



Franco Passarelli

Universidad de Buenos Aires, Argentina
fpassarelli16@gmail.com

Francisco Martina

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
franciscoomartinaa@gmail.com

Emanuel Cantero

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
yo.emacantero@gmail.com

post(s)

vol. 10, p. 70 - 83, 2024

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

posts@usfq.edu.ec

Recepción: 18 diciembre 2023

Aprobación: 22 febrero 2024

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3083>

Resumen: El trabajo es un ejercicio reflexivo que da cuenta de las diversas etapas creativas —investigación antropológica inicial, montaje y exhibición— de la videoinstalación *Corpus film*, inaugurada en la ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina) en 2022. Se trata de explorar el proceso colaborativo entre el artista experimental y el antropólogo audiovisual (creadores de la obra), con el objetivo de observar cómo la práctica curatorial puede convertirse en una estrategia para la investigación etnográfica y artística.

Palabras clave: *Corpus film*, arte, antropología, videoinstalación, archivos.

Abstract: The work is presented as a reflective exercise that showcases the various creative stages — initial anthropological research, montage, and exhibition— of the video installation *Corpus Film*, inaugurated in Resistencia (Chaco, Argentina) in 2022. It delves into the collaborative process between an experimental artist and an audiovisual anthropologist, the creators of the project, aiming to demonstrate how curatorial practice can function as a strategy for both ethnographic and artistic research.

Keywords: *Corpus film*, art, anthropology, video installation, archives.

Introducción

El presente trabajo se inserta en los intersticios y contactos entre los campos de la historia del arte y la antropología.^[1] El objetivo principal es dar cuenta del proceso de producción, montaje y exhibición de la videoinstalación *Corpus film*, realizada por el artista experimental Francisco Martina y el antropólogo audiovisual Franco Passarelli, en función de proponer la práctica curatorial como estrategia para la investigación etnográfica (en tanto trabajo de campo y presentación de resultados). A lo largo de todo este texto, se van a complementar entre sí nociones que desde el pensamiento moderno han estado escindidas, como las de investigación y creación, antropología y arte, conocimiento y estética, texto e imagen, en función de una obra artística/ etnográfica monstruosa. A modo reflexivo, y en una doble función de realizadores/escritores, el texto busca presentar una serie de instancias que dieron origen a la obra, desde el desarrollo de la investigación antropológica, pasando por las etapas de idea, montaje y puesta en obra, para concluir en la inauguración y exposición de la misma.

La importancia de este artículo radica en dar cuenta de un proceso compartido entre un artista y un antropólogo para conformar una obra de arte que exprese estética y conceptualmente una problemática social: las formas históricas de producción y representación en el audiovisual de la provincia del Chaco (Argentina), durante los años sesenta y setenta, desde la perspectiva de sus propios realizadores. A lo largo de las mencionadas dos décadas se realizaron en el Chaco aproximadamente ochenta audiovisuales por equipos de producción completamente locales, de los cuales más de la mitad están perdidos o aún no fueron encontrados. *Corpus film* utiliza como materia prima para su obra fragmentos de estos archivos, que estuvieron fuera de la órbita de la cinematografía argentina, con el fin de darles un nuevo orden y sentido en su remontaje y exhibición.

Para situar el problema de investigación con el que trabaja la obra, cabe mencionar que si se remonta históricamente a las imágenes audiovisuales producidas en la región del nordeste argentino (NEA) y de modo particular en el Chaco, se encuentra una gran profundidad temporal con noticieros de formato industrial realizados durante las primeras décadas del siglo XX como las *Actualidades de Max Glücksmann* (1910) y luego en el *Film Revista Valle* (1920-1930). Durante las siguientes décadas y hasta mediados de los años setenta, se produjeron los informativos de *Sucesos Argentinos*, que consumaron varios informes sobre las provincias del nordeste argentino. La consigna principal de estos noticieros, como sintetiza la investigadora argentina Clara Kriger (2007), era «mostrar la verdad» de lo que

ocurría en el país, «como si la pantalla fuera una ventana abierta por la cual el espectador veía la realidad» (p. 6). Se trataba de pequeñas notas periodísticas donde las acciones del Estado y de los gobernantes eran fundamentales. De tal modo, estos territorios alejados de los centros de poder nacionales (Buenos Aires) debían vincular las acciones del sujeto/protagonista de la noticia directamente con los intereses de la nación o la patria. Así, de una manera casi mágica, el Estado resolvía los conflictos sin mediar ningún tipo de causalidad.

Las primeras imágenes sobre la región del nordeste argentino (NEA)^[2] comenzaron a circular bajo ideas de un territorio «desértico y atrasado», donde la presencia del Estado era el mecanismo del progreso. El avance y la modernización estaban representadas en las filmaciones de los edificios neoclásicos, en la presencia militar, en la bandera nacional, en los monumentos, en las herramientas y en el trabajo. Así construyó Buenos Aires la imagen del nordeste argentino.

Corpus film se propuso revisar a contrapelo la historia de estas imágenes audiovisuales, desmontando su genealogía y proponiendo revisitarlas a través de una expografía que descompone esta representación del NEA y la reescribe de manera problemática, transitoria y reflexiva, mostrando cómo entre los entresijos del progreso de la razón aún siguen asomando sus monstruosidades.

