

# Un panorama sobre la circulación y exhibición de obras audiovisuales experimentales en Argentina

Eleonora Vallazza \*

---

**Resumen:** El presente ensayo se basa en una reflexión sobre los espacios de exhibición y circulación de cine experimental y video arte en la Ciudad de Buenos Aires. y el resto del país, desde la década de 1970 hasta la actualidad.

El mismo forma parte de un proyecto de investigación del Programa de Investigación en Diseño y Comunicación, de la Facultad de Diseño y Comunicación (UP).

El objetivo es ofrecer un panorama de espacios que programaron en distintos momentos de la historia audiovisual argentina, obras de cineastas y video artistas experimentales. El lenguaje experimental necesita de espacios alternativos como muestras, festivales y programaciones especiales para presentarse al público.

Se investigará sobre Jorge Glusberg, el director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), el denominado Grupo Goethe, el Centro Cultural San Martín con ciclos dedicados a la creación electrónica coordinados por Graciela Taquini, y el Instituto de Cooperación Iberoamericana a cargo de Laura Buccellato y Carlos Trilnick, entre otros.

Se analizará los criterios curatoriales que prevalecieron en cada uno de esos espacios, para reflexionar sobre el futuro del audiovisual experimental argentino.

**Palabras clave:** Cine experimental- Video Arte – Circulación – Curaduría

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 206 - 207]

---

(\*) Lic. y Prof. en Artes (UBA), Especialista Superior en Gestión Cultural (C.C.Konex), Docente en UP (Diseño y Comunicación). UADE (Arquitectura, Diseño y Comunicación), Motivarte (Escuela de Fotografía). Publicó diversos ensayos e investigaciones sobre cine y audiovisual. Publicó en medios gráficos (ADN Cultura, Diario La Nación), participó en prensa y comunicación de Festivales (BAFICI.)

## Introducción

Previo a la reflexión sobre el eje temático del presente ensayo, se plantea una serie de definiciones y conceptualizaciones sobre el concepto de “experimental” en el audiovisual. En primer lugar mencionamos a Arlindo Machado cuando afirma:

Cuando Stan Brakhage comienza a hacer películas poniendo alas de mariposa sobre una película en blanco, sin ni siquiera obedecer los límites del fotograma, ya no era posible mantener impunemente la dicotomía tradicional. Fue entonces adoptado el término “experimental” para designar ese campo hasta entonces excluido del audiovisual. Pero lo curioso es que lo “experimental” solo puede ser conceptualizado por su exclusión, por aquello que él tiene de atípico de no patrón, por aquello, en fin, que no se define ni como documental, ni como ficción, situándose fuera de los modelos, formatos y géneros proto-colares del audiovisual. (2010, p. 21).

Por otro lado las autoras Torres Alejandra, y Garavelli Carla, han sintetizado diferentes definiciones del cine experimental que fue catalogado con nombres diversos:

El término “experimental” ha sido siempre muy ambiguo, siendo habitualmente resignificado de acuerdo a las necesidades de cada área cultural que se vale de él y, en general, por oposición a aquello que no es. Alude, principalmente, a la noción de experiencia que sirve de experimento en el sentido científico. Su adopción en el entorno cinematográfico se da a partir de los años cincuenta, sobre todo debido al uso que se hacía de él en el cine underground norteamericano. A partir de entonces, han surgido varios nombres para un mismo modo de concebir los experimentos ligados a la imagen en movimiento: cine “subterráneo” o “underground” (Renan, 1967); “expandido” (Youngblood, 1970); “de vanguardia” (Albera, 2009; Noguez 1999); o “alternativo” (Dixon y Foster, 2002). Modos de nombrar y delimitar un tipo de producción que también se han transpolado al ámbito del video, en tanto medio de expresión artística que lidia asimismo con la “imagen-tiempo” y la “imagen-movimiento”. (Torres, Garabelli, 2014)

En el caso de Argentina, los espacios de difusión y exhibición del audiovisual experimental, han sido acotados y marcados fuertemente por el contexto político y cultural del país. Algunos de los curadores y espacios referentes a analizar son:

- El denominado Grupo Goethe
- Jorge Glusberg como director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC)
- El Centro Cultural San Martín y los ciclos dedicados a la creación electrónica coordinados por Graciela Taquini
- El Instituto de Cooperación Iberoamericana a cargo de Laura Buccellato y Carlos Trilnick,
- Comisión de Experimentación Audiovisual de ASAECA.

