

En busca del cine perdido. Archivos y afectos en los proyectos audiovisuales de Joaquín Aras¹

María Fernanda Pinta

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de las Artes, Argentina
pintafernanda@gmail.com

Fecha recepción: 04/11/2022

Fecha de publicación: 31/08/2023

Ver citas audiovisuales  <https://youtu.be/Y7kpiTwWagE>

Resumen

En el presente trabajo nos interesa estudiar el modo en que los distintos proyectos audiovisuales e instalativos del artista argentino Joaquín Aras articulan las memorias frágiles y los sucesivos ejercicios de traducción y apropiación para rescatar y/o producir archivos y experiencias cinematográficas. Así, entre la historia oral, el recuerdo de los espectadores y el hacer artístico, trabajos audiovisuales como los de Aras se preguntan por los modos singulares de agenciamiento de la memoria del cine –más allá de los regímenes institucionales de lo archivable– y por otros modos del contacto afectivo con el medio cinematográfico y su historia. Al mismo tiempo, en estas obras artísticas –que son igualmente ejercicios reflexivos–, las prácticas audiovisuales contemporáneas exploran las expansiones y desarrollos del propio medio a la luz de una historia que le es propia y de un presente y un futuro en constante transformación.

Palabras clave: Historia del Cine; Archivo, Afectos, Instalación Audiovisual; Joaquín Aras.

In search of lost cinema. Archives and affection in Joaquín Aras audiovisual projects.

Abstract

In this work we are interested in studying the way in which the different audiovisual and installative projects of the Argentine artist Joaquín Aras articulate the fragile

¹ Agradezco a Joaquín Aras la entrevista realizada el 21 de febrero del 2022 en Buenos Aires, así como los materiales facilitados para la realización de este artículo.

memories and the successive exercises of translation and appropriation to rescue and/or produce audiovisual archives of cinema. Thus, between oral history, remembrance of the spectators and artistic making, audiovisual works such as those by Aras wonder about the unique ways of agenciating the memory of cinema –beyond the institutional regimes of the archivable– and about other modes of affective contact with the cinematographic medium and its history. At the same time, in these works of art –which are also reflective exercises–, contemporary audiovisual practices explore the expansions and developments of the medium itself in the light of its own history and a present and a future in constant transformation.

Key words: Cinema History; Archive, Affections, Audiovisual Installation; Joaquín Aras.

La idea de que el cine se ha visto sucesivamente modificado al punto de cuestionar su especificidad, tanto por los continuos cambios tecnológicos y los desarrollos de su lenguaje, como por los modos de su circulación y consumo no es nueva. La trayectoria atraviesa toda su historia: del kinetoscopio de Edison al cinematógrafo de los Lumière. Desde las barracas y ferias de entretenimiento popular, pasando por los “palacios” y salas cinematográficas, hasta la televisión y los distintos formatos de consumo hogareño, incluidas las actuales plataformas “on demand”. Desde la incorporación del sonido primero y del color después, hasta el pasaje del soporte fílmico a la cinta magnética y luego al digital. Y, sobre todo, desde las primeras formas fílmicas hasta la consolidación y predominancia de un modelo narrativo que se mantiene hasta el día de hoy, el cine ha modificado sus gramáticas, soportes, dispositivos, formas de producción y consumo al ritmo no solo de los cambios tecnológicos, sino también de la sensibilidad de las épocas.

Las derivaciones del cine por fuera del modelo institucional quedarán desplazadas e irán encontrando su propia historia entre distintos lenguajes, medios y formas narrativas (cine experimental, video arte, instalación audiovisual, entre otros). En no pocas oportunidades, sin embargo, esas formas audiovisuales vuelven sobre el cine y propician contactos como un modo de reflexionar sobre una historia que en parte le es propia pero también sobre el estatuto de la imagen y sus capacidad de dialogar con el tiempo presente. Así, desde el campo del arte contemporáneo, sus espacios de exhibición (como museos y galerías) y sus formas híbridas de hacer y pensar la obra de arte, la imagen en movimiento continúa la trayectoria de sus desplazamientos y transformaciones².

En el presente trabajo nos interesa estudiar –en tanto hipótesis– el modo en que las instalaciones audiovisuales del artista argentino Joaquín Aras articulan diversos

² Sobre esta breve introducción sobre la historia del cine y sus transformaciones, cf. Machado, *Pre-cine y post-cine*.

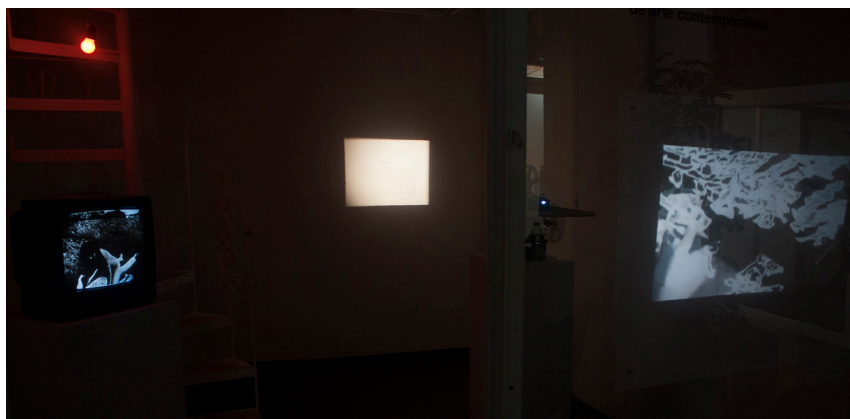
contactos con el cine (y su historia) a través de las memorias (y los afectos) de sus espectadores y protagonistas, del rescate y/o la producción de sus archivos y de los sucesivos ejercicios de traducción y apropiación de materiales fragmentarios y heterogéneos con el propósito de producir experiencia (y pensamiento) audiovisual en el presente. Para ello analizaremos una serie de proyectos artísticos que Aras realiza entre 2014 y 2021 a la luz de perspectivas y conceptualizaciones teóricas en torno al archivo, los afectos y la intermedialidad.

Disney, porno, *snuff* y cinefilia

Empecemos el recorrido con *Disney es grande pero yo soy el primero* (2014). Allí Aras trabaja sobre la primera película pornográfica y la primera película animada argentinas, *El sátiro*³ y *El apóstol*⁴ respectivamente, revisando críticamente la historia canónica del cine que señala que las primeras producciones en esos géneros se hicieron en otras latitudes. En el primer caso, la documentación resulta prácticamente inexistente y el trabajo con distintas fuentes y entrevistas arrojan poca información de utilidad a la investigación inicial que se propone Aras. La navegación por internet le permite llegar a un compilado de películas pornográficas históricas donde encuentra un fragmento de aquella que podría ser la pionera argentina. No hay identificación clara de locación, tampoco se pueden reconocer a los actores y, sin embargo, algunos datos hacen pensar que podría tratarse de las imágenes de aquel film –construido más como un mito que como historia, en tanto objeto documentado, conservado, patrimonializado–. En el segundo caso, una serie de referencias historiográficas y críticas, así como la conservación de algunas imágenes confirman la existencia del film y, sin embargo, la película esta perdida, ya no existe. En la sala de la galería *La Ene – Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo* (Buenos Aires) podían verse, por un lado, imágenes de la película pornográfica en una TV, iluminada con una luz roja y, por otro lado, un proyector que reproducía una luz blanca en la pared donde podía leerse una sinopsis escrita en clave de fábula que ponía en juego las figuras de los títulos de ambos films: un sátiro y un santo, el bien y el mal, etc. La instalación incluía una tercera proyección en la vidriera de la galería donde se mostraba el *backstage* de las técnicas de siluetas de los Estudios de Quirino Cristiani, realizador del film animado. Veremos que estos recursos luego serán utilizados en sus proyectos siguientes.

