se repite el proceso, ya que también es una composición donde una imagen piensa otra imagen. En la pieza, los tres proyectores de 8mm con *loops* son grabados con una cámara de vídeo. Otra vez nos encontramos con una imagen de una imagen. Incluso en la serie *Éramos esperados* observamos que el artista trabaja casi siempre con las mismas imágenes y, por ello, podemos sostener que también se da un ejercicio de reescritura de dichas imágenes a partir de diferentes dispositivos escultóricos o arquitectónicos.

Todas estas prácticas de reescritura son el antecedente de *Memoria en llamas,* donde Denegri vuelve a trabajar con la bandera argentina y con las imágenes de Louis Lumière. Pero, esta vez, dichas imágenes están deterioradas, quemadas, arruinadas. Son el resto y la reescritura de *Mecanismos de olvido*. Son los desechos reutilizados para construir un nuevo proyecto que guarda sólidas conexiones con la práctica del *bricolage* y de la intertextualidad. Sin duda, *Memora en llamas* ejercita el *bricolage*, en el sentido que Claude Lévi-Strauss (1964) da al uso de materias previamente elaboradas y cargadas de sentido. *Bricolage* de los restos, las sobras y los fragmentos preexistentes; composiciones como suma de materias y memorias heteróclitas y diversas. No obstante, resulta oportuno señalar como *Memoria en llamas* trabaja igualmente con imágenes que remiten a otras imágenes. La idea lévi-straussiana de *bricolage* tiene como antecedente a la idea de dialoguismo de Mijail Bajtín (1986) y como idea consecuente a la idea de intertextualidad de Roland Barthes (2001) y de Julia Kristeva (1978). Si para Bajtín el dialoguismo supone la relación de un enunciado con otro, entonces podemos afirmar, correlativamente, que *Memoria en llamas* es un dispositivo dialógico en la medida en que las imágenes

que se muestran son el resultado de otras imágenes. Bajo el influjo de Bajtín, Julia Kristeva introduce el concepto de intertextualidad y lo define como la existencia en un texto conformado con discursos anteriores. Por tanto, podemos sostener que *Memoria en llamas* es un sistema de relaciones entre el discurso anterior de *Mecanismo del olvido,* la imagen-quemadura, y el presente reconfigurado para forjar un acto significativo a partir de una imagen-reescritura. Esta imagen-reescritura es una imagen-cita, una imagen que alude a otra imagen, forjando así un trabado barroquismo y una semiosis ilimitada. Recordemos que para Barthes "el intertexto no tiene otra ley que la infinitud de sus reanudaciones" (2001, p. 177).

En suma, podemos concluir que Denegri siempre reanuda sus obras con fragmentos previos, con los rastros y restos de las imágenes del pasado.

Conclusión

Para Gilles Deleuze, escribir era un asunto del devenir, una manera de salir de los límites impuestos por el sistema de normatividades que imponía la sintaxis a la lengua. Esta idea puede trasponerse a la praxis artística de Denegri, pues su manera de "escribir", de disponer los elementos de sus obras, supone siempre una transgresión de la normatividad expositiva de las imágenes fílmicas. La idea de sacar al cine de la sala e introducirlo en el museo ya implica una ruptura. Ahora bien, este primer gesto de sacar al cine de su lugar natural, este primer devenir, será el primero de otros muchos devenires más complejos.

Podemos interpretar su obra como un relato de devenires en los modos de hacer, donde cada modo implica un tipo de imagen. Así, podemos hablar de un primer tipo de imagen, la imagen-diferencia, que nace de la necesidad de expansión de la imagen. La imagen, para ser-otra, necesita otra imagen: entre dos imágenes siempre es posible hacer la diferencia. Esta diferencia va a ser el germen de la imagen-escultura. La diferencia entre imágenes se hace más compleja con la inclusión del dispositivo dentro de la escena, como escultura. Cuando tenemos el proyector como parte integral del dispositivo de la instalación, entonces la imagen-diferencia deviene imagen-escultura. A su vez, la imagen-escultura deviene imagen-arquitectura ya que, progresivamente, la imagen-escultura se va agrandando. Cuando la imagen-escultura deja de rodearse y comienza a habitarse entramos en la órbita de la imagen-arquitectura. Pero nuevamente, ambas imágenes, la imagen-escultura y la imagen-arquitectura, debido a su vida limitada, caen en un estado de deterioro permanente. De manera que la imagen como resto deteriorado catapulta nuevamente a Denegri a una nueva búsqueda. En este caso, se lanza a pensar la imagen como borramiento, como deterioro, como nada, lo que le lleva a destruir la imagen por medio de la ignición. Parece que Denegri pasa del exceso de visibilidad de la imagen-escultura y de la imagen-arquitectura -que muestran tanto la imagen como el proyector, esto es, su condición de posibilidad- a la negación de dicha visibilidad. Esto es, a su nihilización. La imagen-quemadura es el resultado visual de una caída hacia la nada, de una imagen de la no-imagen. Finalmente, esta imagen-quemadura va a ser la base sobre la que se va a crear la imagen-reescritura. La imagen-quemadura, que ha dejado una huella en la imagen anterior, puede reutilizarse para componer nuevas formas. De este modo, deviene imagen-reescritura.

Bibliografía

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26, 249-264.

Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En Gerardo Yoel (Ed.). *Pensar el cine, 1*, 23-81.

Bajtín, M. M.(1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica.

Barthes, R. (2001). *S/Z.* México: Siglo XXI Editores.

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Barcelona: Taurus, 15-57.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Denegri, A. (2013). Descripción de las obras. En Jorge La Ferla (Ed.). *Cine de Exposición. Instalaciones de Andrés Denegri*. Fundación OSDE: Buenos Aires.

Denegri, A. (2018). Entrevista con Miguel Alfonso Bouhaben. Inédita.

Galuppo, G. (2015). Contra la lógica de las intrigas. Apuntes sobre lo experimental en las prácticas audiovisuales. Imagofagia, 9.

García, A.C.(2015). Cine instalado. En Jorge La Ferla (Ed.). *Aurora. Instalaciones fílmica. Andrés Denegri.* Salta: Museo de Bellas Artes.

Godard, J.-L. (1970). Godard chez les feddayin. *L´express*, 27 de julio de 1970.

Godard, J.-L. (2004). Entrevista a Godard durante el Festival de Cannes 2004, *Le Monde*, 13 de mayo de 2004.

Heidegger, M. (1997). *Construir, habitar, pensar*. Córdoba: Alción.

Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.

La Ferla, J. (2013). *Cine de Exposición. Instalaciones de Andrés Denegri*. Fundación OSDE: Buenos Aires.

La Ferla, J. (2015). El cine en el museo: instalaciones fíamicas de Andrés Denegri. En Andrés Denegri. *Aurora. Instalaciones de Andrés Denegri*. Salta: Museo de Bellas Artes.

Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Oubiña, D. (2016). La belleza de las máquinas. *Caiana*, 9, 36-43.

Wittgenstein, L. (1985). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Alianza.

Como citar: Bouhaben, M. (2019). Devenires de la instalación fílmica en Andrés Denegri, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/devenires-de-la-instalacion-filmica-en-andres-denegri/931