## Instituto Goethe

Desde 1967, el Goethe-Institut se encuentra oficialmente representado en Argentina. En 2017, el instituto de cultura alemana celebra así cincuenta años al servicio del diálogo cultural, de la promoción de la lengua alemana y de la difusión de la Alemania contemporánea. El sitio web actual del instituto, define su misión general como ente cultural representativo de la cultura alemana en el resto del mundo:

El Goethe-Institut es la institución cultural de la República Federal de Alemania en el mundo.

Promovemos el conocimiento del idioma alemán en el extranjero y fomentamos la cooperación cultural internacional. Transmitimos una visión amplia de Alemania por medio de información sobre la vida cultural, social y política del país. Nuestros programas culturales y didácticos fomentan el diálogo intercultural y el acceso a la participación en eventos culturales. Éstos, a su vez, fortalecen la ampliación de estructuras en la sociedad civil y estimulan la movilidad a nivel global.

Gracias a nuestra red de Goethe-Institut y centros Goethe, compuestos por sociedades culturales, salas de lectura, centros de exámenes y aprendizaje del idioma alemán somos para muchas personas, desde hace más de sesenta años, el primer contacto con Alemania. El trabajo conjunto en calidad de socios con importantes instituciones y personalidades de más de noventa países crea una confianza duradera en nuestro país. Somos interlocutores de todos aquellos que se ocupan activamente de Alemania y su cultura, y trabajamos bajo nuestra propia responsabilidad e independientemente de cualquier partido político. (Goethe Institut, n.d.)

Marie-Louise Alemann, una de las pioneras del cine experimental, formó el “Grupo Cine Experimental Argentino” en la sede del instituto y estuvo a cargo de la programación de la Cinemateca entre 1979 y 1985, espacio donde se podían ver y debatir los films de Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz o Win Wenders. Nació en Alemania en 1927 y se radicó en el país en 1949. Se desempeñó como fotógrafa, periodista, actriz teatral y artista plástica y hacia 1967 –cuando la dictadura militar de Juan Carlos Onganía comenzaba a cercar al Instituto Di Tella– participó junto a sus amigos Walter Mejía y Narcisa Hirsch de un happening en la puerta de la sala donde se estrenaba *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni. Aquella intervención en la vía pública fue documentada por Raymundo Gleyzer, en lo que se considera fue una de los pocas coincidencias entre lo que por entonces eran las vanguardias políticas y estéticas.

Luego de sus primeras experiencias en el formato Súper 8mm, Marie-Louise, en 1972 se convirtió en una de las fundadoras del llamado Grupo Cine Experimental Argentino, junto a Claudio Caldini, Juan Villola, Juan José Mugni, Horacio Vallereggio, Adrián Tubio y Narcisa Hirsch. Pero fueron mejor conocidos como el Grupo Goethe, porque fue el Goethe-Institut el que les cedió un espacio para sus reuniones y luego, con la inauguración de su magnífico auditorio (que al día de hoy permanece cerrado), también para la difusión de sus obras.

A partir de entonces, Marie-Louise, gracias a sus frecuentes viajes, se convirtió en una interlocutora privilegiada del joven cine alemán de esa época. Entre 1979 y 1985, cuando tuvo a su cargo la programación cinematográfica del Goethe. Nekes y Schroeter ofrecieron seminarios sobre cine experimental y el de Schroeter (amenazado por la última dictadura militar) produjo como resultado el film colectivo *De la Argentina* (1983-1985). El mismo tuvo su estreno recién llegó a verse en el país en 2013, para la retrospectiva Schroeter exhibida en la Sala Leopoldo Lugones. (Teatro San Martín).

La escena experimental porteña estuvo conformada por dos grandes grupos de cineastas, de diversas procedencias, tradiciones y concepciones del quehacer cinematográfico: el

cine experimental de Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Horacio Valleregio, Silvestre Byrón, entre otros (algunos de los cuales conformarían en la década del setenta lo que se conoció como “Grupo Goethe”), y el cine contestatario, provocador e irreverente de Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin, Edgardo Kleinman y Edgardo Cozarinsky.