³ “Una de las primeras películas pornográficas de la historia del cine se rodó en Argentina, en las riberas de Quilmes o de Rosario. Su realización fue datada hacia 1907 o 1912. El título, ‘El sátiro’, se cree que es una mala transcripción de ‘El sátiro’. Es posible, dado que la película muestra a tres ninfas teniendo sexo al aire libre con un fauno. De autor desconocido, la única copia que se conserva está, aparentemente, en manos de un coleccionista español”. Fuente: Proyecto IDIS. Disponible en: <https://proyectoidis.org/el-satario-o-el-satiro/>

⁴ Cristiani, *El apóstol*.



Disney es grande pero yo soy el primero (2014)

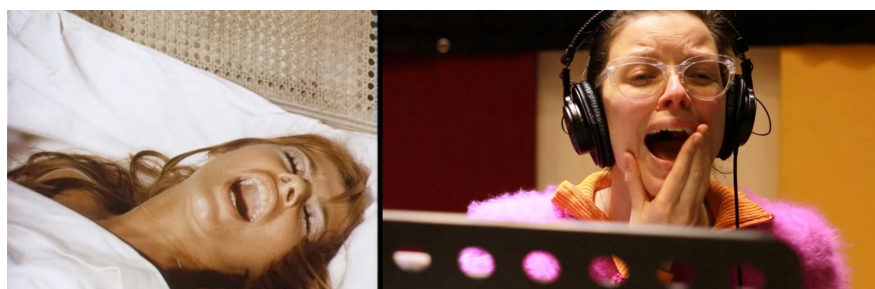
El segundo trabajo es *Snuff 1976* (2015). Allí Aras vuelve sobre otra historia prácticamente perdida: la de la primera película *snuff* realizada durante la década del setenta. El film en cuestión es una película norteamericana producida en Argentina que narra la historia de unos supuestos asesinatos sucedidos en ese momento en Buenos Aires⁵. El trabajo de Aras consistió en rastrear a las actrices del film y conocer de primera mano las condiciones de su producción –sin contrato, ni guión, ni créditos para sus trabajadores–. Aras decide rehacer toda la banda de sonido, incluidos los diálogos en español, la música y los efectos sonoros.

Así, a partir de lo que considera una acción de repatriación y reapropiación del film, Aras se aproxima a la historia del legendario título para leerlo en una nueva clave que incluye el contexto de aquellos años en Argentina. En una entrevista el artista comentaba:

Las películas de explotación de los 70 no fueron tan comunes en Argentina porque mientras eran furor en USA y Europa aquí eran censuradas por los gobiernos militares. El caso de *Snuff* es único. La película contaba la historia de una secta de mujeres asesinas. Los cineastas estadounidenses vinieron a Argentina porque era un lugar barato donde filmar. Ellos no hablaban español y era claro que no comprendían mucho el contexto local (de hecho, incluyeron escenas del carnaval de Río como si fuese Buenos Aires). Antes del estreno en USA, se les ocurrió decir que la película incluía asesinatos reales capturados en cámara, dando nacimiento al mito del género *snuff*. Lo interesante es que un grupo de extranjeros dio nacimiento al género más terrible del cine en la época más trágica y violenta de Argentina. Una película filmada en Sudamérica en el momento en que una vida no valía nada. Los autores probablemente no tuvieran conciencia de esto mientras filmaban la película, pero seguramente esa violencia

⁵ Findlay, Findlay y Nuchtern, *Snuff*.

estaba en el aire, y supieron capitalizarla⁶.



Snuff 1976 (2015)

Exhibida en el espacio *cheLa*, en el marco de la *Bienal de Arte Joven de Buenos Aires*, *Snuff 1976* consistió en una video-instalación a dos pantallas, colocadas sobre el piso, donde podía verse sincronizadamente las imágenes del film y la producción de su re-sonorización. Nuevamente aquí, como en la exhibición anterior, este montaje en el espacio de múltiples imágenes pone en escena una operación de montaje que se continuará en los proyectos siguientes y que consistirá, por un lado, en la búsqueda de producción de sentido (también percepciones y afectos) a partir del encuentro de lo heterogéneo (de temporalidades, de estilos y géneros, de lenguajes) y, por otro lado, de una tematización de las instancias de enunciación marcadas por rasgos idiosincráticos que incluyen gustos personales y memorias caprichosas que logran, sin embargo, atravesar lo individual para volverse colectivo. Se interpela a una comunidad en tanto espectadores que son a la vez entusiastas y conocedores, pero también trabajadores del universo audiovisual. Y el primero de todos, el propio Aras, se figura a la vez en todos esos roles para interrogar al cine desde el espacio del arte contemporáneo.

Como observan Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto⁷, tanto la figura del crítico como la del cinéfilo se articulan, para el caso del cine, en una perspectiva que, lejos de poner en tensión las distintas actividades y los principios que las movilizan (pensamiento/afecto), iguala a profesionales y espectadores aficionados en sus modos de vincularse con el cine, incluidas sus formas más eruditas y académicas hasta las más *amateurs* y populares. En estas trayectorias de la historia de las cinefilias y los cinéfilos, los *Cahiers du cinema* representarán un modelo pregnante tanto por su programa crítico como por la producción cinematográfica que varios de sus miembros también realizarán hasta terminar por conformar un verdadero *ethos* que se extiende hasta el presente. En sus diversas combinaciones (crítica, artística, cinéfila) el movimiento en su conjunto pondrá a jugar igualmente una revisión de la historia del cine y su

⁶ Aras, et al., *And what it became*, s/n.

⁷ Jullier y Leveratto, *Cinéfilos y cinefilias*.

archivo, así como un modo de hacer y pensar lo cinematográfico que resulta una referencia insoslayable para el campo audiovisual en particular y de buena parte del arte en general⁸.



El futuro será una ficción (2016)

Apuntes sobre el archivo (y los afectos)

En estas dos primeras exhibiciones, decíamos, se trata de desmontar la historia canónica del cine sobre la creación y estabilización de sus narrativas por parte de los centros geopolíticos de producción para visibilizar, en cambio, la labor pionera de las periferias. En línea con una serie de experiencias artísticas contemporáneas, Aras apunta críticamente a los agujeros y vacíos del archivo –en este caso del cine argentino– y lo hace desde unos objetos no sólo periféricos sino también menores –la animación, la pornografía, el *snuff*– que desbaratan, al mismo tiempo, los valores y criterios de lo archivable en tanto patrimonio de una cultura nacional, moderna e ilustrada. Aquí no existe una cinemateca o filmoteca robusta que cumpla las funciones de un archivo del cine nacional, existe en cambio un campo de conocimiento e intercambios entre historiadores, críticos, coleccionistas y cinéfilos que le dan forma a una historia del cine sobre la que el artista dirige su pensamiento y su acción. Se trata

⁸ Una de las figuras más destacadas en este sentido es la de Jean Luc Godard, cuya labor del último tiempo sobre la imagen digital ha sido llevada a una exhibición retrospectiva por el Museo Reina Sofía en 2020. Cf. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/ultimo-godard>

de un gesto de agenciamiento de esa historia y ese archivo –frágil y fragmentario– en tanto labor a la vez investigativa y artística de rasgos humorísticos e iconoclastas que, como señalábamos, desestabilizan la propia empresa historiográfica y archivística.

