laFuga

Narcisa Hirsch en cuatro lugares

(un mapa expandido)

Por Federico Windhausen

Tags | **Cine experimental | Contracultura | Género, mujeres | Estética | Historiografía | Argentina**

Federico Windhausen, Buenos Aires, 1973. Doctor en Cinema Studies por la Universidad de Nueva York (EEUU). Su proyecto de investigación actual es el cine experimental argentino desde los sesenta hasta los ochenta, inciado gracias a una beca de Creative Capital | Warhol Foundation. Sus ensayos han sido publicados en antologías como Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs y Other Cinemas: Politics, Culture and British Experimental Film in the 1970s y en revistas como October, Grey Room, Hitchcock Annual, MIRAJ, Millennium Film Journal y Senses of Cinema. Es el compilador de A Companion to Experimental Cinema, una antología internacional de estudios académicos nuevos que será publicada por la editorial Wiley.

Punto de partida

Para un texto como este, una introducción ensayística sobre la obra de una artista, se ofrecen varias estrategias típicas de organización y clasificación, como la cronología biográfica que sigue una cadena de sucesos o la anatomización de las ideas motrices que parecen unificar una trayectoria artística. Revisando el caso de Narcisa Hirsch (Alemania, 1928), también se puede decir que los lugares y espacios, ya sean ubicaciones específicas o tipos de sitios, se vuelven tan importantes como las búsquedas y preguntas que se hacen evidentes a lo largo del desarrollo de su obra. A continuación, veremos que la obra de Hirsch de los años sesenta y setenta del pasado siglo tiene cuatro espacios —la calle, el cine, el taller y el paisaje— donde se ponen de manifiesto algunos de sus intereses conceptuales y temáticos más fundamentales. Este recorrido por las zonas, espacios y lugares de sus trabajos no descarta el hilo de la cronología, pero tampoco busca ser comprehensiva o conectar todos los conceptos con relevancia para la obra en una red unificada. Es, más bien, un mapa provisional, con puntos desconocidos y caminos nuevos para seguir trazando.

Dicho esto, incluso un mapa provisional también puede ser revisionista, en la medida en que está diseñado para corregir y enmendar versiones anteriores de una topografía. A continuación, esta representación del desarrollo de las prácticas artísticas de Hirsch ofrece, por ejemplo, una constelación más variada de sus *performances* para sitios urbanos; una contextualización de su giro hacia el cine en relación con las redes de mujeres asociadas con el cine experimental; la representación visual del lugar de trabajo de la cineasta como espacio de exploración, particularmente de la comunicación lingüística y sus límites; y la incorporación de sus películas caseras patagónicas a la filmografía que merece atención crítica. Cada sitio se organiza de acuerdo con nuevas coordenadas y puntos de conexión descuidados o desconocidos, con el objetivo de ampliar nuestra comprensión de los trabajos y las obras de Hirsch y las historias con las que se cruzan. [1]

La calle

Hirsch empezó su carrera artística en la década de los cincuenta en Buenos Aires, y en la Galería Lirolay, donde realizó muestras de pintura y dibujo en 1962, 1965 y 1966. Con la exposición *Concepción, vida, muerte y transfiguración* en 1966, su obra comenzó a cambiar, específicamente en lo que respecta a sus parámetros materiales y conceptuales. Allí incluiría ocho objetos "en los que resultan tan importantes las tres dimensiones como la calidad pictórica", según el crítico Bengt Oldenburg (Oldenburg, 1966, p. 107). La obra central de la exposición fue una muñeca blanca con puntillas agregadas, una figura de una mujer hecha con yeso. Dentro del cuerpo de la mujer había un estereoscopio que mostraba fotos de una escena cómica, una narrativa pictórica similar a una farsa

romántica francesa de la época del cine silente. [2] Varias de las características típicas de los trabajos posteriores de Hirsch ya estaban presentes en esa exposición: la representación del cuerpo femenino, el intento de dirigir la visión del espectador, el uso de las secuencias de imágenes y un sentido del humor que busca evitar que la obra sea interpretada con demasiada seriedad.

Figura 1 (izquierda): Foto de Narcisa Hirsch en la revista *Primera Plana*, 1966. Figura 2 (derecha): Fotograma de *Marabunta* (1966).

Poco después, en 1967, Hirsch ya estaba trabajando con Marie Louise Alemann y Walther Mejía, quienes habían participado en su serie de fotografías estereoscópicas. El trío presentó una exposición en la Galería Bodo, titulada *Cosas para mirar, comprar y amar*, pero, en conformidad con la creciente renuencia de Hirsch a seguir haciendo nuevos objetos para el mercado de arte, solo ofrecieron a la venta cosas reutilizadas, convirtiendo la galería en un mercado de pulgas. El 31 de octubre de ese año armaron en el Teatro Coliseo una performance llamada *Marabunta*, en la que presentaron otra figura femenina hecha de yeso, un esqueleto de gran tamaño que habían tapado con bocadillos, sándwiches, fruta, caramelos, tortas y más (adentro tenía unas palomas pintadas de colores fluorescentes). En el cortometraje que Hirsch hizo sobre el evento, filmado por Raymundo Gleyzer, los espectadores que salían del estreno de la película *Blow-Up* de Antonioni, que se proyectaba en el mismo teatro, responden a la mujer de yeso en una de las dos formas posibles: llevándose los alimentos o participando en una pelea de comida y, en general, exhibiendo reacciones que pueden parecer desesperadas, demasiado indulgentes o agresivas. En un ejemplo demasiado común de cómo una obra de Hirsch puede ser sometida a una reducción semántica al atribuir una intención unidimensional al artista, *Marabunta* ha sido interpretada posteriormente como un comentario crítico sobre *Blow-Up,* un "acto de desafío contra el Cine Arte Europeo dominado por hombres de la década de 1960", según una interpretación reciente (Sachs, 2017). [3] Pero como varios periodistas relataron en sus artículos poco después de esa noche, Hirsch explicó durante el evento —y sigue insistiendo hoy— que su obra no pretendía ser un comentario sobre la película, anunciando que "esto no es un *happening*, ni tiene nada que ver con el estreno de *Blow-Up* aquí esta noche" (¡La Marabunta en Buenos Aires!, 1967, p. 5). [4]

Figura 3 (izquierda): Foto del diario *La Razón*, 1966. Figura 4 (derecha): Foto de la revista *Adán*, 1966.