Archivos visuales y audiovisuales: prácticas liminares entre el arte y la antropología

Las relaciones entre los archivos (visuales y audiovisuales) y el mundo del arte tienen una rica historia en Occidente, que comenzó con las vanguardias surrealistas y dadaístas a inicios del siglo XX, y que se profundizó en los últimos treinta años, a partir de los giros hacia lo social y lo cultural en las prácticas artísticas. Tomando los trabajos de Walter Benjamin y Aby Warburg como fundantes a comienzos del siglo XX, siguiendo con Jacques Derrida y la clave del *mal de archivo*, para dar paso a teóricos del arte actuales como Georges Didi-Huberman (2004) o Hal Foster (2004) con su propuesta del *archival impulse*, los estudios entre arte y archivo están en boga.

El «giro archivístico» supone un alejamiento relativo respecto de la definición propuesta a fines de la década de 1960 del archivo en tanto «la ley de lo que puede ser dicho». Actualmente se considera al archivo también como un dispositivo capaz de desocultar las estructuras discursivas y de poder que lo constituyen. Los archivos no restituirían por sí solos la relación con los eventos históricos, sino que posibilitarían relaciones epistemológicas y estéticas diversas con ellos. (Depetris Chauvin, 2018, p. 306)

Como bien señala la investigadora argentina Irene Depetris Chauvin en la cita, el archivo puede ser un dispositivo capaz de

visibilizar las desigualdades y los sentidos que lo constituyeron. Atendiendo a esta cuestión, una de las preguntas fundamentales de Foster en su planteamiento acerca del *archival impulse* es qué motiva al artista a utilizar material de archivo en sus obras. El autor descubre que se trata de restituir la presencia, la experiencia y el trato de un sujeto con dicha imagen, en una operación inversa al ocultamiento (Russo, 2017, p. 63), donde no solo se pretende recuperar archivos «informales» sino que se busca crear nuevos. Se trata de rescatar aquellas historias invisibilizadas, olvidadas y perdidas, para darles nuevas formas alternativas, necesarias para generar un sentido inverso frente a la historia «oficial».

En antropología, según David Zeitlyn (2012), hay una larga tradición de trabajos con archivos como instrumentos hegemónicos y como consecuencia de la relación colonial (Guarini, 2017; Rony, 1996; Russell, 1999). Desde estos lugares, los archivos son puestos en cuestionamiento a la luz de quiénes los originan, de dónde y de quiénes provienen los materiales para ser archivados, cuáles son las significaciones que rodean a «lo guardado», a quiénes les pertenecen hoy en día y quiénes deberían poseerlos, entre otras preguntas. Las disputas de poder, las relaciones de desigualdad y las violencias quedan condensadas en los acervos y colecciones que en su mayoría se alojan en Europa o Norteamérica y que retienen, hasta nuestros días, films, fotografías, objetos arqueológicos y etnográficos (entre tantos materiales más), que son negados a aquellos que los produjeron. Así es que desde estos debates, la disciplina antropológica en la actualidad busca generar nuevas historias desarmando afectiva, performática, transdisciplinar, decolonial y colectivamente.

Se observa que hay muchos puntos en común entre los acercamientos del arte y la antropología al trabajo con archivos. Ambas disciplinas se extrañan frente a los archivos, los cuestionan y los rearman, buscando crear nuevos sentidos y, muchas veces, nuevos archivos. La videoinstalación *Corpus film* resultó de un proceso de investigación antropológica a través del trabajo de archivo entendido como una práctica de producción artística articulada principalmente en las operaciones de exposición y montaje. La expografía es el resultado del trabajo curatorial, al que es necesario entender como *poiesis* de escritura e instalación audiovisual (Almada, 2008, p. 7). Dicha *poiesis* es orientada por una «política de exposición» de carácter expandido (Déotte, 2015, p. 158), entendiendo esta expansión como la instalación de una obra —y un sitio— que trasciende el carácter autónomo, objetivista y representativo del arte (Rebentisch, 2018, p. 19), para poner de relieve el proceso de investigación antropológica como diálogo con los productores de los materiales audiovisuales y documentos que son re-elaborados expográficamente. La curaduría puede encontrar su propósito en la

construcción de un «contra-archivo» que permita la investigación de aquello que no puede ser representado (Giunta, 2010, p. 41); al mismo tiempo que instala no solo una obra y un sitio, sino un espacio de debate y discusión de carácter reflexivo e incompleto (Giunta, 2010, p. 43).

