

# **Continuidades y discontinuidades estético políticas del vídeo expandido. Análisis de mudanzas de María Teresa Ponce.**

*Aesthetic-political continuities and discontinuities of expanded video.  
Analysis of mudanzas María Teresa Ponce*

*Continuidades e descontinuidades políticas e estéticas do vídeo  
expandido. Análise do mudanzas de María Teresa Ponce*

—

**Miguel Alfonso BOUHABEN**

Universidad De Las Artes del Ecuador / malfonso@espol.edu.ec

—

*Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*  
*N.º 140, abril - julio 2019 (Sección Ensayo, pp. 247-260)*  
*ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X*  
*Ecuador: CIESPAL*  
*Recibido: 13-06-2018 / Aprobado: 11-04-2019*

## **Resumen**

El presente trabajo tiene por objeto plantear si el vídeo expandido es una continuación del cine tradicional; o de lo contrario, supone una discontinuidad. Para ello, resulta fundamental definir las diferencias con el dispositivo cinematográfico, tanto las epistémicas como las espaciales. Se trata de explicar cómo el vídeo cuando sea expande hacia el museo, a pesar de romper el dispositivo de recepción, no supone una ruptura estético-política. Hay alternativas de vídeo expandido que trascienden la sala del museo y se localizan en la esfera pública, como acontece en la obra *Mudanzas*, de la artista ecuatoriana María Teresa Ponce. Su propuesta consiste en construir una vídeo expansión en la esfera pública: un espacio más creativo, crítico, afectivo y colectivo

**Palabras clave:** vídeo expandido; estética y política; museo; esfera pública

.

## **Abstract**

The present work aims to consider whether expanded video is a continuation of traditional cinema; or On the contrary, it supposes a discontinuity. For this, it is fundamental to define the differences with the cinematographic device, both epistemic and spatial. It is about explaining how and when the video it expands towards the museums, despite breaking the reception device, does not suppose an aesthetic-political rupture. There are expanded video alternatives that transcend the museum room and are located in the public sphere, as in the work *Mudanzas*, by the Ecuadorian artist María Teresa Ponce. Her proposal consists in building a video expansion in the public sphere: a more creative, critical, affective and collective space.

**Keywords:** expanded video; aesthetics and politics; Museum; public sphere.

## **Resumo**

O presente trabalho visa considerar se o vídeo expandido é uma continuação do cinema tradicional; ou se, ao contrário, supõe uma descontinuidade. Para isso, é fundamental definir as diferenças com o dispositivo cinematográfico, tanto epistêmico quanto espacial. Trata-se de explicar como o vídeo, quando se expande em direção aos museus, apesar de quebrar o dispositivo de recepção, não supõe uma ruptura estético-política. Há amplas alternativas de vídeo que transcendem a sala do museu e estão localizadas na esfera pública, como na obra *Mudanzas*, da artista equatoriana María Teresa Ponce. Sua proposta consiste em construir uma expansão de vídeo na esfera pública: um espaço mais criativo, crítico, afetivo e coletivo.

**Palavras-chave:** vídeo expandido; estética e política; museu; esfera pública.

## 1. Introducción. Problemáticas estético-políticas de la imagen expandida

Con el concepto de *expanded cinema*, Gene Youngblood (1970) pretende abordar aquellas propuestas audiovisuales híbridas y polimorfos que van más allá de las formas tradicionales. Ahora bien, no se trataba solamente de pensar los usos de las nuevas tecnologías aplicadas a lo audiovisual. El cine expandido era una experiencia vital posibilitada por la apertura multidisciplinar de la imagen:

Cine expandido no significa películas computarizadas, monitores de fósforo, luz atómica o proyecciones esféricas. Cine expandido no es una película en absoluto: tal como la vida, es un proceso de transformación, el viaje histórico en curso del hombre para manifestar su conciencia fuera de su mente, frente a sus ojos. Uno ya no puede especializarse en una sola disciplina y esperar sinceramente expresar una pintura clara de sus relaciones en el entorno (2012, p. 56).