Mirando ese trabajo a la luz de sus performances posteriores, es evidente que, a Hirsch, la película de Antonioni no le importaba porque su interés principal tenía que ver con las reacciones de un segmento de la población que iba al cine, algunos de los cuales probablemente (en un martes por la noche), asistían a la película después de salir del trabajo. *Marabunta* fue la primera obra en la que Hirsch exploró la performance pública como una provocación abierta, en la que una figura enorme con un género definido o un objeto liberado de su condición de mercancía podía sugerir posibles significados sin aportar ningún referente fijo o mensaje claro. Dentro del teatro, la combinación inesperada de la comida típica de un banquete con un evento similar a un *happening* contribuyó a deshacer, a pequeña escala, las reglas y restricciones sociales, una breve transformación dentro de lo que Erving Goffman había etiquetado, en sus estudios sociológicos de los años sesenta, como los "rituales de interacción" de la sociedad, que comunican, muchas veces simbólicamente, cómo cada individuo quiere recibir y dar un reconocimiento normativo al otro. [5] Pero Hirsch no solo había creado un catalizador que producía actos de exceso en un público burgués, sino que también había colocado, sugestivamente, en el centro de su actividad, el cuerpo de una mujer, un esqueleto que significa la muerte y, al mismo tiempo, ofrece comida en abundancia.

Ese pseudo *happening* de Hirsch fue pensado para hacerse en la calle, pero una tormenta y las regulaciones municipales hicieron necesario que sucediera dentro del cine. Luego, gran parte de lo que Hirsch presentó con Alemann y Mejía se llevó a cabo en espacios públicos, y es posible que ese cambio en su trabajo estuviese influenciado por eventos anteriores, como *Entre en discontinuidad* de Raúl Escari, una performance realizada en octubre de 1966 en la que cinco hojas volantes se repartieron en cinco esquinas diferentes de Buenos Aires. Cada texto de Escari proporcionaba una narración escrita de una experiencia perceptiva que solo podría ocurrir en ese sitio específico de la ciudad, y de esa manera, los peatones podían comparar lo que estaban experimentando con la versión

lingüística-poética del artista (con el elemento adicional del encuentro con la persona que repartía los volantes) (Escari, 2007, pp. 251-254). Hirsch inventó su propio tipo de transformación perceptual en 1968 con su obra *Operación color para la ciudad*, en la que colocó por el Microcentro de Buenos Aires varios afiches de color naranja, con su firma visible en letras pequeñas, intentando contrarrestar el gris del paisaje invernal. Pero en la mayoría de sus intervenciones urbanas con Mejía y Alemann, sus acciones eran decididamente más exhibicionistas, si bien sucedieron igualmente en el Microcentro, el emplazamiento urbano más representado como espectáculo visual en las revistas semanales. En 1968, por ejemplo, desfilaron tres enormes manos de yeso por las calles y, en dos ocasiones distintas, se repartieron mil manzanas verdes a los transeúntes porteños. [6]

Como deja claro *Manzanas* (1969), la versión filmada de la segunda performance con las manzanas verdes, Hirsch buscaba transformar la forma más típica y automática del comportamiento urbano en el espacio público, lo que Goffman llamaba la "interacción no focalizada" de la calle (Goffman, 1963, pp. 55-59). Se puede decir que, a través de un encuentro directo, Hirsch obligaría a los integrantes de la multitud a decidir si querían abandonar momentáneamente su habitual "desatención civil" en favor de un "intercambio" dialógico (Goffman, 1963, pp. 23-24; 83-88). [7] El hecho de que este tipo de obra de arte se ubicase en una intersección entre la psicología social y la performance pública no fue pasado por alto por ciertos especialistas: en el IV Congreso Internacional de Psicodrama y Sociodrama de 1969, Silvana Puzzovio (hermana de la artista pop Dalila Puzzovio) invitó al trío a repartir manzanas a los asistentes profesionales en un aula de la Facultad de Medicina de Buenos Aires, seguida por una proyección de *Manzanas* y una sesión de psicodrama.

En 1972 Hirsch puso fin a su período de performance, esta vez sin Alemann y Mejía, con una obra titulada *Muñecos* que fue filmada en las tres ciudades donde se realizó —primero Londres, luego Buenos Aires y finalmente Nueva York—. Durante las horas de la jornada laboral, parada en la vereda en un lugar central de cada ciudad, Hirsch ofreció a los peatones pequeñas muñecas de plástico, repitiendo la frase "Have a baby" ("Tenga un bebé" en Buenos Aires), mientras respondía a los comentarios y las preguntas de la gente. Sin explicar si su obra tenía algo que ver con el aborto, el *boom* demográfico, los derechos de las mujeres, la politización del espacio de la calle o las nuevas y viejas convenciones sociales, por nombrar solo algunas posibilidades, Hirsch dejó claro a través de sus acciones que estaba intentando convertir al espectador urbano en un participante, reconociendo la presencia de otro extraño en un espacio público compartido, esa zona de visibilidad colectiva que durante mucho tiempo se ha caracterizado por códigos cuya naturaleza tácita los hace no menos "teatrales", invocando el sentido intersubjetivo que Goffman enfatizaba cuando usaba ese término. [8]

Figura 5 (izquierda): Fotograma de Muñecos (1972), escena de Buenos Aires. Figura 6 (derecha): Fotograma de *Muñecos* (1972), escena de Nueva York.

Citar a Goffman es nombrar a un sociólogo especialmente conocido que fue de especial interés para figuras como el *happenista* Allan Kaprow (Ursprung, 2013, p. 11). Pero podría ser igualmente instructivo considerar las ideas de David Riesman, por ejemplo, quien analizó cómo nuestro "carácter social" es "dirigido por los otros" en su libro *La muchedumbre solitaria* (editado en español en 1964), monografías como *Estrategias para sobrevivir en Buenos Aires* por Alfredo Moffatt (1967), y la enorme producción de artículos de los sesenta y la primera mitad de los setenta que resumían y contemplaban lo que los sociólogos y psicólogos decían sobre el entorno urbano, la vida moderna y lo que podemos llamar la semiótica de la comunicación interpersonal. La prominencia popular de estos modos de análisis fue tal que, en 1967, Oscar Masotta declaró que "La materia sociológica del *happening* reclama seguramente el lenguaje de la sociología", advirtiendo así contra la reducción del arte a una mera ilustración o prueba del valor de verdad de las teorías de los científicos sociales (Masotta, 2004, pp. 204-205). A menudo incluyendo tipologías y patrones detectables en la vida cotidiana, esos textos ofrecían una serie de generalizaciones, teorías y clasificaciones que cada obra de performance podría explotar, confirmar o negar, aunque sea de forma subtextual o indirecta. Cuando lo colocamos sobre el trasfondo de ciertas discusiones culturales e intelectuales contemporáneas, el trabajo de Hirsch de este período - y, se puede decir, mucho de su trabajo en 16 mm y super 8 - puede llegar a parecer más atento a las preocupaciones y ansiedades de su momento cultural, quizás en contraste con su ocasional apariencia de frivolidad.