Como sostiene Denegri (2012), la institucionalización del grupo, además de otorgarles un lugar físico para la proyección de sus obras logró conformar una “identidad común” entre los cineastas, lo que propició también la realización de un extenso corpus de obras por un largo período de tiempo. (Wolkowicz, 2014)

El cine “es solo luz proyectada, movimiento puro” sostenía vehementemente Narcisa Hirsch en una entrevista (Paparella, 1995, p. 34). Retomando una de las premisas básicas del modernismo pictórico. Hirsch proponía concentrarse en la propia esfera de materiales y significación del cine como medio; en su “esencia”. El cine experimental presentaba su propia materia, construía su objeto sin ningún tipo de intención narrativa o diegética. David Oubiña (2011, p. 141) sostiene que “las búsquedas del cine experimental no apuntaban a un nuevo modo de representación, sino a cuestionar las bases mismas sobre las que se había apoyado la representación cinematográfica entendida en un sentido narrativo”. En este sentido, el cine experimental retomaba como eje de sus producciones aquello que para el cine narrativo era su condición de posibilidad: el tiempo y el movimiento. Fueron múltiples y variadas las formas en las que se presentó el cine experimental en nuestro país. El abanico es muy amplio y comprende desde perspectivas más subjetivistas (tomando la categoría de Sitney, 2000) como los films simbólicos y personales de Alemann (El Carro de mamá, 1972; Lormen, 1979) o los ensayos de Byron (Campos bañados de azul, 1971) hasta enfoques más abstractos o estructurales como las películas de Caldini (Film Gaudí, 1975; Ventana, 1975).

La producción de Hirsch, por su parte, fue adquiriendo diferentes formas a lo largo del tiempo. Desde registros de sus happenings<sup>10</sup> (Marabunta, 1967; Retrato de una artista como ser humano, 1968 o Manzanas, 1973), pasando por trabajos formalistas (Comeout, 1971) a producciones más simbólicas (Brahms, 1972; Pink Freud, 1973). (Wolkowicz, 2014).

## Centro de Arte y Comunicación (CAyC)

El Centro de Arte y Comunicación (CAyC) fue creado por Jorge Glusberg en 1968, en el contexto del golpe del estado de Onganía. Como empresario interesado en el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad, funda este centro. En 1969 organizó en la Galería Bonino, la muestra Arte y cibernética, que incluyó las primeras experiencias de arte por computadora realizadas en Argentina (La Ferla J., 2009).

Se constituyó en un centro de experimentación vanguardista que liga lo más osado del arte contemporáneo con el diseño, la arquitectura y las últimas tecnologías. El grupo inicialmente se autodenomina de los Trece, nombre que persiste a lo largo del tiempo y más allá del número real de miembros decanta en el que hoy resulta más conocido, Grupo CAyC, que recoge el nombre del centro que le da cabida. Desde allí se lanzan a exponer en todo el mundo. Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Ma-

rotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala, forman parte del mismo en periodos más o menos largos de ese recorrido. Jacques Bedel, Luis Bénédict, Víctor Grippo, Alfredo Portillos y Clorindo Testa, participaron en diversas etapas del centro.

El grupo se conforma a finales de 1971 y hace su última exposición en 1994. Es decir, que su historia transcurre durante años críticos, los de una Argentina sacudida por cambios de una virulencia abrumadora. Los más de veinte años de actividad del grupo lo ubican en el centro de logros y polémicas. El objeto, la instalación, las acciones e intervenciones urbanas, el video, y aún la pintura, el diseño y el dibujo incorporados a estas expresiones, algunos de sus variados lenguajes. (Sarti G., 2013).

En relación al video arte, Glusberg organizó los diez Encuentros Internacionales de Video en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1974. En 1978 Glusberg convoca a Margarita Paksa para una realizar una video performance "Tiempo de Descuento, Cuenta Regresiva, la Hora 0. El CAyC fue pionero en América del Sur en exhibir muestras internacionales de video arte. En 1969 adquieren un equipo Sony Portapak y reproductores de cinta de video de 1/2 pulgada para la experimentación artística. El CAYC contaba en su edificio con un sofisticado sistema de circuito cerrado de video y de TV.

