



Imagen: Andrés Denegri

“El pensamiento crítico es fundamental para saber qué es lo que hago cuando hago una imagen”. Entrevista Andrés Denegri

Miguel Alfonso Bouhaben: Mi trabajo, dentro del marco del proyecto *Poéticas Contrahegemónicas del videoarte y el cine-ensayo*, consiste en explorar en Argentina qué artistas trabajan las relaciones entre imagen, política y pensamiento. Una de las claves de mi trabajo sigue la fórmula deleziana que dice “pensar es crear, crear es resistir”. Además de investigador audiovisual, eres profesor y curador. Y en toda tu obra se plasman dichas relaciones entre imagen, política y pensamiento.

Andrés Denegri: Tengo una pata en todos los terrenos. Soy profesor, gestor cultural, curador, programador y artista visual. Soy una combinación de todo. Yo no estudié arte, sino antropología. Y poco después estudié cine en la Universidad del Cine.

M: Entonces, ¿David Oubiña y Jorge La Ferla fueron tus profesores?

A: Jorge La Ferla, sí. A David lo conocí después. Escribió un texto sobre la imagen de *Obreros saliendo de la fábrica*, de Lumière, que utilicé en una muestra que hice en OSDE en 2013.

M: Farocki se plantea que es extraño que no se filmen el interior de las fábricas. ¿Por qué la primera imagen de la Historia del Cine solo registra el interior? De igual modo, Farocki revela que también es extraña la prisa que tienen los obreros al salir del trabajo, pues en vez de unirse en la puerta para luchar contra las condiciones de explotación, se marchan a su hogar.

A: Sí, es cierto...También Farocki hizo una instalación en torno a ese trabajo.

M: Entrando de lleno en tu obra, he observado que en *III momentos* (1998), una de tus primeras obras, trabajas con imágenes pixeladas, casi ilegibles. Me recuerda a *Une filme comme les autres* (Godard, 1968), que tiene ese efecto de ilegibilidad tanto de la imagen como del sonido. En tu pieza se da una cierta abstracción mediante el pixelado de la imagen y su rastro asignificativo. ¿En qué sentido esta problemática de la legibilidad de la imagen ha tenido impacto en tu obra posterior?

A: Nunca pensé ese trabajo desde esa perspectiva. Hay una vuelta técnica. En esa época no era fácil editar, y el proceso de registro era costoso. Acceder a una isla de edición era difícil. Y después estaba el problema de exhibir esa obra. Tenía muchas horas en *hi8* de

Miguel Alfonso Bouhaben

Escuela Superior
Politécnica del Litoral
Guayaquil, Ecuador
malfonso@espol.edu.ec

los vecinos de casa de mis padres. Tenía un escenario similar a *La ventana indiscreta*, de Hitchcock. Le película está editada en cámara. Pase de *hi8* y a *vhs* y luego a *tv*. Lo que mantengo en ese trabajo es la reflexión sobre la tecnología de la imagen a través de otra tecnología de la imagen. Aunque es algo que encuentro a posteriori. Pensar la tecnología de la imagen con otra tecnología de la imagen

M: Hay ciertos elementos en tu obra que resultan cercanos al cine-ensayo. La idea de pensar una tecnología con otra. Hay como una diferencia de potencial entre dos imágenes. Me recordó al método del entre, de Deleuze, donde habla del cine de Godard. Donde se ve la frontera. En *Uyuni* hay una diferencial entre lo íntimo y lo político, entre la discusión y de la pareja y el sonido de los conflictos en América Latina y entre la película y el video. Gustavo Gallupo afirma que en tu cine entra en juego una heterogeneidad de los materiales. ¿De dónde has tomado este sistema de relaciones diferenciales?

A: Mi referente, mi guía absoluta, es Jorge La Ferla. Yo no sabía por qué estudiaba cine. Yo grababa todo el tiempo, pero sin referencias. Hay gente que le gusta el cine, pero no filmar. El rodaje no tiene nada que ver con el filmar. A mí me encanta filmar y odio el rodaje. Mi relación con las imágenes es física y directa. No está condicionada teóricamente. Hay un dato biográfico. Yo soy casi ciego. Tengo hipermetropía de +8 y +9 en cada ojo. Cuando me pusieron gafas con 6 años, recuerdo que miraba la textura de las paredes, del tronco de los árboles. Recuerdo que me pare en los escalones de casa, que eran de granito rojo y me fascinó. Quede disfrutando de la textura de la piedra. La idea de meterse en la imagen y encontrar la trama es algo que hago de siempre. Jugaba a mirar con los anteojos y sin ellos. Recuerdo el papel de las paredes, los botones de la luz con imágenes de Disney.