Con respecto al montaje de las imágenes, surgen entonces nuevas estrategias audiovisuales para establecer una mirada crítica sobre el material, con diferentes formas de intervención (Leyda, 1964; Weinrichter, 2008). La intención en el cambio de significado original del audiovisual a partir de la edición configura «el núcleo principal de la operación sintáctica en estas obras de no ficción» (Doll Castillo, 2018, p. 80). Se trata de «[la] radical recontextualización del material que practica el cine de apropiación» y que «abre una brecha entre la imagen y su referente original, o la intención original con la que fuera filmada» (Weinrichter, 2008, p. 5). Las imágenes se insertan en un nuevo contexto de sentidos y por lo tanto adquieren nuevas dimensiones, insospechadas por el creador original. Las viejas (nuevas) imágenes pasan por el tamiz del nuevo realizador y, por ende, sus representaciones son totalmente alteradas. En palabras de Didi-Huberman, el montaje crea monstruos a través de los cuales se nos permite conocer a los astros (Grüner, 2014, p. 20), tal era el funcionamiento del atlas warburgiano en tanto que herramienta heurística al servicio de la «antropología histórica de las imágenes» (Croce, 2018, p. 224). De este modo, el montaje y desmontaje de la imágenes de archivo permite «leer lo nunca escrito» al precipitar los esquemas de representación y conocimiento —*astra*— sobre un montaje activamente heterogéneo, visceral, caótico —*monstra*— (Didi-Huberman, 2011, p. 21).

***Corpus film*: archivos y territorio**

La propuesta de la instalación *Corpus film* tiene su eje en la recuperación, visibilización y puesta en valor de los primeros audiovisuales realizados en el Chaco por cineastas chaqueños durante los años sesenta y setenta. Se trata de una pieza de videoarte inmersiva y expandida donde los espectadores pueden transitar entre las proyecciones, recorriendo el espacio a través de diferentes nodos. Se define a la instalación como una obra de videoarte ya que incorpora «el monitor de TV como objeto, otros objetos en instalaciones y a la persona humana, buscando la interacción entre persona e imagen reflejada» (Aisemberg, 2019). Por ende, la obra no son solo múltiples proyecciones, sino que el espectador debe transitar un espacio disgregado, donde arme su propio circuito a la vez que se tope con objetos (como material filmico en 16 y 8 mm, cámaras de Super 8, latas y televisores) y hasta se pueda encontrar con los mismos

realizadores recreando un programa de televisión. Las múltiples representaciones, materialidades y cuerpos dan cuenta de un lugar único, un viaje en el tiempo y el espacio que se proyecta hasta el presente, propiciando más el tránsito del cuerpo observante que el detenimiento de la mirada en los contenidos representados —sin por esto renunciar a las bondades del pensamiento crítico—.

Celuloide, vinagre y Castillos: el proceso de investigación

El proceso de investigación sobre los comienzos en la producción audiovisual del cine chaqueño (durante los años sesenta y setenta) comenzó en 2019, como parte de un proyecto del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI, CONICET/UNNE), ubicado en la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco. La investigación (que continúa hasta el presente) intentaba dar cuenta de cuáles fueron las primeras películas producidas en el Chaco que contaron con un equipo de realización completamente local. Para ello, Franco Passarelli realizó en principio una búsqueda con los realizadores que estaban vivos, para ver qué materiales tenían, en qué condiciones y qué recordaban de sus obras y de las de otros cineastas.

Las técnicas etnográficas empleadas al momento del encuentro con los realizadores fueron principalmente las clásicas entrevistas personales y virtuales, y la video-elicitación. Las constantes visitas a Jorge Castillo (uno de los principales referentes del cine chaqueño) para ver y hablar sobre los films de diferentes realizadores y sus propios cortometrajes (que tenía guardados en discos externos)^[3] fueron clave para la pesquisa. Allí él narraba sobre sus recuerdos, historias y vicisitudes a la hora filmar en el Chaco durante los sesenta y setenta. A la vez, permitió establecer una relación de confianza y amistad (cuestión fundamental para el trabajo con archivos), proyectando exposiciones para futuras ocasiones. Jorge le entregó a Franco Passarelli algunas de sus películas originales en formato Super 8 mm (figura 1) y otras «latas» con rollos de 16 mm, correspondientes a películas de Juan Carlos Vidarte, que se pudieron digitalizar en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken (figura 2), ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Otras entrevistas realizadas fueron a Jorge Omar Ott, en cuatro ocasiones, y se volvió a ver junto a él, luego de 15 años, su cortometraje *En Busca de San La Muerte* (Ott, Molina y Vedia, 1972). Durante la pandemia del COVID se pudo entrevistar a Isaac «Cacho» Belsky por videollamada, y luego de las restricciones sanitarias, a fines de 2021, se mantuvieron varios encuentros con entrevistas personales. Otro punto importante del trabajo de campo fue el contacto con la directora del Instituto Agrotécnico de la

UNNE, María Cándida Iglesias, quien, gracias a su apoyo y su trabajo de resguardo de material fílmico, posibilitó el hallazgo de dos películas más y de otras dos que el Instituto tenía digitalizadas. Además, se contactó con el hijo de José Luis Meana, quien entregó todo el material fílmico que tenía de su padre para la digitalización en el Museo del Cine. En adición a las entrevistas, también se analizaron materiales complementarios (pero no por eso menos importantes) como fotografías, notas periodísticas y algunos correos electrónicos entre los mismos directores.^[4] Resultó clave, además, la única obra escrita sobre los principios de cine chaqueño que hay publicada hasta el momento: *Cine Argentino e Identidad Cultural*, que publicó el mismo Castillo en el año 2003.



Figura 2

Figura 2. Trabajo de revisión en el Museo del Cine.