## Graciela Taquini

En relación a la figura de Graciela Taquini, se puede mencionar que ha sido y continúa siéndolo hasta hoy, una figura clave en la difusión y exhibición del video arte argentino. Es una artista y curadora argentina que ha desarrollado la mayor parte de su producción artística en el área del video experimental monocal. Sus obras han recibido diferentes premios, entre ellos el Premio de la Asociación de Críticos de Arte de la Argentina al mejor guion, el Primer Premio del Festival Videobrasil, y en 2005 el Premio a la Acción Multimedia, Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ha sido apodada "la tía del videoarte argentino" por su temprana participación e interés en dicha disciplina. En 2012 recibió el Premio Konex de Platino en Video Arte. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Se dedicó a la animación cultural que fue desembocando a mediados de los ochenta en el video arte, gracias a la iniciativa de Remo Bianchedi y Elena Oliveras que le encargaron realizar programas cuando trabajaban en Artes Plásticas del Centro Cultural San Martín en 1986. Su desempeño como curadora de artes electrónicas tuvo un desarrollo importante en las Bienales de Arte Joven, en el Auditorio del Museo de Arte Moderno y en muestras en el interior y el exterior. En el año 2000 comienza su actividad como curadora de artes visuales, y no solo de programas de video monocal La primera muestra en ese sentido es Interferences en el CICV, Belfort, Francia. Ese encuentro consolidó una relación muy fluida con la producción electrónica latinoamericana, especialmente con el Uruguay.

En el libro Curadores editado por el Rojas en 2005 Taquini cuenta este perfil de profesión. Resulta importante focalizar en este libro que recopila entrevistas a curadores, galeristas, críticos y artistas argentino y extranjeros que fueron convocados para curar muestras en centros culturales y museos del país. En el mismo se reflexiona sobre la profesionalización de esta carrera en años en que el video arte como práctica artística se consolida.

La curaduría como práctica profesional se consolidó en Buenos Aires durante la década del noventa en el marco de un proceso más amplio de institucionalización del arte que impactó en todos los niveles del campo cultural. Estos cambios estructurales modificaron sustancialmente las dinámicas del arte contemporáneo reconfigurando el rol del mercado con la incorporación de nuevos compradores y coleccionistas de arte argentino enfocados en la producción más reciente, a través de nuevas inversiones de capital privado que permitió la creación de nuevos espacios de arte por efecto de la convertibilidad, por medio de la reconfiguración de diferentes agentes del campo como curadores, críticos de arte y gestores culturales. (Ferreiro, 2016)

En 1989 se hace en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) la primera muestra Buenos Aires Vídeo I en la que su curador, el artista Carlos Trilnick, proponía una mirada retrospectiva al rescatar una serie de trabajos que iban a constituir la raíz de esto que estaba surgiendo, una nueva plataforma creativa. El ICI que había nacido en 1988, muy pronto se había convertido en el templo mayor de la difusión y conservación del videoarte que lo adopta como parte de la movida joven. Esta consolidación la realiza a través de una política de difusión y conservación mediante la implementación de premios, ciclos, una videoteca y la publicación de las primeras historias del vídeo, los catálogos Buenos Aires Vídeo V que escribió Graciela Taquini en 1993 con Carlos Trilnick y Buenos Aires Vídeo X que escribió Taquini en 1999 junto a Rodrigo Alonso. En 1999 se hizo en el Centro Cultural Recoleta una mega muestra llamada Siglo XX. Arte y Cultura en la que Taquini realizó un programa de vídeo de autor en VHS, dividido en diferentes secciones temáticas. En ese momento encontró constantes como la conflictiva relación del videoarte con su "madre", la televisión. Lo denominó con un slogan de la época, "VT no es TV", video tape no es televisión.

Rodrigo Alonso y Taquini realizaron la curaduría de la muestra "Resplandores, Poéticas analógicas y digitales", en agosto de 2007, también en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. En esta exposición, donde participaron más de ciento cincuenta artistas argentinos y latinoamericanos, realizaron una selección de obras que dieran cuenta de las relaciones entre el arte y la tecnología, eligiendo obras de vídeo expandido así como también programas monocanal argentinos y latinoamericanos. Sumaron propuestas que apuntaban a experiencias más amplias, a lo interactivo, la robótica, los usos de Internet, etc.