Esta atención puesta en el archivo por parte del arte contemporáneo encuentra en Hal Foster⁹ una de sus reflexiones más difundidas. Allí el autor analiza la producción de tres artistas internacionales (Thomas Hirschhorn, Sam Durant y Tacita Dean) que trabajan lenguajes y soportes múltiples, entre ellos el audiovisual. Para nuestro propio análisis –y nuestro propio caso–, algunos aspectos resultan de especial interés. En primero lugar, se trata de prácticas artísticas que se conciben como “investigación idiosincrática” de objetos o sucesos en el campo, por ejemplo, de la historia. Las fuentes de estas investigaciones bien pueden ser aquellas de los archivos de la cultura de masas como otras menos conocidas y recuperadas como un acto de contramemoria. El autor señala:

[...] no es tanto una voluntad de totalizar sino una voluntad de relacionar: de explorar un pasado perdido, de recopilar sus diferentes signos (a veces de forma pragmática, a veces en forma de parodias), de determinar lo que podría quedar para el presente. [...] supone una fragmentación anómica como condición no solo para representar sino para trabajar a través de ella y propone nuevos órdenes de asociación afectiva, sin importar si son parciales y provisionales, a este fin, así como también registra la dificultad, a veces la absurdidad, de hacerlo¹⁰.

El autor observa al mismo tiempo que se trata de proyectos igualmente instituyentes en la medida en que apuntan, más allá de la anarquía de la que muchas veces parten, a crea archivos desde donde leer el mundo. El componente afectivo, por su parte, resulta otro eje fundamental de estos trabajos en la medida en que desde distintos procedimientos y estrategias estos artistas buscan mostrar las transformaciones que han sufrido las relaciones afectivas de los sujetos con el mundo en términos de identificaciones, aspiraciones y valores en el capitalismo avanzado para volver a imaginarlas.

Finalmente, el autor relaciona estos trabajos con la noción de *posproducción* de Nicolas Bourriaud¹¹, en tanto observa en el tratamiento de estos archivos la manipulación secundaria de objetos, imágenes y narrativas encontradas en el contexto de un cambio de estatuto de la obra de arte en la era de la información digital y su gran archivo: Internet. Ahora bien, lejos de tratarse de propuestas virtuales, estos proyectos artísticos son “recalcitrantemente tangibles”, buscando que esa información histórica se encuentre materialmente presente en el espacio exhibitivo a través, como decíamos, de múltiples soportes y lenguajes. Se busca así un contacto sensible, corporal, que habilite otras interacciones con el medio artístico y con los otros. Como reflexiona

⁹ Foster, “El impulso de archivo”.

¹⁰ Ibid., 121-122.

¹¹ El autor se refiere a Bourriaud, *Postproducción*.

Foster, posproducir y producir como dos operaciones concomitantes en la medida en que se trabaja sobre información y archivos existentes, pero también se le da forma a nuevos archivos donde lo que importa no es tanto el origen como las huellas que han dejado proyectos a veces inacabados o frustrados que pueden operar como puntos de partida para una historia aún no visibilizada ni pensada.

Como decíamos sobre los trabajos de Aras, hay en ellas un componente idiosincrático que caracterizábamos como cinéfilo, y que pone a jugar un conocimiento especializado y un interés personal sobre ciertos géneros y films que representan objetos de la cultura de masas devenidos míticos o de culto. Componente igualmente afectivo que hacen de ese conjunto de films la intersección entre viejas y nuevas representaciones y, con ellas, viejas y nuevas emociones e ideas asociadas, pero también un lugar de pertenencia a una comunidad cinematográfica que da forma al archivo personal y viceversa. También opera la recuperación y la revisión de historias desconocidas, la posproducción de materiales encontrados en internet y la creación de objetos tangibles que reconstruyen aquello que no está. El trabajo no prescinde del humor (como el título sobre Disney), y tampoco de la reflexión crítica sobre las condiciones de producción de la ficción en el contexto real de violencia (como en *Snuff* 1976). En ambos casos, se trata de (re)constituir un archivo, aún parcial e incompleto, de la historia del cine argentino.

Un personaje me enseñó a ser humano

El siguiente conjunto de exhibiciones de Aras será *El futuro será una ficción* (2016), *El chiste es que nos vamos a morir* (2019) y *Los primeros pintores eran cazadores* (2021). El artista trabaja estos proyectos como una trilogía donde investiga las emociones que provoca el cine en el espectador a través de algunos de sus géneros más viscerales: el melodrama, la comedia y el terror. Representaciones del amor romántico, la belleza femenina, la tristeza, el absurdo, la morbosidad y la fascinación por el crimen y la violencia, las obras se preguntan por las pasiones que movilizan los géneros en tanto productores y reproductores de comportamientos, hábitos, imaginarios e identificaciones socio-culturales.

En ninguno de los casos Aras recurre al archivo de films específicos, el procedimiento en cambio consistirá en trabajar sobre los repertorios de acciones, gestos, escenarios, objetos, climas y motivos temáticos más característicos del melodrama, la comedia y el terror, incluidos sus *cliché*, para generar distintas instalaciones audiovisuales que ponen a jugar nuevamente múltiples soportes y lenguajes como el propio audiovisual, pero también el dibujo, la pintura, la fotografía y la palabra escrita. En el caso de la primera exhibición, realizada en el espacio *Móvil* (Buenos Aires), incluía un video reproducido en una pantalla de grandes dimensiones donde podía verse a una actriz recostada en una cama que, en un plano corto, lloraba durante un tiempo prolongado mirando a cámara. Vestida, maquillada y peinada como una diva del cine clásico de Hollywood, su pose y sobre todo su mirada a cámara (al espectador)

nos hacía pensar también en una larga tradición de retratos femeninos fuertemente convencionalizados. La instalación incluía también una proyección intermitente, detrás de la pantalla grande, donde podía leerse: “Una película basada en hechos reales, una vida basada en hechos reales”. En la misma sala, una foto pequeña, puntualmente iluminada, mostraba el *set* donde se había grabado la escena del llanto (que coincidía con el mismo espacio exhibitivo) junto a un poema alusivo. Fuera de la sala, una televisión plana mostraba, a pantalla partida, los procedimientos de copia de movimientos humanos a través de la técnica *Motion Capture*. En una imagen podía verse a la persona haciendo expresiones de risa, de llanto, entre otros, y en la otra imagen a la figura que se estaba produciendo a partir de la toma de esas gestikulaciones. Esta segunda pantalla reforzaba la idea de lo que sucedía adentro de la otra sala: las emociones son producidas y reproducidas técnicamente, ya sea por una actriz o por una computadora y la expresión de las emociones y sus convenciones son comunicables justamente porque se aprenden y se reproducen socialmente. A la vez, no por ello la emoción es falsa, no solo porque las lágrimas son reales, sino porque los sentimientos que movilizan en el espectador pueden igualmente serlo a pesar de saber que se trata de una ficción. Esta segunda pantalla también jugaba contrapuntísticamente con lo que sucedía en la otra sala, donde la ambientación, el vestuario, peinado y maquillaje de la actriz orientaban el sentido a un film de época, mientras que en el trabajo sobre *Motion Capture* lo que aparecía era un imaginario tecnológico muy anclado en la realidad virtual del presente. Más allá de las temporalidades y sus técnicas, las ficciones continúan produciendo y reproduciendo emociones humanas –parecía también comentarnos ese diálogo entre imágenes–.