El cine

Desde finales de los sesenta hasta principios de los setenta, el creciente interés de Hirsch por el cine la llevó a realizar los mencionados registros en fílmico de sus performances, así como una serie de cortometrajes de acciones performativas hechas específicamente para la cámara. Si su trabajo en la calle fue impulsado por un interés en la multitud anónima como un grupo de prueba y público potencial, sus películas gradualmente formarán parte de su búsqueda de otro tipo de comunidad urbana, para la cual el cine podría funcionar como un punto de encuentro, un lugar donde las lealtades contraculturales se pueden declarar, desarrollar y debatir de diversas formas. A medida que repensaba el contexto para sus películas, también cambiaba su contenido, y finalmente dejó de centrarse en formas relativamente simples de documentación.

Al igual que Alemann, Hirsch pudo viajar al exterior con facilidad y conocer otras culturas de cine. Según su propia versión del desarrollo de su práctica como cineasta, hubo un cambio en su pensamiento sobre el cine cuando visitó el Museo de Arte Moderno de Nueva York, probablemente el 25 de abril de 1970, y vio *Wavelength* (1967), la película de Michael Snow que combina una serie de elementos formales planificados de antemano (más notablemente, un *zoom* continuo que se somete erráticamente a diferentes interrupciones visuales) con una línea mínima de acción narrativa que sucede en un *loft* en Nueva York. Hablando de su experiencia al ver el *zoom* de la cámara atravesando la longitud de ese *loft*, Hirsch transmite lo que ahora se llamaría la naturaleza "duracional" de la película:

Fue la primera vez que realmente veía una película experimental. Estaba comenzando a hacer cine experimental en Argentina a fines de los años 60 y principios de los 70, y todo era muy diferente a lo que pasaba en los Estados Unidos o Canadá. *Wavelength* me impresionó mucho y mi primera reacción fue: "No puedo soportarlo, dura demasiado tiempo, no pasa nada en esta película". Y luego recordé que la persona que me la había recomendado dijo que duraba 45 minutos, entonces me relajé y pensé: "Bueno, esto va a terminar en algún momento". Entonces pude verla de verdad, recuerdo esa sensación muy claramente. (Windhausen, 2019)

En otras versiones de esta anécdota, también cuenta que notó que otros miembros del público se mostraban contrarios a la película y salían antes del final. Lo que Hirsch vio, entonces, fue más que las imágenes y los sonidos de *Wavelength*: entendió que el cine podía funcionar como un espacio más de experiencias compartidas, pero también individuales, un lugar de encuentros e incluso confrontaciones —así como, trece cuadras al sur del MoMA, en la calle frente a la Biblioteca Pública de Nueva York, había provocado diferentes reacciones a su performance de *Muñecos*—.

Hirsch también suele mencionar que una pariente suya que vive en Nueva York, la historiadora del arte Andrée Hayum, le recomendó ir a ver *Wavelength* ese día, y merece la pena mencionar que el contexto de esa sugerencia involucra un elemento clave de las culturas de cine experimental: sus redes distribuidas, compuestas por personas que, a menudo, pertenecen a comunidades locales y transnacionales. A principios de la década de 1970, Hayum formaba parte de un grupo (de lectura, en parte) o colectivo informal de mujeres que incluía a las programadoras y escritoras Melinda Ward y Regina Cornwell, ambas asociadas con el departamento de Film del MoMA en ese momento. Según Hayum, se enteró de varias obras de Michael Snow a través del interés de la profesora Annette Michelson y su artículo sobre Snow en la revista *Artforum* de 1971 (Michelson, 1971). Lo que indica esta información adicional es que los esfuerzos intelectuales y organizativos de las mujeres fueron elementos integrales dentro de la red de personas y textos que lideraron la experiencia cinemática que tuvo Hirsch. Hirsch colaboró con Alemann para crear su propia versión de esos esfuerzos en Buenos Aires, y en sus entrevistas, desde la década de 1970 hasta el presente, ha nombrado a Jonas Mekas como un ejemplo o modelo comparativo, en gran parte para hablar de las diferencias entre los contextos estadounidense y argentino. Pero lo que oculta su enfoque en la figura de Mekas es la presencia vital de las mujeres que también se dedicaban a investigar y promover el cine experimental como práctica cultural.

En algunas de las películas filmadas en el taller de Hirsch, como *Bebés* (1972), *Pink Freud* (c. 1973) y *Testamento y vida interior* (1976), se puede ver un afiche en la pared que muestra el rostro de una

mujer que está parcialmente cubierto por una mariposa. Debajo de la imagen hay un mandato: "Join me in the Underground". El afiche se vendía a los lectores de *Evergreen Review*, una revista que presentaba textos relacionados con las contraculturas y vanguardias de la época —una versión comparable en la Argentina puede ser las revistas editadas por Miguel Grinberg en los sesenta y la primera mitad de los setenta—. Cuando Hirsch se refiere al mandato del afiche en su película *Taller* (c. 1973/74), dice que pronto estará haciendo películas "on the ground" (sobre el terreno) en vez de *underground*, lo que subraya su voluntad de que sean más fáciles de ver. El cartel es un ejemplo de un componente perdurable —si bien muchas veces negado— de los proyectos vanguardistas, la promoción y publicidad, algo que Hirsch supo generar a lo largo de la segunda mitad de los sesenta, cuando su obra fue mencionada en revistas porteñas como *Primera Plana, Análisis, Panorama, Confirmado* y *Adán*. A pesar del mito predominante de que la obra de Hirsch, Alemann y sus amigos cineastas fue completamente ignorada o descartada, los medios impresos sí prestaron atención al cine experimental en Buenos Aires, comenzando con la primera serie de proyecciones en el Instituto Goethe en 1974. Es cierto que las películas nunca fueron reseñadas por la crítica local al nivel de, por ejemplo, las obras del teatro vanguardista. Sin embargo, en artículos de diarios y revistas como *La Nación, La Opinión, Argentinisches Tageblatt, Algún Día* y *Filmar y ver* (y, más tarde, en *Expreso Imaginario, UNCIPAR, Confirmado* y *Convicción*, entre otras publicaciones), los realizadores recibieron —y en ocasiones generaron por su cuenta— diversos tipos de cobertura mediática: descripciones de películas, entrevistas, transcripciones de conversaciones y varios anuncios de proyecciones, conferencias, concursos y talleres.