M: En la Historia de las Artes Visuales hay muchos casos donde una anomalía física termina conformando un sentir estético, como en el caso de Stan Brakhage. Y respecto a la diferencia entre la filmación y el rodaje, me viene a la mente la idea de Serge Daney de que el cine siempre está del lado del poder. Se escribe para conocer la inversión.

A: En *Scenário du film Passion*, Godard afirma que el primer guion lo escribió un contador. Ahí estaba la primera relación entre imagen y escritura. Ahí Godard hace ensamblaje entre imagen y economía.

M: Aunque tu acercamiento es experiencial, no sé si has leído algo de filosofía que te haya influido e impactado. En tu obra hay un fuerte trabajo conceptual. ¿Qué pensadores te han influido?

A: En filosofía, Spinoza o Foucault. Toda la Escuela de Frankfurt. En mis clases utilizo

textos de Benjamin, de Adorno o de Marcuse. El pensamiento crítico es fundamental para saber qué es lo que hago cuando hago una imagen. Ahí está todo un bagaje ético gigantesco.

M: Hay una frase de Spinoza que dice la política es el arte de los buenos encuentros. Y veo que tu obra tiene esa búsqueda de los buenos encuentros.

A: Y de cine me gustan Godard, Marker, Farocki, Bitomsky, Kluge. También hay formalistas del cine experimental que me gustan mucho como Michael Snow.

M: Tu pieza *Aula Magna* es muy formalista.

A: Sí. Es una película de Super 8mm montada en cámara. Es un poema de despedida de la casa donde vivía.

M: En *Grito* (2008) trabajas con imágenes personales. Siempre es difícil hablar de las imágenes propias. Al visionar la película nos lleva a pensar sobre la ética de la imagen. Qué mostrar y qué no mostrar. Son imágenes de tu infancia. Creas un sistema de diferencias con imágenes de la infancia e imágenes de tu padre, que era militar en la época de la dictadura.

A: En *Grito* nuestro todo. Pero no cuento. Es un trabajo muy formal.

M: En la obra se trabaja con una dualidad de imágenes y entre ellas un intersticio.

A: Esas composiciones son hechas en cámara. Son 3 proyectores con *loops* en Super 8mm. Y toda la parte del final también. Hay una cámara de video que graba en directo la composición con los tres proyectores. Una imagen es de mi madre. Fotografías de su escuela donde trabajaba. La otra es de mi padre, que era oficial de policía con bastante poder en la época de la dictadura. Y en medio estoy yo. Así, la obra es la pura institución. La maestra, el policía y el resultado que soy yo. Aparezco posando con armas, y mi padre también.

M: Hay un gran valor al trabajar con elementos autobiográficos. Al desnudarse y mostrarse. Además, estas imágenes retornan en tus instalaciones. ¿Por qué trabajas siempre con esas imágenes? Me viene a la cabeza una frase de Freud: “Quien repite reprime”. Esa repetición parece un síntoma.

A: Para mí fue un acto de sanación. Esos loops de imágenes son parte de algo que tenía que sacar de mi cabeza. No podían seguir dentro de mí. Pero no hice la obra por mi historia personal, sino porque mi historia me permite hacer un retrato de época. Trabajo la niñez en la dictadura. Mi madre era de la izquierda católica. Y mi padre saca el monstruo que

lleva dentro, y es lo opuesto a mi madre. Después mi padre está en la cárcel hasta el 1984. Por eso mi construcción política viene de mi madre. A mí me interesa esa ambigüedad. Se muestra todo, pero no se cuenta todo. Eso da la posibilidad de que el espectador articule una relación íntima con la obra. Me interesa armar un paisaje, desplegar texturas de época, para que el espectador se relacione con ellas.

M: Me gustaría saber cómo fue el paso del video a la instalación. Tus instalaciones van complejizándose progresivamente. La arquitectura de las instalaciones fílmicas se va haciendo más barroca y trabada. Haces dibujos tridimensionales.

A: Hay un texto de Ana Claudia García sobre mi trabajo que habla de proyec-esculturas. En *Éramos*, la película arma la pantalla sobre la que se proyectas la misma película que va girando. Hay un proceso de sobre-explotación del fotograma. No solo trabajo con el fotograma, sino que además corre al frente para conformar la pantalla sobre la que ella misma impacta. Para mí ese trabajo es una bomba semiológica. Es un loop gigante. Es fundamental poner en evidencia los procesos de producción, que es lo que niega el cine. La imagen proyectada es un elemento más. No es el elemento central. El proyector como un elemento más, los carretes o la pantalla. Todo es una construcción con diversos elementos para salir de la tiranía de la pantalla. El espectador siempre se queda mirando la pantalla.

M: Se trata de desterritorializar la pantalla. En tus obras montas un sistema donde subrayas que hay otros sitios donde mirar.