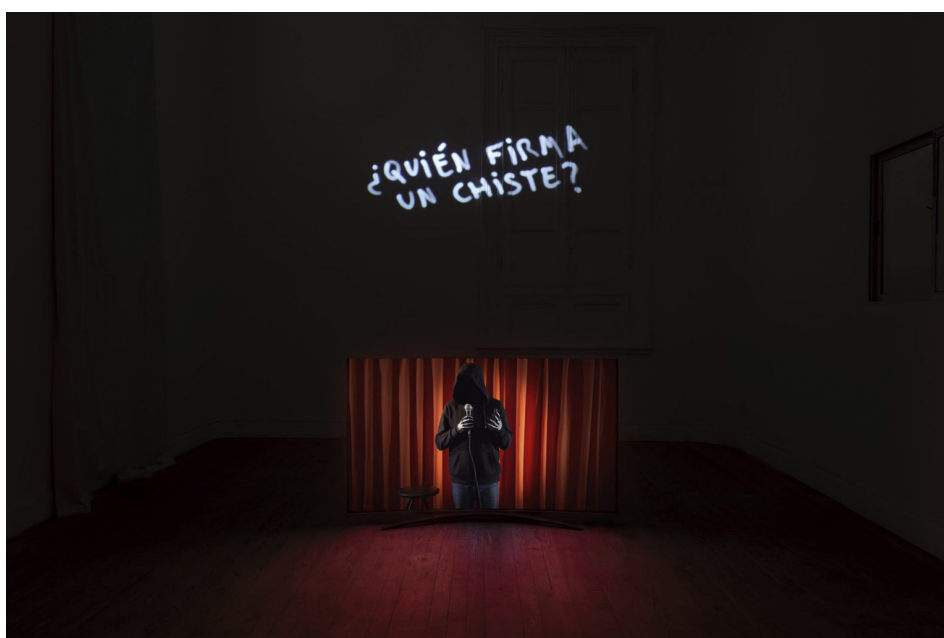
En el caso de *El chiste es que nos vamos a morir* (2019) y *Los primeros pintores eran cazadores* (2021), ambas realizadas en la galería *Piedras* (Buenos Aires), los imaginarios de los géneros de la comedia y el terror respectivamente se expandían hacia el universo del *stand up* y de la investigación criminológica, tematizadas por el cine, pero también fuertemente vinculadas al mundo del espectáculo teatral y de las series de televisión respectivamente. Nuevamente, el conjunto de piezas incluidas en cada exhibición era heterogéneo, aunque las audiovisuales ocupaban un lugar central. En la primera exhibición, una parca vestida con jeans y buzo negro con capucha contaba chistes de humor negro, micrófono en mano y hacia público, sobre temas tabú como la muerte y la violencia. El video se reproducía en una pantalla de gran tamaño, colocada en el suelo y los espectadores podían mirarlo sentados en una grada de madera como las que hay en los teatros. En el pasillo que conducía a la sala, en una serie de dibujos de pequeño formato, podían leerse breves leyendas sobre la felicidad y la tristeza, la vida y la muerte, y también esquemas de curvas ascendentes y descendentes que emulaban la convenciones de la risa y el llanto.

En la segunda exhibición había más de una pieza audiovisual, interconectadas a través de un personaje vestido con un estricto overol blanco, cubierto de pies a cabeza, que pesquisaba una escena de crimen, sin cuerpo, donde podía verse aún un reguero de sangre. La ficción del crimen en cuestión, a juzgar por la locación,

ARTÍCULO

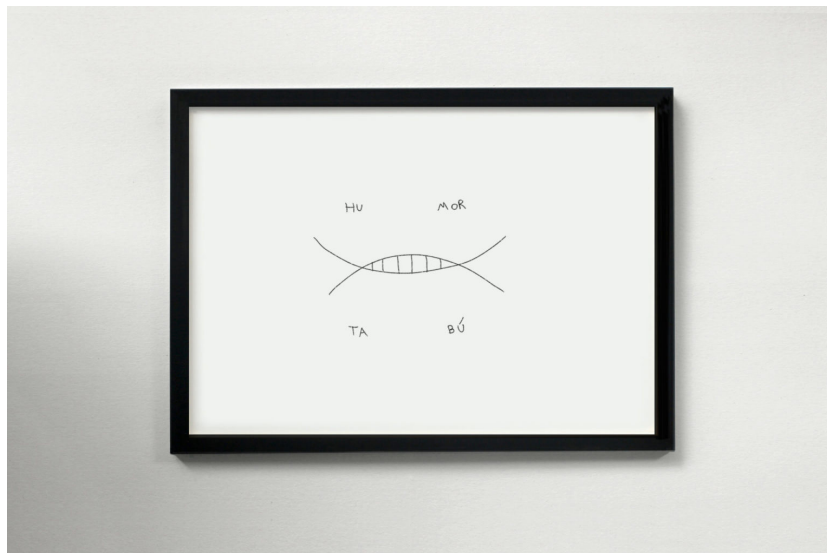
se había producido en el mismo lugar de la exhibición, más aún, las salas donde se encontraban ambos videos contenían vestigios de la sangre. Un cuadro salpicado, en un caso, y un charco rojo en el piso donde se apoyaba uno de los monitores, en el otro, se transformaban en los indicios mudos y escalofriantes de un horror retirado de la mirada y de la escena, como en la tragedia griega.

“Fue un personaje quien me enseñó a ser humano” – apunta Aras en un ensayo visual que publica en 2021 sobre las emociones en el cine y el teatro¹²–, sintetizando esas ideas sobre las identificaciones afectivas y los aprendizajes sociales que establecemos a través y más allá del cine y la cinefilia.



El chiste es que nos vamos a morir (2019)

¹² Aras, “Contigo a la distancia”, 174.



El chiste es que nos vamos a morir (2019)



Los primeros pintores eran cazadores (2021)

Notas sobre los afectos (y el archivo)

La trilogía y sus instalaciones audiovisuales se propone entonces como un laboratorio sobre la experiencia cinematográfica y las emociones que se movilizan a través de ella, dialogando con la teoría de los efectos. Ampliamente desarrollada desde hace ya algunas décadas en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales, las perspectivas sobre las emociones revisan críticamente los legados modernos acerca del estatuto de los sentimientos y la corporalidad en la producción y reproducción de subjetividades e interacciones sociales, permeando todas las dimensiones de la vida: simbólica, económica, política¹³. Leonor Arfuch lo describe del siguiente modo:

En los últimos años, el "giro afectivo" (the affective turn) parece haber ganado terreno en la reflexión de las ciencias sociales –en particular en el mundo anglosajón–¹⁴ en sintonía con ciertos cambios significativos de las sociedades contemporáneas, que se manifiestan tanto en la vida cotidiana, los comportamientos y los hábitos como en relación con la política. "Vivimos en una sociedad afectiva" –dicen algunos– una condición que se despliega en cantidad de registros donde los medios tienen indudable primacía. [U]na esfera pública emocional –con la distinción normativa entre emociones tóxicas y saludables– que ha permeado con gran éxito la política, al punto tal que, con una nota de humor, alguien decía que la "emocionología" parece haber tomado el lugar de la ideología¹⁵.

Una autora de referencia sobre el tema, Sara Ahmed, señala a su vez: "[...] las emociones no están ni `en` lo individual ni `en` lo social, sino que producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos"¹⁶. Más aún, la autora analizará no tanto los sentimientos como aquello que circula entre los individuos, sino más precisamente los objetos que en su circulación acumulan y movilizan valor afectivo. La perspectiva resulta de interés en la medida en que aborda el modo en que todo texto cultural en sus diversos lenguajes y figuraciones retóricas dan nombre a las emociones y orientan de diferente manera a los objetos que configuran. De este modo, la perspectiva sobre los afectos es a la vez relacional y performativa; se trata de pensar los modos en que lo social afecta a lo individual, lo político a lo íntimo, los objetos a los sujetos y viceversa y, a la mismo tiempo, la manera en que los textos culturales actúan e impactan en conductas, relaciones, subjetividades.

¹³ Se plantean distintos posicionamientos sobre la terminología y sus alcances (afectos, emociones, sentimiento), aquí tomamos de forma laxa estos términos como lo hacen los autores que trabajamos como referencia.