Figura 7 (izquierda): Afiche publicitario de la revista *Evergreen Review*. Figura 8 (derecha): Programa para *CINE EX. Ciclo de cine experimental*, Instituto Goethe Buenos Aires, 1974.

En sus entrevistas, Hirsch y Alemann presentaban el cine experimental en términos tradicionales, centrándose en las formas de expresión, especialmente lo personal y lo poético. Hirsch también lo comparaba con la música de cámara, quizás para disociar ese cine de la idea de que estaba arraigado en sensibilidades artísticas fundamentalmente narcisistas o que ofrecía solo gestos vacíos de transgresión. Además, la invocación de la música de cámara trae connotaciones relacionadas con un menor número de personas, una serie de conexiones más íntimas y próximas entre las artistas (o la obra de arte) y el público, y una falta de espectáculo u ostentación. Cada uno de estos elementos y cualidades tuvo su versión análoga dentro de las culturas de cine experimental, donde se estaba desarrollando —no de manera sistemática pero sin embargo con consistencia y de manera duradera— una forma alternativa de la función de cine, un encuentro que podría ser decididamente anti-industrial y priorizar la comunicación directa y el diálogo abierto. Dentro del auditorio del Instituto Goethe (y en espacios programados con menos regularidad por otras personas, como el Museo de Bellas Artes, el Teatro de la Sociedad Hebraica Argentina (SHA) y el Centro de Arte y Comunicación -CAyC-), los tipos de cine experimental que fue posible ver —y enfrentar, típicamente, con los cineastas presentes para explicar o defender sus obras— eran más diversos de lo que el discurso de sus promotores más visibles podía registrar o abordar. [9] Sin embargo, independientemente de cómo eligieron describir el cine experimental, Hirsch y Alemann fueron muy receptivas a su diversidad en la práctica, lo que permitió que fuera tan conflictivo, contestatario y desafiante como cualquier cineasta individual estaba dispuesto a hacerlo. [10]

El taller

Si para Simone de Beauvoir una habitación "es al mismo tiempo una realidad y un símbolo", como afirma en una conferencia de 1966 refiriéndose a *Una habitación propia* de Virginia Woolf, podemos aplicar esta idea al uso que hace Hirsch de su espacio de trabajo (Beauvoir, 1979, pp. 458-459). Uno de los primeros espacios de trabajo de Hirsch aparece en las primeras imágenes de *Marabunta*, en 1967, y a partir de ese momento, el cuarto que ella usaba para su trabajo como artista y cineasta (usualmente este era su taller en el barrio de la Recoleta) aparece con regularidad en su cine. [11] Una "realidad" que el taller pone de manifiesto es que fue posible, gracias a su posición de privilegio económico y cultural, mantener físicamente separadas su práctica artística y su vida familiar. Las múltiples dimensiones de su identidad estarían cada vez más presentes en sus películas de los setenta, pero en sus primeros cortometrajes, el taller es simplemente donde varias acciones lúdicas, menos orientadas a lo social que sus obras para la calle, toman el centro del escenario. En esa

alternancia de sus primeros trabajos, entre las acciones dirigidas al público callejero y las que se filmaron en el taller, podemos ver el inicio de un conjunto de interrelaciones que Hirsch viene desarrollando y profundizando en sus películas desde 1971, aproximadamente: entre las referencias sociales y la autorreferencialidad, entre los conjuntos de imágenes en movimiento y sonidos que pueden acercarnos al mundo exterior y aquellos que parecen señalar distintas formas de interioridad.

En *Come Out* (1971), por ejemplo, Hirsch invierte el *zoom* que domina *Wavelength* formalmente, comenzando con una imagen filmada en su taller, un plano detalle desenfocado que parece vibrar visiblemente. A medida que un trasfoco y un *zoom out* revelan lentamente un tocadiscos haciendo girar un disco de vinilo, la banda sonora de la película, que procede en su mayor parte de *Come Out* (1966), la composición minimalista de Steve Reich, sigue lo que puede considerarse una trayectoria inversa, perdiendo claridad a medida que avanza. Notablemente, los escritores que mencionan esta película la han discutido en términos exclusivamente formalistas, pero como tiende a explicar Hirsch en sus comentarios para el público de cine, la composición de Reich manipula una grabación de una frase expresada por un joven afroamericano. En la cinta de audio explica que tuvo que reabrir una herida en su cuerpo y volver a sangrar para demostrar a la policía que lo habían golpeado mientras estaba encarcelado. En la obra se escucha un par de cintas idénticas en bucle, cada una con la misma grabación del joven, y a medida que pierden su sincronización con cada repetición, el significado referencial de sus palabras es gradualmente eclipsado por los efectos auditivos que generan las dos grabadoras. Si se puede decir que las imágenes borrosas iniciales de la película funcionan como una especie de prueba visual de Rorschach, su banda sonora termina con un patrón auditivo que no está menos abierto a nuestras proyecciones e interpretaciones subjetivas. En la película, cuando el disco de vinilo llega a su fin, el *zoom* termina y la toma, ahora en foco, muestra que el tocadiscos está ubicado en el taller de Hirsch. En sus primeros momentos, la composición de Reich conecta a sus oyentes con una voz cuya declaración señala una situación específica (conocida por los primeros oyentes de la obra durante un evento de recaudación de fondos para un grupo de acusados afroamericanos llamados los Harlem Six), pero también típica del conflicto racial de la década de 1960 en Estados Unidos, mientras que los momentos finales de la toma de Hirsch sugieren cuán lejos está su taller del referente de esa grabación.