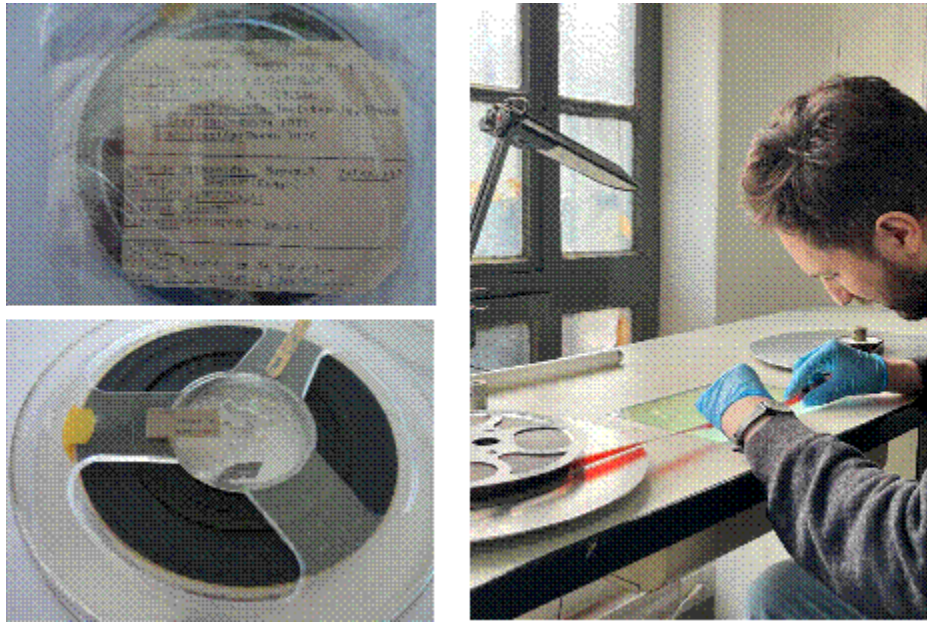


Figura 1

Films en Super 8 mm de Jorge Castillo

Además, se consultaron archivos y acervos audiovisuales, tanto de instituciones públicas como privadas, pero el resultado fue casi nulo. A partir del diálogo con los pioneros realizadores y, luego, con los familiares de aquellos cineastas que ya habían fallecido, se logró documentar, catalogar y en algunos casos digitalizar sesenta productos audiovisuales, con una amplia gama de realizadores y formatos (ficciones, documentales, animaciones, experimentales, publicidades y crudos de películas), que no solo constituyen las primeras experiencias fílmicas en el Chaco sino que se refieren a toda la región del NEA. Estos pioneros del audiovisual chaqueño fueron Ángel Fernández Pissano, Juan Carlos Vidarte, José Luis Meana, Jorge Ott, Jorge Castillo e Isaac Belsky, quienes generaron un circuito audiovisual incipiente en la ciudad de Resistencia durante los años sesenta y setenta.

Estudiar la obra de los realizadores chaqueños implica una visibilización en diferentes niveles de sus aportes y sus dificultades. La importancia de investigar estas películas recuperadas se debe a que la gran mayoría de ellas son desconocidas, tanto en la provincia como en la región y en el país, dando cuenta de una invisibilidad entre el público en general y en los estudios sobre cine en Argentina. Asimismo, se trata de dar a conocer nuevos realizadores dentro del campo de la «cinematografía nacional», la cual ha estado históricamente diseñada por las obras producidas en y desde Buenos Aires. También, se trata de difundir nuevas películas, modos de producción y formas de circulación, que estuvieron fuera de la órbita

de la capital nacional. Por otro lado, se pretende identificar y revalorar el papel que ha tenido la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) en la producción de cine, el cual fue ignorado por los estudios filmicos hasta el momento. Quizás por lo poco que se conoce de su filmografía, por el desconocimiento de los investigadores con respecto a la región, por no haber creado una carrera de artes audiovisuales o porque no desplegó formas alternativas del lenguaje audiovisual ni realizadores reconocidos tanto en la región como en el país, la UNNE ha quedado fuera del círculo de las universidades nacionales que produjeron cine durante los sesenta y setenta. Sin embargo, sus producciones fueron numerosas y dieron un gran impulso a los cineastas locales, la mayoría de los cuales trabajó en la universidad.

Producción y curaduría de *Corpus film*

La idea de la obra surge a partir de la propuesta de la plataforma *Cataliza. Nuevos cruces entre arte, cultura y región*, como parte de su acción «Poner en obra», orientada a reunir a un investigador y un artista, y utilizar los conocimientos y materiales de trabajo estudiados por el hacedor científico para llevar adelante un proceso de producción de obra. La propuesta era formar un nuevo proyecto y exhibirlo en el Centro Cultural Alternativo (CECUAL), en la ciudad de Resistencia. *Corpus film* toma cuerpo y forma a través de este dispositivo expositivo (*Cataliza*), que hace del diálogo entre antropólogo y artista un vector de *poiesis* expográfica de materiales de un archivo audiovisual emergente.