El núcleo temático introductorio subrayaba los antecedentes del vídeo no sólo como cita, sino como apropiación. La muestra se abría y cerraba con obras lumínicas, a manera de una metáfora curatorial acerca del principio binario del encendido y el apagado. El cuerpo, y el paisaje volvían a tener presencia como categorías y se agregaba un núcleo referido a lo doméstico, los interiores. Se podría pensar que los sacudones del post menemismo abrían la necesidad de un imaginario sobre lo privado ante tanto caos institucional. (Taquini, 2008)

Es a fines de la década del noventa, cuando la actividad videográfica deja de ser un quehacer alternativo para embarcarse en un proceso de institucionalización sostenido, que lo relaciona con nuevos espacios expositivos y educativos, con el mercado del arte, con circuitos cada vez más amplios.

En el campo de la difusión, con respecto a museos y centros culturales, la presencia o la ausencia del vídeo experimental están vinculadas a alternancias políticas y al grado de apertura de cada administración. Se carece de políticas audiovisuales coherentes tanto en lo público como en lo privado. El punto más crítico, ya que debería ser una razón de Estado, es el de la ayuda a la creación. No existen leyes de mecenazgo que se cumplan. El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales no ha apoyado el vídeo de autor.

## La revolución digital

“Más allá de estos cambios de orden histórico y social, la evolución del vídeo depende en gran medida de las variables tecnológicas que se producen tanto en el software como en el hardware. La Argentina en diciembre de 2001 se encontró envuelta en una profunda crisis institucional” (Taquini, 2008)

Cuando hacia 2003 comenzó a revertirse esta situación, la tecnología se tornó más accesible. Esto permitió a los artistas resolver problemas partir del manejo del ordenador, entendiendo los procesos de lo binario. De esta forma se dió un alejamiento de los códigos del cine y lo audiovisual. La nueva generación de artistas en Argentina de los últimos diez años es digital. A partir del nuevo siglo, entramos de lleno en la cultura digital que permite que no se degraden ninguna de las multicapas que puede manipular la postproducción. Todo es original, lo que pone en jaque el tema de la duplicación del material o del aura de la obra única. Los artistas pueden trabajar en forma solitaria y su tarea se transforma en una actividad integral. Al abaratare los costos se pueden manejar otros tiempos e experimentar como nunca. Los procedimientos analógicos y digitales implican estéticas diversas, y un especial uso del tiempo de concepción y de elaboración.

Siguiendo esta línea, la autora y pionera curadora del video arte en Argentina Graciela Taquini, reflexiona sobre el impacto de la tecnología digital en el ámbito de la circulación y exhibición del audiovisual experimental.

“¿Qué sentido tiene en la era de Youtube programar vídeos en espacios culturales, en el espacio públicos, en circuitos no tradicionales? La creación digital es un lenguaje que no esta sometido a la tiranía de los formatos. Un espacio de resistencia, acicateado por la tiranía de un pésimo y frágil soporte como el DVD. Cada vez que se muestra o se intercambia experiencias se fundan vínculos para una estética relacional, un punto de encuentro, de debate e intercambio, un desesperado intento ante tanto bombardeo visual de apelación que quiere romper con la indiferencia y capturar al potencial espectador. Como pocos lenguajes contemporáneos, el vídeo monocanal pierde territorialidad a la vez que se desinstitucionaliza, ya que en su condición binaria, digital, viaja nómada en formatos de unos y ceros a lugares insospechados. Esto podría vislumbrar el fin de las mediatecas, la obsolescencia de los comisarios, la desmaterialización de la información, la crisis de las instituciones de arte y la apertura de nuevos circuitos.” (Taquini, 2008)

Esta cita, tan acertada para nuestro contexto histórico, será retomada en las conclusiones del presente ensayo.

## Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Se considera como bisagra en el proceso de vinculación del vídeo con las artes visuales fue la labor del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, dirigido por Laura Buccellato. Los ciclos de cine vídeo experimental y artes electrónicas comenzaron a partir de 1997. En 2007 se interrumpe al congelarse el proyecto de remodelación de su edificio. El espacio de la Fundación Telefónica resulta una consecuencia de la cultura digital post dos mil y el vídeo se complementa con todo lo multimedial. El vídeo y las videoinstalaciones, tanto nacionales como internacionales, se presentan en forma constante en instituciones oficiales y privadas.