A pesar de que *Come Out* se realizó durante un período en el que "el problema de la violencia" era un elemento clave del discurso dominante sobre la sociedad argentina, y cuando el cine político latinoamericano era frecuentemente discutido con respecto a sus posibles efectos pedagógicos, la película de Hirsch no resuelve ni aclara cualquiera de sus ambigüedades o tensiones. [12] Algunos podrían sostener que *Come Out* presenta su contenido político dentro de una fachada formalista, o que subsume la política bajo sus efectos formales y perceptivos, o que manifiesta dos elementos del arte político a la vez, a través de su contenido y su estructura. Pero, independientemente de cualquier intento interpretativo de fijar el significado de la película, funciona de una manera aproximadamente análoga a varias de las obras anteriores de Hirsch: como una provocación cuyos detalles contextuales específicos y posibles connotaciones tienen una importancia que la obra y su creadora dejan obstinadamente abierta. [13] También es una película más que desafía la caracterización estándar del cine experimental argentino de los años setenta como un proyecto homogéneo que buscaba consistentemente eludir, evitar o rechazar lo político en favor de gestos puramente estéticos.

Figura 9 (izquierda): Fotograma de *Come Out* (1971). Figura 10 (derecha): Fotograma de *Taller* (c. 1973/74).

El ejemplo más obvio y emblemático del significado del taller para la obra de Hirsch es *Taller*, una película filmada en 16 mm que he analizado en otro texto (Windhausen, 2019). Un filme de solo una toma fija que muestra una pared en su taller de Recoleta decorada con diferentes tipos de imágenes y algunos objetos. *Taller* fue inspirada por *A Casing Shelved* (1970) de Michael Snow, una "película" hecha con una diapositiva de 35 mm y una banda sonora grabada en cinta magnética de audio. Otra vez más para Hirsch, su informante sobre la obra de Snow era Hayum, quien escribió un artículo sobre el trabajo para la revista *Film Culture* (Hayum, 1973), pero Hirsch no logró ver *A Casing Shelved* antes de hacer *Taller*.

Las diferencias entre las películas son instructivas: si Snow presenta, a través de un monólogo, los objetos en una estantería en su taller principalmente para hablar de su práctica artística, la descripción de Hirsch del contenido de su taller entremezcla, en una conversación con un amigo visitante, sus roles artísticos y personales, incluyendo los de cineasta, madre, colega, viajera, etc. En este sentido, *Taller* tiene una conexión más profunda con la historia de la autobiografía de mujeres; fue en 1974 en Buenos Aires cuando Hirsch participó en un grupo de mujeres en el que se asignaba una importancia crucial al acto de hablar de sus experiencias. [14] Además, mientras que Snow tiene la intención de hacer que los ojos del espectador funcionen como una cámara que él está dirigiendo, requiriendo que el espectador escanee la superficie de su imagen, Hirsch, por el contrario, habla de la imagen que vemos, la toma fija de su cámara, solo inicialmente, antes de continuar con una descripción que nos pide que visualicemos más de lo que realmente podemos ver, a través del paneo circular que narra verbalmente, una "imagen en movimiento" cocreada por sus palabras y la imaginación del espectador. Al igual que la película de Snow, *Taller* tiene una estructura acumulativa u horizontal, en la que ningún elemento que ella menciona parece ser, o debe ser considerado, más importante que otro. Esta característica de la película refleja un principio común de las culturas de cine experimental, la idea de que los espectadores deben tener la libertad de descubrir su propio camino a través de una obra, en lugar de seguir una estructura jerárquica, como una que los lleva hacia un momento culminante. También sugiere que, para Hirsch, la película autobiográfica no necesita presentar un sentido unificado de sí misma o una síntesis concluyente de su identidad. Como en el espacio físico del taller, la obra puede reunir fragmentos contingentes de elementos de su vida sin someterlos a un orden estratificado, creando yuxtaposiciones que se pueden renovar y redescubrir continuamente.

La fragmentación es una estrategia clave dentro del cine de Hirsch de este período, y estas dos películas demuestran que la cineasta explora sus efectos dentro de capas complejas de mediación y comunicación. En *Come Out*, escuchamos una pequeña porción de testimonio en primera persona que ha sido mediada no solo por la voz de su hablante y los ecos y transformaciones de las cintas de audio, sino también por el tocadiscos y las tecnologías audiovisuales del cine. Una de las preguntas que suscita la película es qué queda del contenido sonoro original -de su expresividad personal, sus significantes culturales, su relación con la militancia política- después de tantas mediaciones. *Taller* también ofrece una crónica en primera persona, pero aquí, las declaraciones autobiográficas de Hirsch pasan por una serie de ausencias estructurantes, ya que la película recoge referencias a objetos, personas, lugares que solo vemos como fragmentos o no vemos en absoluto. En estas películas, la cineasta examina cómo la comunicación puede dejarse a la deriva —y cómo la relación del cine con sus referentes puede llegar a parecer perpetuamente asintótica, moviéndose hacia lo que quiere denotar, representar o capturar, pero sin llegar nunca a convertirse en una representación integral y exhaustiva—.

El paisaje (patagónico)

El taller de Hirsch fue una importante base de operaciones durante sus años más productivos como artista y cineasta, pero esto no implica que la mayoría de sus actividades girarán solo en torno a ese lugar. La vida de Hirsch se dividía entre Buenos Aires, Bariloche y los destinos de sus viajes internacionales, y se nota esa inclinación a permanecer en movimiento en las múltiples películas en las que combina planos filmados en lugares heterogéneos. Sin embargo, también ha estado dirigiendo su cámara hacia el paisaje patagónico desde principios de la década de 1970 hasta el presente, posiblemente con más frecuencia que sus filmaciones de su taller. Un indicador de su duradero interés por la región es la diversidad de las películas que rodó allí: entre ellas se encuentran *Orly Antoine, rey de la Patagonia* (1983), un retrato de la región inspirado por la figura histórica de Orélie-Antoine de Tounens; *Centolla* (1976), un documental de observación sobre una pesca; *Patagonia* (1972), su película experimental sobre la región que solía mostrar con más frecuencia; y varias películas de diario no destinadas inicialmente a proyecciones públicas. [15]

Figura 11 (izquierda): Fotograma de Orly Antoine, rey de la Patagonia (1983). Figura 12 (derecha): Fotograma de *Diarios patagónicos* (1972).