A: Es difícil que el espectador sea consciente del proceso de producción. La imagen siempre es el resultado de algo.

M: A mí me resuena Pollock. La pintura como subversión del dispositivo. El lienzo está en la vertical, los colores ordenados. Y de repente, rompe el dispositivo hegemónico. En tu obra hay una reconstrucción del dispositivo. Tus instalaciones parecen casa. "El lenguaje es la casa del ser" dice Heidegger. Un lugar de proyección.

A: Mis instalaciones construyen espacio.

M: Conectas la imagen de los Lumière con la primera filmación argentina de la bandera de forma recurrente.

A: Esa imagen hace referencia a otra imagen. No es la referencia original. En *Mecanismos del olvido* voy quemando la película. Es algo así como la destrucción de la imagen en la era del absolutismo digital. Hay una pérdida. Frente al archivo digital, que no se rompe; en el analógico somos conscientes de la pérdida. Se detiene durante 8 segundos, y el

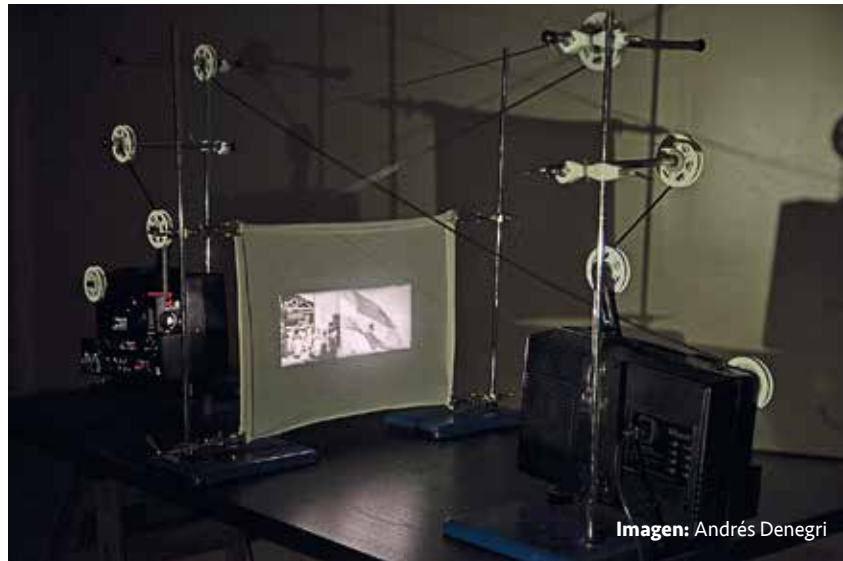


Imagen: Andrés Denegri

calor de la lámpara lo derrite. La bandera se quema. No solo se destruye la imagen, sino que se construye una imagen diferente. El proyector detiene un fotografa y genera una relación diferente y el resultado es diferente.

M: Construir una imagen con su destrucción.

A: Los espectadores creen que arruino un original. Y les digo: “es cine, no es original”. No se quema la bandera, se quema un pedazo de plástico. La ansiedad de perder la imagen nos hace perder la experiencia de la quemadura, que siempre es original. Ese instante de ocho segundos que nunca es igual. Para mí hay algo interesante: es la puesta en ejercicio de la memoria en el presente. La memoria no se puede hacer historia, si no es visibilidad en el presente. Y ahí hay algo nuevo y auténtico.

M: Me recuerda a Bergson. Es imposible acceder al pasado puro. Solo conocemos el presente de pasado. En tu obra, accedemos al pasado desde lo puro presente. Un presente de pasado.

A: Además se está generando una nueva imagen. Después, en *Memoria en llamas*, la película quemada que continua.

M: Es casi una impugnación a las tesis de Benjamin. Hay un original; hay aura.

A: Empieza a existir un aquí y un ahora. Como la música ejecutada. Es ahí donde se

constituye el valor aurático. Y acá llegamos porque la primera imagen de la bandera no existe. Estoy quemando algo, reproducido a partir de un relato. Antes la bandera no tenía el sol. El sol, al ser más oscuro, es el que permite que se caliente la imagen y se queme.

M: En Platón el sol es la idea de bien. La supra-idea que ilumina a todas las demás.

A: Cuando hice la primera obra de la serie en 2012, *Eramos super 8mm*, lo que tenía en la cabeza era el dispositivo y no la imagen que iba a aparecer. Estaba fascinado con los obreros de Lumière, con pensar la primera imagen del cine y la primera a nivel local. Obreros es un documento de época, pero la bandera argentina es un signo. Me interesaba cómo una de las imágenes es un símbolo y la otra es un documento. Y cómo ese documento no podría generarse en Argentina, ya que no hubo desarrollo industrial.