Así es que, a partir de la mencionada plataforma, se puso en contacto al antropólogo audiovisual Franco Passarelli con el artista experimental y diseñador Francis Martina, para generar diálogos y comenzar con el movimiento creativo. Mientras que Passarelli llevaba adelante la investigación sobre los comienzos de la producción en el cine chaqueño (ver Passarelli, 2021), Martina se desempeñaba como director y editor audiovisual, además de ser VJ y especialista en interactividad en las artes. A partir de una reunión de presentación realizada en junio de 2022 y luego de varias charlas virtuales (en algunas de las cuales también formó parte una productora de *Cataliza*), surgió la noción inicial que desencadenó la obra: una videoinstalación donde los archivos queden reconfigurados en diferentes nodos y que entre ellos se vinculen, como un gran organismo monstruoso, imágenes, dispositivos y cuerpos: poner el *astra* en *monstra*, exponer lo irrepresentable. Se llamaría *Corpus film* y ambos serían los co-autores de la misma. Se trataba de una exposición inmersiva y experimental, donde el espectador se encuentre con un arco heterogéneo de soportes y a la vez transite entre las imágenes

reapropiadas y reeditadas de los archivos fílmicos hallados en la investigación.

Como parte de la plataforma *Cataliza*, la obra funcionaría como una oportunidad para que el público pudiera experimentar y reencontrarse con los materiales a través de una contemplación crítica, donde a través de la superposición de tiempos y espacios, se visibilice, (re)conozca y aprenda de realizadores, películas, personajes, actores, lugares y problemáticas de la provincia del Chaco, tanto de la época de los films como de su reactualización con los problemas actuales. Sin embargo, su apuesta estética reside en comprometer desde el montaje expográfico las posibles lecturas lineales e informativas del archivo fílmico, y propiciar una experiencia receptiva visceral e inestable. Los aportes estéticos y formales de Francis Martina fueron fundamentales en esta operación de desestabilización y corrupción de la imagen expuesta, cuestión que ha trabajado en numerosas obras donde se posiciona próximo a una estética del error (*glitch*) y lo corrupto/obsceno. En tal sentido, la idea de *corpus* no refiere únicamente a la agrupación de materiales audiovisuales en un archivo construido críticamente y en función de objetivos guiados por las exigencias del pensamiento y quehacer científico, sino a incorporar dichas imágenes en una expografía nutrida de las aristas más desestabilizantes del pensamiento artístico y curatorial contemporáneo.

La obra: caminar en el monstruo

Corpus film remite a la red de producción, representación y exhibición de los pioneros films chaqueños y regionales del NEA: cada una de las partes de este gran cuerpo monstruoso de obras audiovisuales está conectada con el resto. Se trata de una obra inmersiva en la que el espectador transita por diferentes nodos audiovisuales, los que van a estar unidos a través de sonidos e imágenes. La obra busca hacer interactuar también a diferentes soportes de exposición:

proyecciones digitales en pared, *mapping* y televisores, constituyendo un *collage* de dispositivos que exhiben materiales fílmicos de Super 8 y 16 milímetros en formato digital. Las imágenes que se exhiben en cada nodo son pequeños fragmentos de algunos de los materiales audiovisuales recuperados en la investigación, donde la apropiación y el remontaje de los archivos quedan al descubierto.

Son cinco nodos, cinco espacios, por donde el espectador debe conducirse: en el primero de ellos, en la entrada de la exposición, observamos dos televisores al nivel del suelo rodeados de una tela roja, donde se proyectan al mismo tiempo dos cortometrajes. Por un lado aparece *En busca de San La Muerte* (Ott y Molina y Vedia, 1972) y

por otro *El Choque* (Castillo, 1980). Ambos films remiten a la figura de San La Muerte, central de la religiosidad popular del nordeste argentino. El culto del santo popular es el primer punto de la instalación y la puerta de entrada a la misma (figura 3).



Figura 3

Primer nodo de Corpus film

Figura 3. Primer nodo de *Corpus film*.

Siguiendo el camino, se ubica en el centro de la sala una proyección cenital sobre una mesa donde queda encuadrada la imagen de varios cortometrajes. A la vez, por debajo de ella se observa un manto de hojas secas, donde la imagen proyectada (que rebasa la superficie de la mesa) se pierde. Los materiales audiovisuales que se exhiben son *Suelos de Monocultivo. Serie 1* (Vidarte, 1962) y *Suelos de Monocultivo. Serie 2* (Vidarte, 1964), *Planeamiento Urbano de la Ciudad de Resistencia* (Meana, 1978), *Viviendas y Construcciones en el Chaco* (Fernández Pissano, 1961). Las dos películas de Vidarte fueron producidas para la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) y exponen diferentes técnicas de rotación de cultivo para prevenir la desertificación de los suelos por el monocultivo algodonero.^[5] Los otros dos audiovisuales corresponden a publicidades gubernamentales, ya que las de José Luis Meana son animaciones realizadas para el gobierno municipal de la ciudad de Resistencia, con el fin de informar la nueva planificación del lugar. Por otro lado, la de Ángel Fernández Pissano puede llegar a ser considerada la primera producción audiovisual chaqueña, ya que data de 1961. La publicidad expone los avances en materia de construcción de viviendas y edificios

de gobiernos que el gobernador del momento estaba llevando adelante (figura 4).



Figura 4

Segundo nodo de la videoinstalación

Figura 4. Segundo nodo de la videoinstalación.