Debido a que gran parte de la región no parecía haber sido transformada para habitación humana en el mismo grado que otras partes del país, la Patagonia a menudo se ha asociado con espectáculos de la naturaleza. Un investigador ha notado que, desde su fundación, fue marcada por "un doble mito, el de la región como un territorio primigenio y tierra de nadie, y el de ese territorio como parte integral de la nación" (Livon-Grosman, 2004, p. 10); hablando de "la majestuosa vista del paisaje andino", otra erudita ha observado que "el sentido de lo sublime que la acompaña la hace extraña e intocable" —al mismo tiempo que "naturaliza, con su finalidad, la presencia del Estado nacional"— (Nouzeilles, 1999, p. 42). La abundancia de imágenes de paisajes en las películas de Hirsch sin duda atestigua esta sensación de inmensidad y grandeza, pero si hay alguna consideración de la nacionalidad —en su película sobre Orélie-Antoine de Tounens, un pretendiente excéntrico al "trono" de la Patagonia, por ejemplo— es algo que solo figura como una especie de construcción perversa dentro de la historia de la región. Además, en sus películas más personales, el trabajo de cámara de Hirsch contrasta esas vistas macro con perspectivas micro, centrándose en el cuerpo y una diversidad de detalles naturales. En ocasiones, este juego de escalas crea imágenes de sujetos humanos que se destacan como figuras visibles, cuya presencia parece condicional y temporal, lúdica y efímera.

Como sucede con muchos de los intereses de Hirsch como cineasta, su fascinación por la Patagonia se remonta al mismo tiempo a ciertas culturas de la Argentina y a varios países del Norte global. Sus padres alemanes probablemente conocían el movimiento *Lebensreform* de principios del siglo XX, en el que los alemanes buscaban no solo un regreso a la naturaleza, sino una reorientación del cuerpo y una reconsideración de las estructuras sociales y sus valores y normas. [16] De manera más general, la promesa de tales estilos de vida y de las comunidades alternativas aparece brevemente en la biografía temprana de Hirsch: cuando era niña, ella y su madre pasaron un breve periodo en Ehrwald, una ciudad austriaca frecuentada por artistas, y su padre solía viajar a Ascona, una ciudad suiza que había establecido una colonia montañosa de personas que buscaban regresar a la naturaleza. En esas localidades encontramos a algunos de los antecesores internacionales de esas comunidades contraculturales que confluyeron en lugares como el pueblo patagónico de El Bolsón de los Cerros —aunque en la Argentina de los setenta esos proyectos comunales fueron percibidos en relación con diferentes posturas ideológicas; entre ellas, el rechazo dual de la participación social normativa y conformista y de la militancia política radical—.

Respondiendo a las preguntas del periodista Osvaldo Baigorria en 1973, un miembro de una comuna en El Bolsón explicó que su forma de vivir "no se decide teorizando (...). Las *sensaciones* que percibíamos allá (trabajando juntos en el campo), en contacto con nosotros mismos, son lo que importa" (Baigorria, 1973, p. 50). La primacía de la experiencia sensorial también fue un valor clave dentro de las comunidades de cine experimental, y en la obra de Hirsch su importancia está señalada por el predominio de las imágenes hápticas y corporales. En uno de sus diarios en fílmico de 1972, filma planos detalle de una boca comiendo una frambuesa, un gusano que se arrastra por la piel de un brazo, unos pies vistos debajo de la luz que se refleja en la superficie del agua, un insecto en el cristal de una ventana. Al mover la cámara mientras se mantiene muy cerca de lo que está filmando, la cineasta nos dirige hacia varias superficies y texturas, a menudo con el efecto de impedir nuestra capacidad para identificar lo que cada toma nueva nos está mostrando. Su cámara itinerante complementa el tema de la movilidad y los viajes que se repite en sus películas de la región, y cuando el tono de una película es jubiloso, la cineasta parece alinearse ideológicamente con el tipo de romanticismo contracultural que equipara el movimiento con la libertad. Pero, si Hirsch parece simpatizar con ese proyecto más amplio y sus objetivos redentores o restauradores, que incluyen la superación de la alienación moderna a través del contacto con la naturaleza, en su versión no busca separarse radicalmente de la vida moderna. Más bien, adopta el uso personalizado de tecnologías a pequeña escala como la cámara de super-8 —que es lo suficientemente liviana como para manipularse en estrecha armonía con el cuerpo— y las complejas formas de mediación que se pueden generar a través del cine (ejemplificadas por su uso de efectos visuales caseros para sus películas de super-8). Dado que la cámara, por ejemplo, se coloca entre el cineasta y su entorno, es posible ver una paradoja en la valorización de la inmediatez, las sensaciones y el contacto directo dentro de una estética cinematográfica que no busca borrar su identidad como construcción y marco. Pero para Hirsch, y para muchos a lo largo de las historias locales y transnacionales del cine experimental, la exploración y promoción de diferentes estados de interconexión personal y colectiva son totalmente compatibles con el uso inventivo de las tecnologías aparentemente menores. Es decir, para varios cineastas, la búsqueda de lo inmediato puede ir de la mano de la utilización deliberada de la mediación tecnológica —de hecho, esta última puede potenciar la primera— .

Figuras 13 & 14: Fotos de la revista *Siete Días* (1969).

Agrego unas observaciones más sobre el uso de la cámara por parte de Hirsch. La Patagonia es el lugar donde usó su cámara con mayor frecuencia como un diario de la cotidianidad, filmando imágenes que no estaban destinadas a la exhibición pública fuera de su círculo de amigos y familiares. La similitud con el cuaderno de bocetos que tienen sus diarios patagónicos recuerda la descripción de Virginia Woolf de su deseo de que su diario escrito sea "algo suelto, pero no desaliñado, tan elástico que abarcará cualquier cosa que se me ocurra, solemne, ligero o hermoso..." (Woolf, 1979, p. 266). Esa informalidad y receptividad vienen sugeridas por la brevedad de las tomas de Hirsch, una elección estilística que posiblemente estuvo influenciada por las películas-diario de Jonas Mekas. Pero una marcada diferencia entre los dos cineastas radica en cómo concibieron la actividad de llevar un diario en fílmico: a diferencia de Mekas, Hirsch no tenía la intención de convertir sus diarios en obras de arte públicas. Sus películas-diario pertenecen a una categoría que el investigador de cine David James ubica fuera de las economías típicas del cine, incluyendo los circuitos de exhibición de cine experimental: "Tanto como uno escrito, un diario registrado en material fílmico privilegia al autor, el proceso y el momento de la composición, y el ensamblaje inorgánico de partes desarticuladas y heterogéneas más que un todo estético" (James, 1992, p. 147). Sin llegar a idealizar esta forma de diario en la medida en que lo hace James (lo ve como un "valor de uso puro"), podemos decir que Hirsch desarrolló para sí misma una práctica de filmar lo cotidiano que explota el diseño de la cámara de super-8, especialmente sus funciones automatizadas y la relativa facilidad de uso. Hirsch transforma una tecnología comercializada para el uso de mujeres en sus momentos de ocio en un instrumento para describir su vida diaria en imágenes.