¹⁴ En el ámbito académico latinoamericano podemos referenciar también trabajos como: Abramowski y Canevaro (comp.), *Pensar los afectos*; Moraña y Sánchez Prado (ed.) *El lenguaje de las emociones*; Depetris Chauvin y Taccetta (comp.), *Afectos, historia y cultura visual*.

¹⁵ Arfuch, "El `giro afectivo`. Emociones, subjetividad y política", 246.

¹⁶ Ahmed, *La política cultural emociones*, 34-35.

Resulta igualmente interesante destacar que la autora designa al corpus de su investigación como archivo y reflexiona acerca de su naturaleza personal (y afectiva), al igual que la escritura, en tanto “zona de contacto” entre lo individual y cotidiano (conversaciones con amigos, colegas, familiares, temas que la interpelan de manera directa) y lo social e institucional (fuentes provenientes de bibliotecas y libros, sitios de internet y medios de comunicación, debates de la esfera pública, etc.). De este modo, desde el archivo a la escritura, el contacto entre lo personal y lo público modela a uno y otro a través de múltiples objetos (y afectos) en torno a ellos. Como concluye la propia autora: “Así que no es que mis `sentimientos´ estén en la escritura, aunque por toda mi escritura están regadas historias de cómo mi contacto con los demás me da forma”¹⁷.

También Aras en la trilogía que acabamos de estudiar se ocupa del modo en que algunos artefactos culturales median entre lo individual y lo colectivo, acumulando y movilizandolos emociones. Sin embargo, su archivo de motivos, gestos, climas, espacios y escenas vinculados de forma amplia a unos géneros más que a unos films específicos trabaja no tanto con una idea de texto u objeto cultural coherente y completo sino con una especie de emblema o icono fragmentario, incompleto y, a la vez, pregnante y reconocible con el que rápidamente acceder al universo más general a cual pertenece y, con él, a sus valores y pathos. Se ocupa igualmente de señalar el carácter artificial de las convenciones narrativas y estilísticas con las que se producen esos universos y con las que se construyen igualmente los sentimientos asociados, sin mellar por ello los lazos afectivos que unen a los espectadores con aquellos universos de ficción. Apela nuevamente, más allá del público general que tenga acceso a las obras, a un público admirador y conocedor de los géneros cinematográficos de referencia, a un archivo compartido que se nutre en un ida y vuelta por preferencias personales y contactos con una comunidad. Aquí también la creación artística, como la escritura de Ahmed, estará regada por historias de cómo el contacto con otros termina por darle forma. “Fue un personaje quien me enseñó a ser humano” apuntaba Aras en su propio ensayo sobre las emociones.

Recordar, rehacer. Formas de agenciamiento del cine argentino

Decíamos, entonces, que mientras que en el primer conjunto de trabajos Aras se pregunta por la historia de los films y su archivo, en el segundo conjunto de proyectos el artista se vuelca a una reflexión sobre los afectos que se producen y reproducen en la interacción entre los films y sus espectadores. Esta doble inquietud moviliza el siguiente proyecto, *Entre recuerdos y remakes*¹⁸. Nuevamente, una investigación sobre películas perdidas. También, un archivo inexistente. También, una aproximación a la

¹⁷ Ibid., 42.

¹⁸ El proyecto contó con dos financiamientos para su desarrollo: Premio Plataforma Futuro (Ministerio de Cultura de la Nación) y Beca Bicentenario a la Creación (Fondo Nacional de las Artes).

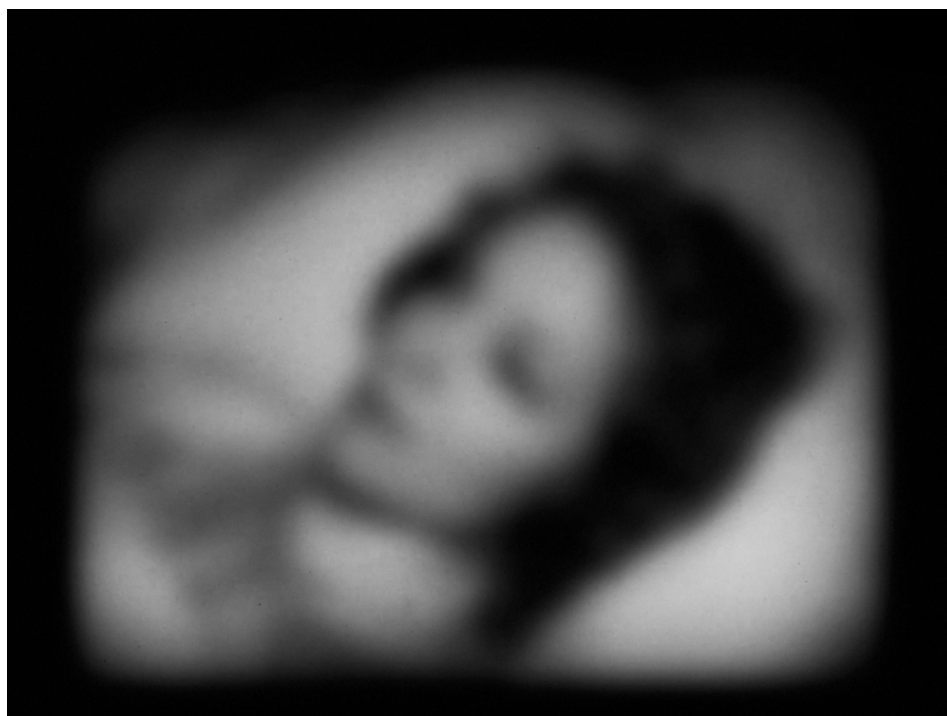
historia del cine desde los afectos. ¿Por dónde empezar la búsqueda? ¿Cómo reconstruir un objeto perdido? ¿Cuál es el lugar de los afectos en la memoria propia y en aquella otra mediada por terceros? En una primera etapa de la investigación, Aras lista una serie de películas argentinas perdidas que, con el correr de la investigación, se amplía. La lista encontrará caminos más y menos infructuosos y terminará en tres trabajos.

Comencemos entonces por la primera de las exhibiciones: *La vida de una mujer* (2017)¹⁹. El *film* homónimo original²⁰ ya se encontraba en aquella primera lista que lo llevará a conocer al hijo –Marcelo– y a la nieta –Carolina– del director, Facundo Martínez. Ni el hijo ni la nieta han visto el *film*, solo conocen la historia que les ha contado su padre y abuelo respectivamente. Y es así que Aras junto a los familiares deciden no reconstruir el *film* sino imaginarle un final. No solo uno, sino dos: el del hijo y el de la nieta cuyos relatos se escuchaban en *off* mientras se proyectaban unas imágenes de películas de la época que recreaban, fuera de foco, ambas versiones del final. La instalación presentaba además dos esquemas: uno de la historia que nos cuenta el *film* y otro de la historia de la producción del *film*, de idéntica curva narrativa, junto con un texto que contaba los avatares de la película perdida.

No se trató entonces de recuperar materialmente el *film*, tampoco de rehacerlo íntegramente, sino de un gesto más pequeño, más modesto, que se cifra en el relato mediado, en la imaginación de lo que pudo haber sido y también, por qué no, de lo que cada uno hubiese hecho. En ese salto entre el archivo fallido y una acción creativa proliferante, la historia asoma con sus huecos y vacíos, pero también con sus posibles figuraciones, más allá de los hechos, como un motor para la invención artística y la activación del archivo en tanto experiencia afectiva.

¹⁹ La instalación se exhibió en la Universidad Torcuato Di Tella y en la Feria Buenos Aires Foto. La obra pertenece a la colección del Museo de Arte Moderno.

²⁰ Martínez, *La vida de una mujer*.