De este modo, el juego de los sentidos del cine había variado. El dispositivo cinematográfico había transformando las regularidades y normas del cine-espectáculo, en la medida en que, gracias al cine expandido, se proponía un mensaje multimedia, una exploración tecnológica y una disolución de la distancia entre el artista y el espectador. André Parente, bajo el influjo del posestructuralismo deleuziano, señala que en el cine expandido las rupturas se establecen en las tres dimensiones fundamentales del dispositivo cinematográfico: “la arquitectónica (condiciones de proyección de las imágenes), la tecnológica (producción, edición, transmisión y distribución de las imágenes) y la discursiva (*découpage*, montaje, etc.)” (2011, p. 43). De este modo, el cine expandido va a romper con la linealidad narrativa a través de técnicas de multipantalla, a la vez que posibilita la convergencia con otros medios como el vídeo y la computadora, dando lugar a la emergencia del post-cinema (Machado, 2015), el transcinema (Maciel, 2009) o el paracinema (Walley, 2005).

Así, el cine se ha expandido más allá de la caverna oscura de la sala de cine. Ahora bien, para buscar el cine del futuro ya no basta con ir al cine. Hay que acercarse a los museos. O salir a la calle. Pero, ¿cual es la esencia del cine y del vídeo expandidos?

Teniendo en cuenta la relevancia que en la actualidad detentan el cine y el vídeo expandidos resulta pertinente hacer una evaluación de sus mecanismos, propósitos y finalidades. Por ello, el presente trabajo tiene por objeto plantear la posibilidad de que el concepto de cine y vídeo expandido sea una continuación del cine tradicional, en el sentido topológico; es decir, en tanto que determina transformaciones sin ruptura. M. Macho señala que “la topología se ocupa de aquellas propiedades de las figuras que permanecen invariantes, cuando dichas figuras son plegadas, dilatadas, contraídas o deformadas, de modo que no aparezcan nuevos puntos, o se hagan coincidir puntos diferentes” (2002, p. 63). Por tanto, se trata de evaluar si el vídeo expandido es un pliegue, una dilatación o

una deformación del dispositivo del cine tradicional. O, por el contrario, el cine expandido supone una irrupción, una discontinuidad, un acontecimiento, en el sentido foucaultiano de la historia: “por debajo de las grandes continuidades del pensamiento, (...) por debajo de la persistencia de un género, de una forma, de una disciplina, de una actividad teórica, se trata ahora de encontrar la incidencia de las interrupciones” (Foucault, 1997, p. 12).

A medida que se vayan engranando los argumentos, se va a demostrar como el vídeo expandido al museo supone una simple transformación topológica; mientras que las expresiones audiovisuales que se proyectan sobre la esfera pública suponen más bien una discontinuidad. Si bien es cierto que sacar el cine de la sala oscura y desterritorializarlo hacia el museo supone un cambio en el dispositivo; también es que ese cambio es puramente cosmético, pues, desde el punto de vista político e ideológico, hay una continuidad: una cierta deformación de la sala de cine al museo, pero no una ruptura. Sin duda, el museo es un espacio para la construcción y la continuación de valores e imaginarios hegemónicos. La esfera pública, sin embargo, sí posibilita la emergencia de una interrupción, tanto estética como política, que abre una senda de arte democrático ajeno al sentido aristocrático y del cine en el museo. Se trata de elegir entre la ideología de la ruptura y la ideología del progreso continuo (Dubois, 2004).

Al analizar al cine y al vídeo expandido es fundamental tener en cuenta, tanto la ideología de lo expansivo ligada al modelo neoliberal y a la globalización capitalista, como la ubicuidad de la imagen en la era de internet.

Jorge La Ferla se pregunta respecto al cine expansivo “¿Cine total para un sistema totalitario?” (2009, p. 52). El juego de palabras no es un mero artificio ya que la expresividad de la imagen en la era del neoliberalismo y de internet tiene inequívocos tintes totalitarios. Para dar cuenta de esta problemática, veamos a grandes rasgos el funcionamiento del neoliberalismo y de la ubicuidad de las nuevas tecnologías. En este punto, la definición de David Harvey nos resulta realmente útil: “El neoliberalismo es una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano, consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo” (2007, p. 8). Ahora bien, esa libertad sin límites del individuo ha servido para subsumir a gran parte de la humanidad a lo largo y ancho del planeta, para explotar irracionalmente los recursos naturales no renovables, para conquistar los mercados y para imponer un modelo económico y político. El neoliberalismo es un modelo económico-político expansivo y totalitario que parece rimar estructuralmente con la expansividad en las artes.