En el tercer nodo se proyectan sobre una pared, con cinco pantallas yuxtapuestas, varias películas que hablan sobre diferentes aspectos de la sociedad y de los imaginarios del Chaco: allí se pueden ver aspectos tan diferentes como la fiesta del inmigrante en Las Breñas y la del Dorado en la Isla del Cerrito, la historia de Resistencia, así como el tratamiento de la lepra, entre otras representaciones. Además, cuelgan en el aire latas metálicas y rollos de Super 8 y 16 mm que bloquean en parte la proyección. Individualmente, cada pantalla muestra fragmentos de un film, pero la imagen total adquiere en su conjunto un nuevo sentido por el choque de representaciones. En el centro de las pantallas encontramos la película *Oscar Medina, artesano* (Vidarte, 1972), film que narra la vida cotidiana de un artesano qom, quien vive en las afueras de Resistencia. A esta imagen la entornan cuatro pantallas (arriba, abajo, a la izquierda y a la derecha), donde se proyectan las películas *El camino de la verdad*

(Fernández Pissano, 1962), *El país en la isla del Sol* (Meana, 1977), *La joven del norte* (Meana, 1978) y *Capital del Inmigrante* (Belsky, 1975). Así queda expuesta la fragmentación de lo identitario, como

un choque entre el mundo indígena, el progreso promocionado por el aparato estatal, las festividades de los inmigrantes y la ciencia (figura 5).



Figura 5
Tercer nodo

Figura 5. Tercer nodo.

En el cuarto nodo se exhibe en dos televisores el programa de televisión *Nuestro Cine*, el cual fue expuesto en el Canal 9 local en 1985. Allí, el conductor Isaac «Cacho» Belsky entrevistaba a los pioneros realizadores chaqueños, a la vez que pasaba alguna de sus películas completas en el programa. En los dos televisores de la obra, podemos ver al entrevistador y al entrevistado, y por delante, en el espacio de la muestra, dos sillas. Esos dos asientos fueron ocupados por Belsky y Jorge Castillo en el día final de la muestra, recreando el programa televisivo durante la presentación de *Corpus film*, haciendo un juego entre la imagen de ellos exhibida en los televisores y sus propios cuerpos desde la actualidad, cuarenta años después (figuras 6 y 7). Al lado de los cineastas, en una mesa, se puede observar latas metálicas, rollos y cámaras, para que los espectadores las recojan y toquen, con el fin de que experimenten la materialidad del formato de las películas exhibidas. Algunas de ellas tienen olor a «vinagre» (al estar sufriendo la descomposición por el paso del tiempo), lo cual pone en consideración los problemas de resguardo y preservación de estos films.