Lugar de salida

En 1982, Miguel Grinberg publicó un editorial en su revista *Mutantia* en el que reconoció el panorama desolador dentro del país, nombrando eventos como el conflicto en las Malvinas, pero donde también notó un pequeño y positivo cambio en el entorno urbano de Buenos Aires:

No obstante, hay síntomas de novedad auténtica. Por lo menos, una pintada en la calle Bernardo de Irigoyen, de lo más alternadora posible: "Es indispensable bailar". Y otra en la avenida del Libertador: "El acto de mirar con los propios ojos". La primera, contra el muro de un baldío y sobre un montículo de basura; la otra contra la empalizada de una construcción y ante una pila de tierra urbana. No todo está perdido. No dicen "abajo el tirano" o "viva Mao". Y unos pasos más allá, junto a la Avenida 9 de Julio, se lee en las baldosas: "También bailo en la vereda". (Grinberg, 1982, s. p.)

Grinberg no sabía que todos los grafitis que vio habían sido pintados con aerosol por Hirsch, en un regreso, ahora clandestino y solitario, a la calle como escenario para sus obras. Durante la dictadura, el lugar que había sido calificado por la revista *Gente* en 1973 como "la ciudad más pintada, embadurnada y empapelada del mundo" había perdido esa cacofonía de signos y textos, ideologías y actitudes, que tuvo en los muros de sus espacios públicos (¿Prohibido fijar carteles?, 1973, p. 80). [17] Con su característica combinación de laconismo y romanticismo, a través de inscripciones como "Escribo a pleno sol", Hirsch buscó devolver al paisaje urbano ese tipo de gesto poético que también podría interpretarse —más allá de su contenido lingüístico— en términos de sus posibles connotaciones políticas.

Figura 15: Foto de la revista *Mutantia* (1982).

Entre sus grafitis hay uno en la avenida del Libertador que hace una alusión al cine experimental y que Grinberg no parece haber descifrado: Hirsch tradujo al español el título de la película de 1971 de Stan Brakhage *The Act of Seeing with One's Own Eyes* [18] , que fue filmada durante una autopsia en una morgue. La frase hace hincapié en la experiencia personal del ver asociada a las formas más

tradicionales del cine experimental y la vincula, mediante su alusión intertextual, al tema de la muerte y la mortalidad —y, por extensión, en el contexto argentino, a las declaraciones del testimonio en primera persona—. También en consonancia con la tendencia destacada dentro de varios cines vanguardistas hacia la reflexividad, el grafiti sobre la mirada habla de lo que está ocurriendo mientras el espectador mira. A través de su inscripción Hirsch consigue reafirmar una vez más su fidelidad al cine experimental como conjunto de valores y prácticas, al tiempo que transforma ese referente cultural en un índice del contexto local.

Esa declaración de afiliación agrega otro nivel de referencia al gesto de Hirsch, sugiriendo que este mapa, cuyos puntos y contornos he estado esbozando aquí, quizás también debería ser como una gráfica que muestra, dentro o sobre el terreno, algunos de los estratos interiores o anteriormente invisibles de cada obra, de cada conjunto de actividades y trabajos. Espero que este recorrido no solo haya presentado un conjunto de las prácticas y obras de Hirsch, sino que a la vez haya sugerido algunas de las formas en que nuestra comprensión de esos elementos se puede enriquecer al considerar sus múltiples capas de significación y contextos históricos. [19]

Bibliografía

Baigorria, O. (1973, marzo). El tiempo de los hermanos. *2001*, 6(56), pp. 48-51.

Beauvoir, S. (1979). La femme et la création. En Claude Francis & Fernande Gontier (Eds.), *Les écrits de Simone de Beauvoir: La vie – L'écriture*. Paris: Gallimard. pp. 458-474.

Escari, R. (2007). Entre en discontinuidad. En Inés Katzenstein (Ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas. pp. 251-254.

Franco, M. (2012). *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y "subversión". 1973-1976.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Goffman, E. (1963). *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings.* New York: Free Press of Glencoe.

Goffman, E. (1970). *Ritual de la interacción.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Gopinath, S. (2009). The Problem of the Political in Steve Reich's *Come Out* (1966). En Robert Adlington (Ed.), *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*. New York: Oxford University Press, pp. 121-144.

Grinberg, M. (1982, febrero). El amor, la muerte, la libertad. *Mutantia,* 11, s. p.

Hayum, A. (1973). A Casing Shelved. *Film Culture,* 56-57, pp. 81-89.

James, D. (1992). Film Diary/Diary Film: Practice and Product in *Walden*. En David James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press, pp. 145-179.

Jefferies, M. (2003). Lebensreform: A Middle-Class Antidote to Wilhelminism?. En Geoff Eley & James N. Retallack (Eds.). *Wilhelminism and its Legacies: German Modernities, Imperialism, and the Meanings of Reform, 1890-1930*. New York: Berghahn Books, pp. 91-106.

Livon-Grosman, E. (2004). *Geografías imaginarias: el relato de viajes y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo.

¡La Marabunta en Buenos Aires!. (1967, 1 de noviembre). *La Razón*, p. 5.

Masotta, O. (2004). Happenings. Prólogo. En *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Oscar Masotta. Buenos Aires: Edhasa, pp. 199-212. (Trabajo publicado

en 1967).

Michelson, A. (1971, junio). Toward Snow, Part I. *Artforum*, 9(10), pp. 30-37.

Moffatt, A. (1967). *Estrategias para sobrevivir en Buenos Aires*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.

Nouzeilles, G. (1999). Patagonia as Borderland: Nature, Culture, and the Idea of the State. *Journal of Latin American Cultural Studies.Travesia*, 8(1), pp. 35-48.

Oldenburg, B. (1966, agosto). Cuatro mujeres. *Adán*, 1(2), pp.106- 107.

¿Prohibido fijar carteles?. (1973, 23 de agosto). *Gente*, 9(422), pp. 80-81.

Riesman, D. (1964). *La muchedumbre solitaria* (Noemí Rosemblat, Trad.). Paidós: Buenos Aires.