Asimismo, esta ideología de lo expansivo del modelo neoliberal está indudablemente conectada con la cuestión de la ubicuidad de la imagen en nuestra contemporaneidad. Hay que señalar que la presunta democratización de las nuevas tecnologías de la información es ciertamente cuestionable.

A pesar de posibilitar un giro radical en nuestro modo de relacionarnos y compartir información, que permite que nos conectemos de manera inmediata y a distancia, internet tiene también una cara oscura y tiránica. Paul Virilio apunta que “en nuestra época la velocidad es absoluta: el tiempo real. Lo propio de la velocidad absoluta es el poder absoluto. Son atributos divinos: ubicuidad, instantaneidad, inmediatez. Visión total. Esto es más una tiranía que una democracia” (1997, p. 18). Por tanto, la ubicuidad de la imagen contemporánea en la era de internet, a pesar de tener aspectos sumamente positivos, como la posibilidad de generar conocimiento compartido y la creación de redes de relaciones sociales descentralizadas y desjerarquizadas, no hay que olvidar que también “posibilita una interacción social uniforme. Por muy plurales y múltiples que sean las posibilidades de conexión, relación y comunicación, estas se generan en un espacio no real que nos lleva a perder pie del sentido del mundo” (Bouhaben, 2014, p. 248).

Así, aunque el uso de internet ha sido determinante en las prácticas de ciberactivismo -que han tenido gran fuerza en movimientos como la primavera árabe o el 15M- lo cierto es que su uso también ha forjado una visión totalitaria, expansiva y ubicua del mundo. Queda claro que no podemos obviar que el imperialismo neoliberal y globalizador ejerce su ministerio a través de la red sociofóbica del espectáculo de internet, que va progresivamente creando un mundo paralelo de ilusiones que esquivan la realidad social. Internet no es un espacio de crítica política ni de intervención en una realidad social injusta sino el resultado de nuestra realidad sociofóbica (Rendueles, 2015) y panóptica (Virilio, 1998). Sin embargo, también es preciso considerar que lo expansivo no tiene porque estar siempre territorializado por el neoliberalismo y sus dispositivos de control ideológico como internet, sino que también puede ser un concepto emancipador, abierto, mestizo, híbrido y revolucionario. Indudablemente, el cine y el vídeo expansivo también pueden abrirse al diálogo y la interacción con el resto de las disciplinas artísticas para sobrevivir y servir así para construir un mundo más libre, igualitario y justo.

## **2. Diferencias espaciales, ontológicas y poético-epistémicas entre el dispositivo-cine tradicional y el dispositivo-vídeo del museo**

¿Cuáles son los modos expresivos del cine y del vídeo expandido? En este punto, resulta fundamental definir las diferencias entre el dispositivo expandido de los museos y el dispositivo cinematográfico. André Parente señala los tres elementos fundamentales del dispositivo-cinematográfico:

Habitualmente, cuando pensamos en cine, la imagen que nos viene a la cabeza es la de un espectáculo que involucra al menos tres elementos: una sala de cine, la proyección de una imagen en movimiento y un film que cuenta una historia en aproximadamente dos horas. Como ejemplo de lo que viene siendo dicho

sobre las nuevas tecnologías de la comunicación, podemos afirmar que, en su dispositivo, el cine hace converger tres dimensiones: la arquitectura de la sala, heredada del teatro a la italiana –los anglosajones usan, hasta hoy, el término *movie theatre* para designar esa sala–; la tecnología de captación/ proyección, cuyo patrón fue inventado a fines del siglo XIX, y la forma narrativa (estética o discurso de transparencia) adoptada por los films a principios del siglo XX, sobre todo el cine de Hollywood, bajo la influencia de la voluntad de viajar sin desplazarse (2011, p. 42).

Por nuestra parte, vamos a evaluar cómo estas dimensiones espaciales, ontológicas y poético-epistémicas se deforman en el dispositivo expandido del ámbito museístico.