M: Última pregunta sobre tus procesos. Me dijiste que has partido de la estructura, del dispositivo. Me recuerda a *Filosofía de la composición*, de Poe, donde cuenta su manera de escribir. Desde el concepto al relato.

A: En *Eramos plomo y palo*, primero tenía el dispositivo, y después el contenido. Me resonaba la idea de los obreros explotados. Y de ahí voy al contenido. La multitud era una base de obreros superexplotados, su trabajo es duplicado. Y de ahí me surgió el contenido. La explotación es posible por la represión. Y de ahí las imágenes: imágenes que representan policías contra los movimientos sociales, los trabajadores y estudiantes, durante la dictadura.

Alfonso Bouhaben, Miguel (2019)
"El pensamiento crítico es fundamental para saber
qué es lo que hago cuando hago una imagen". Entrevista a Andrés Denegri

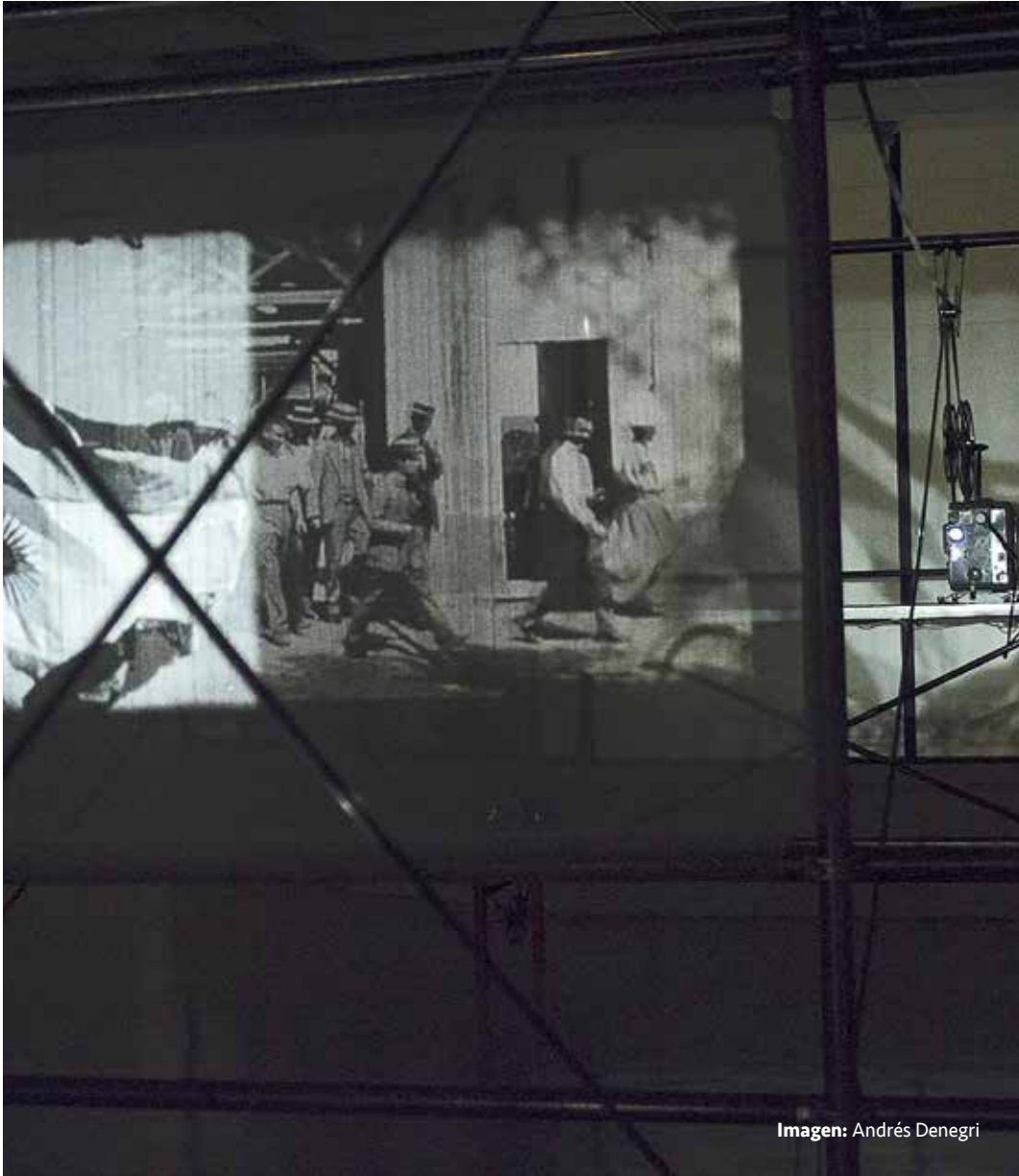


Imagen: Andrés Denegri