La vida de una mujer (2017)

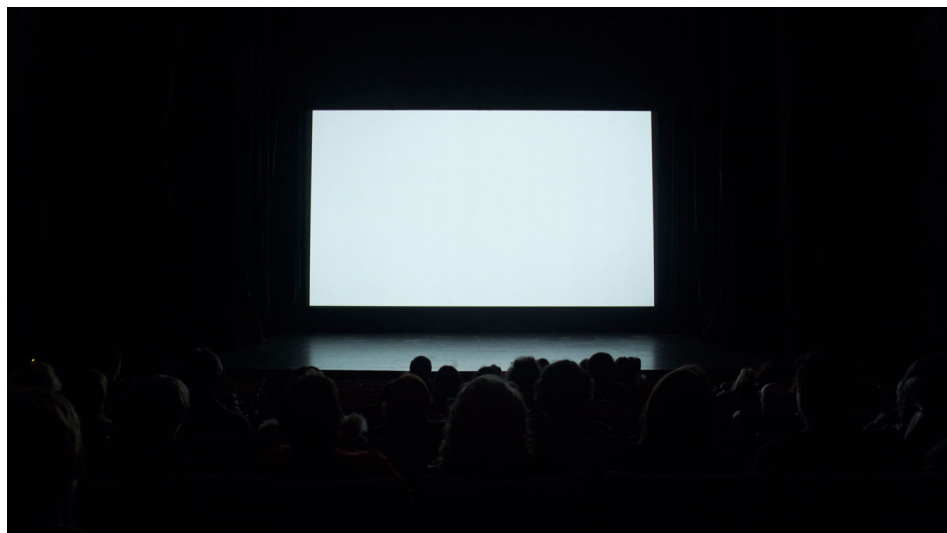
Para la segunda obra, *Algo persiste* (2018)²¹, Aras reúne una serie de entrevistas con espectadores de algunas películas desaparecidas en una pieza audiovisual que se proyectó en una única función en el Cine York de Olivos (Prov. de Buenos Aires). Entre los audios de las entrevistas y de films de la época, la imagen consistía en un montaje abstracto de líneas blancas sobre fondo negro intercalado con una pantalla blanca que parpadeaba al ritmo del sonido en *off*. Desde el renombrado director de cine argentino José Martínez Suárez hasta espectadores y trabajadores de cine anónimos, los relatos apuntaban a hacer memoria y, junto a ella, a construir redes con otros espectadores memoriosos y a expresar opiniones, impresiones y gustos personales.

Por un lado, la experiencia tensionaba las convenciones del cine documental en clave mimético-realista para acercarnos al cine experimental. El collage visual, los testimonios y los audios de los films de ficción da como conjunto no tanto la reconstrucción de la historia sino una experiencia que abreva en lo sensorial como forma de aproximarse a una memoria coral. Por otro lado, la experiencia de la sala cinematográfica, como práctica que incluye una inmersión corporal en la butaca de una sala oscura y sus otros rituales –el ingreso junto a un acomodador, la compra de alguna

²¹ Paola Buontempo colaboró con la investigación previa para el proyecto.

ARTÍCULO

golosina a un vendedor provisto para la ocasión— resultan más que un mero decorado o referencia a una forma de consumo del cine casi desaparecida. Experiencia igualmente social, a partir del modelo Lumière, en la que consumir cine implicaba asistir a un espacio público y compartir la proyección con otros espectadores como una forma de entretenimiento masivo y popular. Sin perder esas cuestiones de vista, con un tono más poético, la proyección de Aras en el Cine York recibía a los espectadores mientras se ubicaban en sus asientos con una voz en *off* que susurraba: “El alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en una butaca de cine”²².



Algo persiste (2018)

Así, en la primera de las exhibiciones el artista trabaja colaborativamente con los familiares del realizador de una película perdida, apuntando a una memoria mediada en gran parte por el relato del propio realizador que ya no está. En la segunda exhibición trabaja sobre la memoria de espectadores especialistas y no especialistas que narran las experiencias propias y en primera persona de lo que pueden recordar trayendo a su vez el recuerdo de los rituales de la sala de cine, su sentido colectivo y afectivo. Finalmente, en *Ejercicio de memoria* (2019)²³ los recuerdos de dos actrices se ponen a disposición de una tarea muy concreta: reconocer a actores y actrices no acreditados de películas antiguas para hacerles llegar, por medio del sindicato²⁴, los honorarios correspondientes por la reproducción del film en los medios audiovisuales. La instalación a dos pantallas presentaba una jornada de visionado de *El hombre*

²² Aras toma la frase de Hernández, Felisberto. Obras completas, Vol. 2. Montevideo: Arca/Calicanto, 1981.

²³ Exhibición “And what it became is not what it is now”, curada por Louise Hobson y realizada en Grand Union, Birmingham, UK.

²⁴ SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes). <https://www.sagai.org/>

ARTÍCULO

de la esquina rosada²⁵ y la correspondiente labor de las mujeres. Lo interesante aquí es que, por un lado, la búsqueda ya no es de films perdidos sino de trabajadores no reconocidos –como en *Snuff* 1976–. Por otro lado, el archivo no se figura como el lugar de lo ya archivado, sino como su reverso: el archivo en el proceso de su hacer, en su performatividad. Lejos del imaginario de sofisticados procesamientos informáticos, la tarea se presenta como artesanal, sujeta a la memoria –frágil y perfectible– de dos testigos, a su transmisión oral y a su inmediata transcripción al papel como documento. Sobre el final, una de las visualizadoras firma en todas las hojas, como un documento legal, mientras la otra desestima –un poco irónicamente– el valor legal de la firma en ese contexto. En ese acto –con y sin firma, con las exactitudes e inexactitudes de lo que el tiempo hace con la memoria y la subjetividad, con las anécdotas menores de la historia oral, con las repeticiones y diferencias de cada visionado– se constituye el archivo del sindicato SAGAI y, con él, una parte perdida del archivo del cine argentino.



Ejercicio de memoria (2019)

Decíamos siguiendo a Foster que se trata de proyectos artísticos que, más allá de la fragmentación anómica de la que muchas veces parte, buscan instituir un orden para el archivo. Anna María Guash²⁶ trabaja también estas ideas a partir de la figura de dos máquinas archivísticas o *modus operandi*: una que pone énfasis en el principio regulador y del orden mientras que el otro acentúa los procesos contradictorios de guardar y a la vez olvidar o destruir. Máquinas a su vez unidas a una lógica objetiva –“recalcitrantemente tangibles” según Foster–, y otra basada en la información

²⁵ Mugica, *El hombre de la esquina rosada*

²⁶ Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010*.

virtual, su no linealidad ni jerarquización. Como decíamos también, los trabajos de Aras buscan dar forma al archivo, ya sea recuperando uno más o menos perdido o bien creándolo, el objetivo no es alcanzar una totalidad, sino poner(se) en relación con el pasado y pensar el presente. Se destaca en estos proyectos un particular interés por lo menor, tanto géneros y films así considerados como aquellos relatos singulares de trabajadores de cine, de espectadores más y menos anónimos, de familiares de realizadores. Guasch señala sobre prácticas de ese estilo:

[...] más que una forma canónica de hacer historia o de usar la historiografía como utensillo de dominación ideológica, buscan trabajar en los "discurso de la memoria", en las narrativas "secundarias" como esenciales para imaginar el futuro y contemplar la vida y la imaginación en la sociedad de consumo²⁷.

Notas sobre el cine instalado

Decíamos que la mayoría de los trabajos de Aras aquí analizados se presentan como obras instalativas de arte contemporáneo que se aproximan al cine –a su historia, su archivo, su memoria y su afectividad– a través de distintos medios: proyección audiovisual, fotografía, texto, dibujo, pintura. Es hora de profundizar en las reflexiones en torno a la especificidad de un medio así de inespecífico.