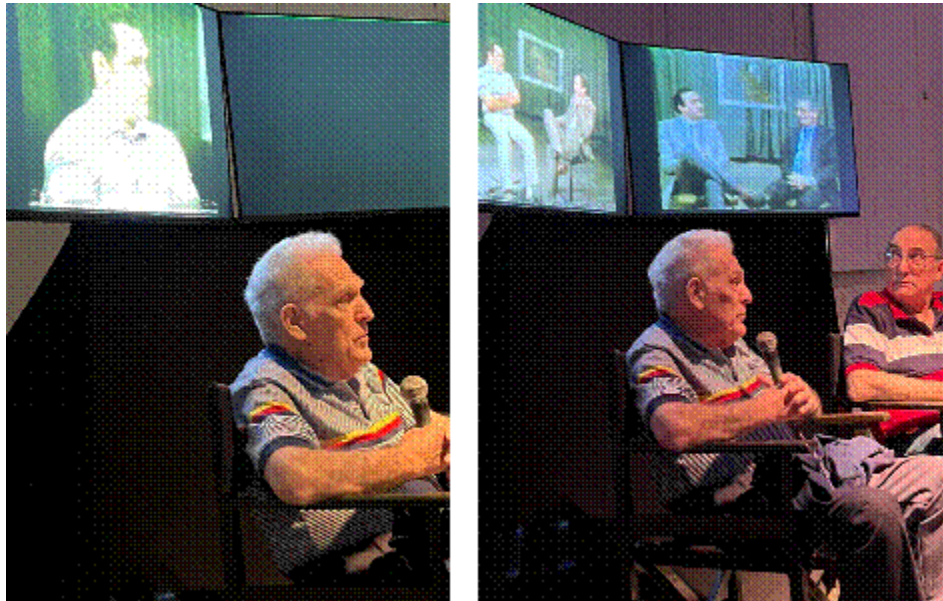


Figura 6

Figura 6. Jorge Castillo dialogando con el público

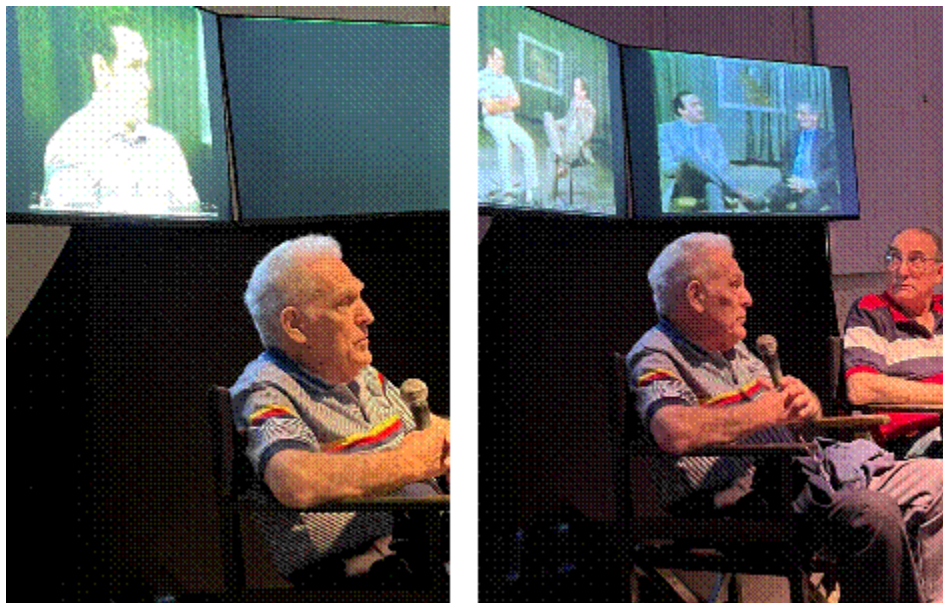


Figura 7

Figura 7. «Cacho» Belsky mirando su propia imagen cuarenta años después.

En el último nodo se proyectaron algunas obras de la filmografía experimental de Jorge Castillo, quien, además de ser un realizador fundamental, es un notable archivero.

Camina el monstruo: la exhibición

La obra se inauguró el 14 y 15 de octubre de 2022, en el Centro Cultural Alternativo (CEQUAL) de la ciudad de Resistencia, Chaco. Fue una presentación de dos días, con entrada libre y gratuita, en los que recorrieron la videoinstalación más de cien espectadores. El público fue diverso: desde estudiantes, profesores e investigadores de la Universidad Nacional del Nordeste, hasta familiares y amigos de los realizadores chaqueños, y algunas personas que habían participado de los films.

Lo relevante para la investigación antropológica fueron las reacciones de estos espectadores: muchos de ellos se reconocían o evocaban lugares, sujetos u objetos de tiempos pasados.

La activación de la memoria, en función de la curaduría de la obra, es el rasgo central. A partir del recorrido, los espectadores daban cuenta de sensaciones y afecciones, a la vez que preguntaban dónde estaban alojadas esas imágenes, quiénes las poseían y en qué condiciones. A la vez, también algunos de ellos (por ejemplo, «Cacho» Belsky) solicitaban las imágenes para tenerlas, ya que había algunas que hasta ese momento, luego de cuarenta años, nunca habían visto (figura 7). En el caso de Belsky, se trataba de las imágenes televisivas del programa que él conducía por el Canal 9 local. La reacción de sus familiares (fue a la muestra con su esposa y sus hijos) daba cuenta de la sorpresa por ver al padre joven y en un campo (el artístico) que solo conocían por el recuerdo de «Cacho».^[6] Esta revelación generó un doble efecto en Belsky: por un lado, la emoción de encontrarse con momentos olvidados de su propio pasado, y por otro lado, la sorpresa de descubrir aspectos de su propio programa que nunca había tenido la oportunidad de ver. A la vez, también reconocía imágenes de otros realizadores y conversaba con ellos, como el diálogo que se estableció con Jorge Castillo y que fue parte de la performance que se propuso desde la curaduría de la obra. En este sentido, es importante destacar que la activación de la memoria a través de esta exposición trasciende lo individual y adquiere una dimensión colectiva. Los visitantes comparten sus propias historias y experiencias mientras exploran las obras, lo que a su vez genera diálogos y conexiones entre personas que quizás nunca antes habían interactuado.

Otra de las reacciones significativas para la investigación fue que la obra atrajo nuevos materiales. Aceptando nuestra invitación a la muestra, la familia de José Luis Meana nos contactó un día antes de la exposición para entregarnos una bolsa que contenía cinco latas de material fílmico de su padre. De este modo, la videoinstalación no funciona solo en el espacio expositivo, sino que también atrae objetos, en este caso films de 16 mm. Estos mismos fueron expuestos al siguiente día como objetos, junto con otros rollos de celuloide y cámaras de Super 8 mm, para que la gente los pudiera ver, tocar y oler.

Recapitulando, *Corpus film* puede considerarse, en cuatro aspectos, un dispositivo expositivo de crítica y desmontaje de las representaciones sobre el nordeste argentino, anidadas en el archivo que conformamos con films audiovisuales realizados en los años sesenta y setenta.

En primer lugar, como proceso heurístico basado en el diálogo y la exploración de posibles acervos de imágenes audiovisuales, en una exploración etnográfica tras la cual recuperamos fragmentos que pasaron a formar parte de una nueva constelación archivística. En segundo lugar, como un espacio de pensamiento y reflexión sobre el trasfondo común a estas imágenes audiovisuales, reconstruyendo las representaciones allí inscritas e indagando mediante qué operaciones podría construirse un «contra-archivo» que las desguace y exponga más sus simas que sus cumbres. Aparece en el tercer lugar el diálogo con el artista experimental, en cuyo interés emerge una propuesta expositiva y curatorial que revitaliza el carácter monstruoso que latía solapado entre las imágenes audiovisuales que recuperamos. En cuarto lugar, el propio monstruo, la obra instalada con el fin específico de generar un tránsito que no detenga el pensamiento sino que lo vuelva a mover, ya no en la dirección específica de la razón sino entre lo multinodal de la experiencia receptiva colectiva y sensorial.