Sachs, L. (2017, primavera). This Camera Fights Fascism: A Personal Survey of Cinemas of Resistance. *Otherzine*,
32. http://www.othercinema.com/otherzine/this-camera-fights-fascism-a-personal-survey-of-cinemas-of-resistance-by-lynne-s

Ursprung, P. (2013). *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art* (Fiona Elliott, Trad.). Berkeley: University of California Press.

Windhausen, F. (2019, 3 de octubre). El film imaginado (o Narcisa Hirsch y Michael Snow hablando). *Transas*. https://www.revistatransas. com/2019/10/03/hirsch_snow_windhausen.

Woolf, V. (1979). *The Diary of Virginia Woolf. Vol. 1: 1915-1919* (Anne Olivier Bell, Ed.). London: Penguin.

Notas

1

Gran parte de lo que relato en estas páginas proviene de mis investigaciones sobre la vida y obra de Hirsch. Debo mencionar que Hirsch no ha mantenido un archivo en papel sobre las primeras tres o cuatro décadas de su obra. Tampoco tiene mucha documentación confiable sobre las fechas de producción de sus películas de esos años.

2

En su artículo, Oldenburg compara a Hirsch con Niki de Saint Phalle. Hay varias semejanzas entre *La novia* (o *El sueño de la señorita Havisham*, 1965) de esa artista y la mujer de yeso de Hirsch.

3

La traducción es mía. Todas las citas de textos con títulos en otros idiomas son mis traducciones.

4

Por supuesto, la obra de Hirsch se puede interpretar de varias maneras, y ella fomenta que haya las lecturas diversas de cada una de sus obras. Lo que sostengo es que ciertas interpretaciones hacen afirmaciones sobre las intenciones de la artista que van en contra tanto del registro histórico como de las declaraciones actuales de Hirsch. Además, cuando la obra es presentada como una simple crítica de un tipo de cine, esa reducción no nos permite ver cómo *Marabunta* estaba respondiendo a ciertas normas y costumbres sociales durante un momento particular en la historia del cine como actividad cultural respetable.

5

Particularmente relevante para estas obras de Hirsch es la idea de Goffman de que "en cualquier sociedad, siempre que surge la posibilidad física de la interacción hablada, pareciera que entra en juego un sistema de prácticas, convenciones y reglas de procedimiento que funcionan como un medio orientador y organizador del flujo de mensajes" (Goffman, 1970, p. 37).

6

Un antecedente para el uso de la manzana verde en la obra de Hirsch es la performance de Juan Stoppani, *Todo lo que Juan Stoppani no se pudo poner* (1968). En la obra de Stoppani, los visitantes al entrar al Instituto Di Tella veían una tela de tafetán, de color azul y 200 metros de largo, que llegaba al turbante de una mujer sentada. Ella estaba rodeada de 200 manzanas verdes.

7

Los términos citados son de Goffman, pero debo aclarar que Hirsch no estaba intentando explorar esas ideas de Goffman en particular. Estoy utilizando las ideas del sociólogo porque sus estudios se encuentran entre las investigaciones más populares de la época sobre el tipo de comportamiento social que las performances de Hirsch ponen de relieve. Los estudios de Goffman, entre otros sociólogos, reflejan e influyen en las preguntas que se estaban planteando sobre la vida urbana moderna.

8

El tema de la politización de la calle se manifiesta en los documentos filmados de Buenos Aires, donde interviene la policía en el evento, y de Nueva York, donde la acción de Hirsch compite por la atención del público al lado de una protesta de la Unión de Campesinos (United Farm Workers of America) contra la compra de lechuga.

9

He de señalar que la cuestión acerca de cómo las películas de Alemann y Horacio Vallereggio, por nombrar dos ejemplos, abordan temas *queer*, eróticos y políticos (explícita y alegóricamente) aún no ha sido estudiada en profundidad.

10

Alemann y Hirsch pudieron organizar y presentar sus funciones de cine con relativa impunidad durante los setenta. Esto podría deberse a varios factores: su prestigio social (relacionado con la cultura de los emigrados alemanes de clase alta), el carácter internacional del Goethe como institución, la relativa marginalidad de ese tipo de cine en la cultura nacional (en comparación con el cine industrial) y la percepción de que sus películas no iban a ser proyectadas con mucha frecuencia o para un público masivo.

11

En *Marabunta*, la autorrepresentación de Hirsch sigue el modelo de artistas como Marta Minujín, que buscaban posicionarse como cabecillas dentro de sus obras de performance. A principios de la década de 1970, Hirsch descarta ese rol.

12

Para un estudio del tema de la violencia en los medios masivos y de la política argentina de la época, véase el libro de Franco (2012).

13

Para una discusión de lo político como un "problema" en la composición de Reich, véase Gopinath (2009).

14

Trabajando con las mujeres de ese grupo, Hirsch hizo *Mujeres* (1974), una película de 16 mm de varias mujeres que responden a una toma de su propia cara.

15

En una especie de anticipación cómica de su futura participación en la filmografía sobre la región, Hirsch apareció en un cortometraje, *Bariloche en primavera* (c. 1957), hecho para promocionar el turismo en esa ciudad, aunque no recuerda su participación en la película. Hirsch aparece con anteojos de sol en un auto en el minuto 2'49" en la versión de YouTube: https://www.youtube.com/watch?- v=P8BJ_aaV9K4.

16

El movimiento *Lebensreform* tiene en común con ciertas versiones de la contracultura lo que el historiador Matthew Jefferies identifica como la "marcada tendencia a buscar respuestas individuales, estéticas o culturales a lo que eran cuestiones esencialmente sociales, económicas o políticas" (Jefferies, 2003, p. 93). En este contexto, la búsqueda "individual" puede llevarse a cabo junto con otras personas y dentro de una colectividad, pero cualquier descubrimiento debería ser el resultado de un proceso individual.

17

El artículo lamentaba que "un verdadero aluvión de carteles, afiches, pósteres e inscripciones pintadas ha cubierto prácticamente todas las paredes de Buenos Aires" (¿Prohibido fijar carteles?, 1973, p. 80).

18

El acto de mirar con los propios ojos

19

Agradezco los comentarios del curador Sebastián López sobre una versión anterior de este texto, que fue comisionada por Cecilia Barrionuevo para Documenta Madrid y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Agradezco también al equipo editorial de *LaFuga Revista de Cine* la oportunidad de presentar una versión más amplia y desarrollada de ese texto anterior.

Como citar: Windhausen, F. (2022). Narcisa Hirsch en cuatro lugares, *laFuga*, 26. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/narcisa-hirsch-en-cuatro-lugares/1101