En el año 2018, se cumplen 20 años de los ciclos de audiovisuales en el Museo. Los ciclos de arte audiovisual del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires cumplen 20 años de presentaciones ininterrumpidas. Se trata de "El cine es otra cosa", curado por Gabriela Golder y Andrés Denegri, y "Escuchar [Sonidos Visuales]", curado por Jorge Haro y Leandro Frías, que a lo largo de sus distintas ediciones se convirtieron en referentes en la formación de artistas, investigadores y profesionales audiovisuales. "Escuchar es la consecuencia directa de dos ciclos previos: 2x1 (1998-2001) y Conciertos en el LIMb0 (2002-2011)" explica Jorge Haro, cocurador del ciclo. "Desde el 2011 Escuchar [sonidos visuales] continúa en la línea de arte sonoro, música experimental y propuesta performáticas interdisciplinarias exploratorias".

El ciclo de cine y video experimental "El cine es otra cosa" surgió con el objetivo de expandir los límites del cine desde su definición y generar un espacio de visibilidad para las obras experimentales. En cada encuentro participan artistas y especialistas que ofrecen al público la posibilidad de formar parte en debates sobre las producciones audiovisuales.

Desde 2013 los dos ciclos se desarrollan a partir de ejes temáticos y durante este año se lleva adelante un programa que dialoga con las exposiciones del Museo.

Gabirela Golder y Andrés Denegri, son los curadores de "El cine es otra cosa" desde el 2013, cuando el ciclo se realizaba en la Alianza Francesa porque el MAMBA estaba en obras de refacción.

## BIM: Bienal de la Imagen en Movimiento

La Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), producida por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Untref), pensada como un lugar de encuentro entre creadores, investigadores, estudiantes, productores culturales y el público amante de las artes audiovisuales en sus expresiones más diversas, tuvo desde 2012 su primera edición un objetivo fundamental: generar un abanico de propuestas hacia el que dirigirse en busca de respuestas a las cuestiones que presenta este nuevo universo audiovisual. Es un escenario que comprende las singularidades más extremas del cine y del video, en el que estas herramientas estéticas se pueden pensar desde la historia y la contemporaneidad de sus especificidades más propias. Históricamente, el cine experimental ha seguido un comportamiento endogámico. Sin ser reconocido como cine por la mayoría y al ser generalmente ignorado por el campo del arte, desarrolló su propio terreno que lo llevó a conservar, salvo en casos excepcionales,



una conducta insular. La irrupción de los equipamientos de video de comercialización masiva a mediados de la década del sesenta fue rápidamente aprovechada por varios artistas integrados al circuito del arte contemporáneo que comprendieron la riqueza estética de este nuevo soporte.

Las décadas del ochenta y del noventa delinearon la consolidación del video en los espacios del arte, pero eso no condicionó la riqueza y abundancia de las propuestas que se generaron desde terrenos marginales, en los que el video siempre se sintió mucho más cómodo que en un gran museo.

Hoy, con el desarrollo del cine digital, los soportes filmicos son desterrados de la industria del entretenimiento y se mantienen solo en el terreno del arte, solo para aquellos artistas que comprenden su valor poético y dominan el oficio del cineasta. Al mismo tiempo, el video se ha diversificado exponencialmente.

Bajo la dirección de Andrés De Negri y Gabriela Golder, la BIM va por su cuarta edición. Con una programación muy variada en cuanto a estilos y nacionalidades, que conforman un espacio de debate y reflexión con invitados especiales, cada dos años en la ciudad de Buenos Aires.

## **Comisión de Experimentación Audiovisual de ASAECA**

Otro espacio fundamental, en el ámbito de la difusión y circulación de audiovisual experimental en Argentina, es el generado por la Comisión de Experimentación, coordinada por Brenda Salama (Universidad de Buenos Aires), y está integrada por investigadores y realizadores audiovisuales de Latinoamérica.