En conjunto, estos cuatros momentos dan cuenta de que el arte puede actuar como un puente entre el pasado y el presente, entre las personas y sus historias, creando una red de significado y comprensión compartida. Ahora bien, para que esta potencia relacional y temporal se despliegue plenamente, consideramos que la creación artística debe estar acompañada de una investigación (en este caso antropológica) que le proporcione materiales con los que trabajar, favoreciendo que la actividad curatorial y expositiva trascienda la presentación visual de estos materiales en un esquema domesticado y detenido en los contenidos expuestos (representaciones). O al menos esa fue nuestra propia experiencia entre los viejos cineastas, artistas, montajes y monstruos con los que dialogamos durante la producción de *Corpus film.post(s)*

Referencias

- Aisemberg, D. (2019). *Historias del arte*. Adriana Hidalgo editora.
- Almada, Adriana. (2008). La curatoría como poiesis. Sobre una práctica de bordes inciertos. En Ticio Escobar (comp.), *Escrituras en tránsito*, 3-11. Centro de Artes Visuales, Museo del Barro.
- Croce, M. (2018). Per monstra ad astra / Ad astra per áspera: dos modelos de relación de los intelectuales con la academia. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 20(2), 221-244.
- Déotte, Jean-Louise. (2015). *El hombre de vidrio. Estéticas benjaminianas*. Prometeo.
- Depetris Chauvin, I. (2018). Desplazamientos espacio-temporales y expresividad del documento: el cine de Tiziana Panizza como etnocartografía afectiva de la isla de Pascua. En M. Giordano (ed.), *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos* (pp. 301-321). Editorial Biblos.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Doll Castillo, E. (2018, agosto). Cuatreros y Ejercicios de Memoria. Reflexividad, performatividad, archivo. *Arkadin*, 7, 78-90.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October Magazine*, 10, 3-22.
- Giunta, A. G. (2010). *Objetos mutantes: sobre arte contemporáneo*. Palinodia.
- González, C. (2016) *Arte y antropología: métodos y prácticas en el arte cubano contemporáneo*. Tesis de Maestría, FLACSO Ecuador. <http://hdl.handle.net/10469/11989>
- Grüner, E. (2014). *Per monstra ad astra*: La literatura y la «cara oscura» de la modernidad. *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales. UBA*. N° 85.
- Guasch, A. M. (2010). *Arte y Archivo. 1920- 2010*. Akal.
- Guarini, C. (2017). *Antropología Visual de la Ausencia*. Sans Soleil Ediciones.
- Kruger, C. (2007). *Una lectura de Sucesos Argentinos. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán.
- Leyda, J. (1964). *Films beget films. A study of compilation film*. George Allen & Unwin.

- Passarelli, F. (2021). Los comienzos en la producción del cine documental chaqueño: Cine Científico y relaciones de alteridad en los años 60 y 70. *Folia Histórica del Nordeste*, 40. DOI: <https://doi.org/10.30972/fhn.0404715>
- Russo, E. (2017). El archivo y sus bordes: más allá de la re-presentación. En A. F. Rodríguez y C. Elizondo (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Duke University Press.
- Rony, F. T. (1996). *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Duke University Press.
- Weinrichter, A. (2008) «Copy is right». *Tres momentos fundantes de la poética de la apropiación audiovisual*. Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Zeitlyn, D. (2012). Anthropology in and of the Archives: Possible Futures and Contingent Pasts. Archives as Anthropological Surrogates. *The Annual Review of Anthropology*, Vol. 41, 461-480. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145721>
- Rebentisch, J. (2018). Estética de la instalación. Caja Negra Editora.

Notas

- [1] Este trabajo está dedicado a la memoria de Jorge Castillo, quien se despidió de nuestro mundo el 17 de abril de 2024.
- [2] El territorio denominado nordeste argentino se constituye por las provincias de Corrientes, Chaco, Misiones y Formosa.
- [3] Todos los jueves y viernes, Jorge Castillo desarrollaba, en el Centro Cultural Ercilio Castillo, un cine club abierto al público donde se proyectaban películas diversas. Principalmente los viernes, una hora antes de la función, Franco Passarelli se acercaba para que le enseñara material de cine de la región y conversar sobre lo que veían.
- [4] La mayoría de esta información fue facilitada por Jorge Castillo.
- [5] La provincia del Chaco durante la primera mitad del siglo XX basó su economía en el monocultivo del algodón, que se exportaba a todo el mundo.
- [6] Hoy en día «Cacho» Belsky se dedica a una actividad totalmente distinta: tiene un comercio de productos de limpieza del hogar en Resistencia.

AmeliCA

Disponible en:

[https://portal.amelica.org/amelijournal/
271/2715168008/2715168008.pdf](https://portal.amelica.org/amelijournal/271/2715168008/2715168008.pdf)

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Franco Passarelli, Francisco Martina, Emanuel Cantero

Corpus film: el monstruo del Chaco

post(s)

vol. 10, p. 70 - 83, 2024

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3083>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**