Según Juliene Rebentisch²⁸, la instalación en tanto medio híbrido y múltiple opera en relación al cine como una reflexión artística sobre las condiciones específicas de presentación y recepción del cine, abarcando en este sentido no sólo aquello que hace al modelo de representación y narración del llamado cine clásico, sino también a su dispositivo de exhibición. Se trata de desnaturalizar esta experiencia para poner al espectador en una relación autorreflexiva y performativa con la instalación y su objeto: el cine. Y ello lo hace en gran medida poniendo en escena y en acción al propio espectador, instándolo a moverse por el espacio, a elegir qué y cuánto ver, a percibir de modo más consciente los aspectos sensoriales y materiales de la imagen audiovisual y su (re)producción.

Este campo de investigación intermedial sobre el que se asienta la instalación se extiende en el tiempo y en las prácticas artísticas puestas en juego, así lo resume Rebentisch:

[...] las artes se abren unas hacia otras en el momento mismo en que se liberan –o al menos, frente a esa posibilidad– de su función de representación y, cada vez más, reflejan y se enfocan en sus respectivos recursos de representación. El resultado de este proceso de reflexión – reflexión que se ha vuelto más incisiva en el modernismo– es, por cierto, que la musicalización

²⁷ Ibid., 164-165.

²⁸ Rebentisch, *Estética de la instalación*.

ARTÍCULO

de la música, la teatralización del teatro, la reflexión de lo pictórico en la pintura, etc., han llevado reflexivamente a las artes a abrirse las unas a las otras. Y esta apertura, cuando se la examina detenidamente, resulta ser una apertura solo en el sentido de que es implícita a la reflexión sobre la especificidad de los recursos de representación de cada una de las artes. Lo que en tal reflexión emerge en primer lugar es lo que podríamos llamar el rol constitutivo que tiene la intermedialidad en la especificidad de los recursos de representación de cada una de las artes. Para una ilustración de lo que esto significa, el lector puede pensar simplemente, por ejemplo, en la cualidad gráfica de la escritura impulsada por la poesía concreta²⁹.

Como pudimos ver, en sus distintas aproximaciones al cine, las instalaciones de Aras apuntan de forma singular a esa empresa intermedial de la que habla Rebentisch. La memoria y el archivo del cine argentino, permanentemente traídos a la escena, se presentan como objetos a la vez parcialmente perdidos y recuperados, siempre intervenidos conceptual y afectivamente por una acción artística que se interroga a su vez por el lugar del arte contemporáneo en su capacidad de intervenir en la escena cultural del presente, en el pensamiento sobre la historia y también en sus propios y múltiples medios expresivos en permanente conversación con otros medios artísticos.

Quisiera traer al análisis un último trabajo de Aras a partir del cual pensar algunas otras operaciones en lo que se refiere a su aproximación –a la vez reflexiva y afectiva– al cine, a su historia y su archivo y en ese movimiento también lo hace respecto de la instalación como medio artístico. Me refiero a *Grandes tesoros de la memoria Vol. 1* (2021)³⁰, instalación sonora exhibida en los ascensores del Teatro San Martín y su ingreso en la planta baja. Aquí no hay soporte visual, sólo sonido o, más precisamente, un conjunto de melodías silbadas que, por su fácil reconocimiento como parte de una cultura cinematográfica popular, activa con su sola escucha una enciclopedia heterodoxa: *El padrino*, *Casablanca*, *La guerra de las galaxias*, *Fiebre del sábado por la noche*, *Rocky*, *Carrozas de fuego*³¹. Al igual que *Snuff* 1976, Aras vuelve a ocuparse del sonido como un modo de hacer propio un objeto de la cultura masiva y, con ese gesto, darle también un valor afectivo, a la vez personal y social. A diferencia de las imágenes perdidas o de aquellas otras lejanas en el tiempo que precisan ser repuestas o bien inventadas, aquí las melodías operan por sustitución de unas imágenes demasiado conocidas, saturadas de sentido, *clichés*. La activación de la memoria de esas imágenes e historias, sin embargo, está lejos de una apelación irónica y el silbido amateur despliega, en cambio, una especie de tierno homenaje a los films que interpreta. Reemplazando a la música de ascensores, estas melodías y su *performance* resultan

²⁹ Ibid., 142-143

³⁰ El trabajo fue exhibido en el marco de la Semana de Arte, evento organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

³¹ Coppola, *The Godfather*; Curtiz, *Casablanca*; Lucas, *Star Wars*; Badham, *Saturday Night Fever*; Avildsen, *Rocky*; Hudson, *Chariots of Fire*, respectivamente.

entrañables y forman parte de un posible telón de fondo o banda sonora de la vida de cualquier espectador.

Como observa Rebentisch respecto a las instalaciones sonoras, no es tanto la dimensión temporal del sonido lo que aquí se pone en juego como su dimensión espacial, en tanto creación de atmósferas sobre los entornos acústicos que nos rodean. Transpolando estas ideas y volviendo sobre las exhibiciones y proyectos aquí analizados, podríamos decir que en el trabajo de Aras el cine y su memoria se despliegan como un paisaje que vemos y escuchamos, mediando a su vez en nuestros contactos con el mundo. Y lo hacemos más allá de la sala de cine o de la galería de arte en la medida en que se transforman en un repertorio de afectos, comportamientos y conocimientos fluidos entre la ficción y la vida cotidiana, interactuando también fuertemente con el deseo, la imaginación y el mundo inconsciente y fantasmático. Así, la mirada del arte sobre el cine es una forma de reflexionar acerca del repertorio visual de nuestra época, tanto en lo que atañe a los legados de la historia del cine como a las propias prácticas artísticas y medios disponibles, pero sobre todo en lo que respecta a la capacidad de las artes de imaginar subjetividades, relaciones afectivas y vínculos sociales para los tiempos presentes.



Grandes tesoros de la memoria Vol. 1 (2021)

A modo de conclusión. El cine, un haz de luz

El recorrido por los distintos proyectos de Aras nos permitió observar el lugar central que ocupa la historia del cine en sus instalaciones audiovisuales y el modo de acercarse a ella a través de las memorias afectivas de sus espectadores y protagonistas y del rescate y/o la producción de sus archivos. Así, a través de sucesivos ejercicios de

traducción y apropiación de materiales parciales y diversos, así como de la creación de artefactos intermediales, las obras buscan producir experiencia y pensamiento sobre el lugar del lenguaje audiovisual en la cultura del presente.

En relación al trabajo sobre el archivo, su conceptualización y tratamiento plantea un sentido cultural amplio que, más allá de las pesquisas y hallazgos de fuentes documentales y testimoniales mayormente en los márgenes de las instituciones, apela a la memoria colectiva y a lo micropolítico en sus formas de construir contactos, redes y colaboraciones en pos de revisar la historia de cine, no tanto en su forma canónica como en sus relatos singulares y en sus conocimientos y experiencias compartidas. Lo que el archivo así concebido trae a la reflexión es lo que Michel Foucault³² define, más allá de las instituciones y los documentos que salvaguardan la memoria de una sociedad, como “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”³³. Para nuestro caso, esta conceptualización nos permite pensar en un campo discursivo específico, el del cine, con sus prácticas, su memoria y sobre todo el sistema que le proporciona una forma, que compone relaciones y regularidades a la vez múltiples y específicas y da lugar a la formación y transformación de los enunciados (y con ellos conocimientos, experiencias y afectos).