Con el propósito de investigar, proyectar y difundir cine y video experimental argentino, la Comisión de Experimentación Audiovisual, formada en diciembre de 2011, realizó un ciclo de cine experimental en el Kino Palais (Ciudad de Buenos Aires, 2012), que incluyó homenajes a Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann y Graciela Taquini, iniciadoras de un legado audiovisual en nuestro país. En 2013, el ciclo continuó en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes. Las discusiones y reflexiones sobre la experimentación audiovisual se han llevado a cabo en reuniones, entrevistas, textos académicos y otros formatos, como el dossier: “¿Qué es lo experimental del cine experimental?”, publicado en la revista *Imagofagia* (abril de 2014) y el libro *Poéticas del movimiento* (2015). Los objetivos generales y específicos son:

- Investigar, proyectar, visibilizar y difundir el cine y el video experimental argentino y latinoamericano.
- Promover el intercambio entre realizadores/as, investigadores/as y el público en general en torno al cine expandido, las instalaciones audiovisuales y el experimentalismo audiovisual filmico y digital.
- Crear y fortalecer lazos con festivales de cine, ciclos especializados y eventos académicos (jornadas, charlas, seminarios y simposios) relacionados con el campo de la experimentación en cine y video, así como con espacios expositivos del arte contemporáneo.

## Conclusiones

A modo de conclusión, podemos afirmar que el audiovisual experimental excede los límites de la teoría. Los conceptos y categorías del lenguaje audiovisual como el plano, el montaje, la puesta en escena, fueron elaborados sobre la base del cine narrativo. Los espacios de difusión del cine narrativo, ya sea de género y masivo o de autor e independiente, no responden a las necesidades propias del audiovisual experimental.

Por tal motivo, la labor e iniciativa particular de realizadores/as e investigadores/as, sumado al apoyo temporario de ciertos sectores institucionales, como museos o universidades, han generado espacios de difusión y circulación del audiovisual experimental en Argentina.

Las políticas culturales oficiales, no apoyan ni estimulan este tipo de realizaciones audiovisuales. Será trabajo de futuros curadores, tener en cuenta que el audiovisual experimental argentino, forma parte como el resto de las producciones artísticas de nuestro patrimonio cultural.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Alonso R. (2005) *Arte y tecnología en Argentina: los primeros años*. Disponible en: [http://www.roalonso.net/es/artes\\_y\\_tec/primeros\\_anos.php](http://www.roalonso.net/es/artes_y_tec/primeros_anos.php)
- Ferreiro, J. (2016) *Jorge Gumier Maier: el último moderno, caiana #8 primer semestre 2016*.
- Parajó, M. (23 de Agosto 2018) "Los ciclos audiovisuales del museo del arte moderno cumplen 20 años". *Diario Perfil*, Disponible en: <https://www.perfil.com/noticias/arte/los-ciclos-audiovisuales-del-museo-de-arte-moderno-cumplen-20-anos.phtml>
- Taquini, G. (2008) *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Laura Baigorri (ed.) Bru-maria n.10, AECID, Madrid.
- Torres A., Garavelli C. (2014) *¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?*, IFOMAGIA n°9. Recuperado de [http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=400%3Aique-es-lo-experimental-del-cine-y-video-experimental-argentino&catid=54%3Anumero-9&Itemid=169](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=400%3Aique-es-lo-experimental-del-cine-y-video-experimental-argentino&catid=54%3Anumero-9&Itemid=169)
- Textos Recuperados en Octubre y Noviembre de 2018 de <http://www.bim.com.ar/>
- Textos Recuperados en Octubre y Noviembre de 2018 de <http://asaeca.org/>

---

**Abstract:** This essay is a reflection about the spaces of display and movement of experimental film and video art in Buenos Aires 'city' and at the rest of the country, from the 1970s to the present day. The same is part of a research project of the research program in design and communication of the Universidad de Palermo. The objective is to offer a panorama of spaces that have scheduled in different moments in the history of Argentina's audiovisual, works by artists, experimental filmmakers and video. The experimental lan-

guage needs alternative places to run such as festivals and special programming spaces to introduce themselves to the public.

**Keywords:** Experimental video art - spaces - artists - filmmakers - festivals

**Resumo:** O objetivo é oferecer um panorama dos espaços que foi programado em diferentes momentos da história da argentina audiovisual, obras de artistas, cineastas experimentais e vídeo. A linguagem experimental precisa de alternativa como amostras, festivais e espaços de programação especiais para se apresentarem ao público. Vamos analisar os critérios curatoriais que prevaleceu em cada um desses espaços, para refletir sobre o futuro do audiovisual experimental argentino.

**Palavras chave:** Experimentação – critérios curatoriais – espaços

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---