Nos permite también pensar una dinámica temporal en donde el archivo no es solo cuestión del pasado, sino que se articula activamente con el presente y también con el futuro en ese sistema general de formación y transformación del campo de lo decible. Como señala Guasch siguiendo a otra de las referencias insoslayables de los estudios sobre el tema, Jacques Derrida³⁴, en la medida en que el archivo (y el pasado) ya no es concebido como algo cerrado, acabado y el presente se manifiesta activamente a la hora de darle forma, de revisar lo establecido, de plantear genealogías alternativas, articulaciones no lineales ni teleológicas, el futuro (y su archivo) también queda abierto a nuevas actualizaciones e inscripciones.

Aparecieron también en los trabajos de Aras la dimensión afectiva del vínculo de los espectadores con el cine, pero también el modo afectivo en que se genera una cierta idea de comunidad en torno al cine (cinéfilos, productores, conocedores) que participan activamente en gran parte de esos proyectos dando cuenta del modo en que el cine genera experiencia y da forma individual y colectivamente. Asimismo, en la exploración de las convenciones narrativas y estilísticas de los géneros cinematográficos se pudo observar el modo en que los mutuos intercambios entre la vida social y las ficciones configuran patrones de comportamientos, representaciones de lo deseable, subjetividades y vínculos afectivos, etc.

³² Foucault, *La arqueología del saber*.

³³ Ibid., 219.

³⁴ Derrida, *Mal de archivo*.

Lauren Berlant³⁵ se pregunta por las relaciones entre las fantasías y el modo de vida de las personas en cuanto a la búsqueda y necesidad de reciprocidad y pertenencia en escenas afectivas que van de lo íntimo a lo social. Y señala respecto del lugar de la estética y del cine sobre el que trabaja:

La estética no es solo el lugar donde reacondicionamos nuestro sensorio por medio de la incorporación de nuevos materiales y el refinamiento de nuestra relación con él. También nos ofrece parámetros que nos permiten entender cómo espaciamos y alternamos nuestros encuentros con las cosas, como gestionamos la excesiva cercanía del mundo y el parejo deseo de causar algún impacto en él que guarde relación con el que causa en nosotros³⁶.

Finalmente, las obras de Aras nos llevaron a reflexionar sobre esa zona intermedial, múltiple e híbrida en la que se asienta su producción artística. Veíamos que el cine se instala con fuerza como objeto de creación y pensamiento en el arte contemporáneo. Es en el contacto con lo otro que pensamos a su vez en lo propio, y ese es el ejercicio que nuestro artista se plantea en el contexto de una proliferante producción de imágenes en movimiento. ¿Qué lugar tiene el cine hoy? ¿Cuál es el legado de su historia? ¿De qué modo el arte puede entrar en diálogo con el cine y con la cultural visual del presente?

Eduardo Russo³⁷ repasa varios de los ensayos de Raymond Bellour sobre el tema. Desde artistas visuales devenidos cineastas hasta cineastas devenidos artistas visuales, pasando por las distintas formas de exhibir y consumir cine, tanto en su modalidad tradicional como en su incorporación a espacios exhibitivos como museos y galerías, en todos los casos no se trata de una mirada que trabaje y compare medios estables, sino considerándolos siempre constitutivamente impuros. Y, de todos modos, como señala Russo, las preguntas en torno a las formas y el sentido de las relaciones entre el sujeto y la imagen, las cuestiones de las creencias y las pasiones según se discute en el cine y, sobre todo, cuál es el lugar que ocupa frente a otras prácticas artísticas, continúan estando presentes. Entonces, ¿cuál sería la especificidad y la potencial actualidad del cine más allá de su inespecificidad medial? Russo observa que la propuesta del autor francés debería leerse como:

[...] la convocatoria a mantener el espesor de aquella referencia formativa de tantas generaciones, como modelo de una intensidad articuladora de un ejercicio riguroso de la mirada y la escucha, de la comprensión y la emoción, con vistas a ser prolongada e integrada en una memoria cuyas dimensiones se extienden a escala biográfica y colectiva. [...] asistimos al cine cuando en esa oscuridad algo (no importa tanto la tecnología ni el artefacto en juego, sino la dinámica en cuestión) permite que se arroje un haz de luz, tanto en sentido literal

³⁵ Berlant, El optimismo cruel.

³⁶ Ibid., 36-37.

³⁷ Russo, "Poéticas de pasajes, querella de dispositivos".

como figurado³⁸.

En esa dirección apunta, creemos, la trayectoria propuesta por Joaquín Aras en sus distintos proyectos audiovisuales.

Referencias bibliográficas

- Abramowski, Ana y Canevaro, Santiago. Pensar los afectos: aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2017.
- Ahmed, Sara. La política cultural de las emociones. México: UNAM, 2015.
- Aras, Joaquín, et al. And what it became is not what it is now. Birmingham: Grand Union, 2019.
- Aras, Joaquín. "Contigo a la distancia. Variaciones de la emoción (en el cine y el teatro)". En Mínimo Teatral, comp. por María Fernanda Pinta e Irina Garbatzky, 150-175. Buenos Aires: Libretto, 2021.
- Arfuch, Leonor (2016) "El `giro afectivo´. Emociones, subjetividad y política", deSignis, Vol. 24 (enero-junio, 2016) <https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066848013.pdf>
- Berlant, Lauren. El optimismo cruel, Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- Bourriaud, Nicolas. Postproducción. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Derrida, Jacques. Mal de archivo: una impresión freudiana. Madrid: Trotta, 1997.
- Depetris Chauvin, Irene y Taccetta, Natalia (comp.). Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019.
- Foster, Hal. "El impulso de archivo". Nimio, N° 3 (septiembre, 2016). <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
- Foucault, Michel. La arqueología del saber [1969]. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Guasch, Anna María. Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal, 2011.
- Jullier, Laurent y Leveratto, Jean-Marc. Cinéfilos y cinefilias. Buenos Aires: La Marca Editora, 2012.
- Machado, Arlindo. Pre-cine y post-cine: en diálogo con los nuevos medios digitales. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015.
- Moraña, Mabel y Sánchez Prado, Ignacio. El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura

³⁸ Ibid., 4.

en América Latina. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.

Rebentisch, Juliane. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

Russo, Eduardo. "Poéticas de pasajes, querella de dispositivos. Raymond Bellour, el cine y el arte contemporáneo". *La Fuga*, N° 19 (2017). <https://www.lafuga.cl/poeticas-de-pasajes-querella-de-dispositivos/830>

Filmografía

Avildsen, John G. *Rocky*. Los Ángeles: Chartoff-Winkler Productions, 1976.

Badham, John. *Fiebre del sábado noche* (título original: *Saturday Night Fever*). Los Ángeles: Paramount Pictures, 1977.

Coppola, Francis Ford. *El padrino* (título original: *The Godfather*). Los Ángeles: Paramount Pictures, Alfran Productions, 1972.

Cristiani, Quierno. *El apóstol*. Buenos Aires: Estudios Quirino Cristiani, 1917.

Curtiz, Michael. *Casablanca*. Los Ángeles: Warner Bros., 1942.

El satario. circa 1907-1912.

Findlay, Michael, Findlay, Roberta y Nuchtern, Simon. *Snuff*. Los Ángeles: August Films, Selected Pictures, 1976.

Hudson, Hugh. *Carrozas de fuego* (título original: *Chariots of Fire*). Los Ángeles: Enigma Films, 1981.

Lucas, George. *La guerra de las galaxias* (título original: *Star Wars*). Los Ángeles: Lucasfilm, 20th Century Fox, 1977.

Martínez, Facundo. *La vida de una mujer*. Buenos Aires: Filmadora Independiente Argentina, 1951.

Mugica, René. *El hombre de la esquina rosada* (film basado en la obra homónima de Jorge Luis Borges). Buenos Aires: Argentina Sono Film S.A.C.I., 1962.