En primer lugar, hay que advertir la diferencia entre el espacio de la sala de cine y el espacio del museo. En la sala de cine se reproduce el dispositivo del teatro. En el cine, el espectador se instala en una sala oscura, adopta una posición fija y, frente a él, aparece una imagen única. Además, en el cine las imágenes están en un solo plano, mientras que en el museo adquieren una presencia volumétrica. Por ello, el cine constituye un dispositivo que privilegia la pasividad del espectador por medio de la oscuridad del espacio y la unicidad y planitud de la imagen. Por el contrario, en el espacio arquitectónico del museo, que tiene un carácter luminoso, abierto y donde las imágenes abandonan la planitud para adoptar formas volumétricas, la experiencia configurada por el espectador es mucho más libre, ya que éste puede danzar y circular a su antojo. En la sala de cine no hay posibilidad de movimiento: la mirada se posa sobre la imagen única. En el museo, la multiplicidad de imágenes dispuesta en diversos ordenes impele al espectador a navegar de manera azarosa y aleatoria. Es decir, la multiplicidad potencia la praxis participativa. Por tanto, hay una gran diferencia entre el dispositivo espacial del cine, heredero del teatro, donde el espectador está en un estado de quietud, y el dispositivo-video artístico de los museos, donde el espectador circula gracias a que dicho dispositivo es un “híbrido entre arquitectura, escultura y pintura” (Larrañaga, 2001, p. 7).

En segundo lugar, hay que señalar la diferencia ontológica entre la imagen del cine tradicional y la imagen del video expandido. Si en el cine tradicional se proyecta una imagen unívoca y analógica, en el video expandido la imagen se vuelve múltiple y digital. Las obras de video expandido de los museos suelen forjarse con una pluralidad de imágenes con el objetivo de que el espectador devenga activo y genere relaciones libres entre dichas imágenes, algo que ya se había trabajado en el cine desde Dziga Vertov a Jean-Luc Godard. Asimismo, hay que añadir la importancia del carácter digital de la imagen, pues:

“hoy en día la imagen numérica reemplaza casi definitivamente al celuloide (...) desde el registro al almacenamiento rigen los parámetros de procesamiento de datos a partir del código binario, con los correspondientes algoritmos de los programas utilizados, matemática y lógicamente controlables” (La Ferla, 2009, p. 12).

El museo privilegia el uso de imágenes digitales, imágenes que ontológicamente han perdido su relación material con lo real, imágenes técnicas cero-dimensionales que manifiestan ser un elogio de la superficialidad (Flusser, 2008). Ahora bien, estas imágenes que, entre otras cosas, son verdaderamente útiles para la totalización y codificación de la realidad. Es lo que el Colectivo Tiqqun (2013) llama la hipótesis cibernética, que no es otra cosa que la imposición del orden y la certeza que impone el neoliberalismo económico, aplicando en el *socius* las reglas de programación de la cibernética.

En tercer lugar, hay que valorar las diferencias poético-epistémicas entre ambos dispositivos. Las deformaciones epistémicas del vídeo expandido determinan una alternativa en los modos de lectura de las imágenes tradicionales, en la medida en que, la recepción de la imagen implica la no linealidad y la no causalidad. Es decir, el cine y video expandidos rompen con los modelos de receptividad hegemónicos del cine tradicional. Cabe señalar que esto se debe al dispositivo del cine tradicional, donde el espectador adopta una posición fija en la oscuridad, mientras percibe imágenes que son unidireccionales y racionales. De este modo, la experiencia perceptiva del cine tradicional se basa, como ya hemos apuntado, en elementos arquitectónicos, tecnológicos y narrativos que conforman una interrelación sistemática.

De igual modo, el cambio actual de dichos elementos en el campo museístico conlleva profundas transformaciones. En el caso del vídeo expansivo, el espacio arquitectónico, la tecnología de la imagen y los modos de narración sufren una profunda mutación. Respecto al modo de relato, hay que apuntar que la pluralidad de imágenes digitales es la que posibilita que el espectador pueda reorganizarlas de forma alógica, con el fin de crear rupturas de sentido entre ellas. El espectador crea otras variables de recepción de la imagen. Se da así una instancia mestiza donde se pretende que el espectador habite, piense, discuta y cuestione lo que ve. Ya no hay una lectura unilateral de la imagen, sino toda una experiencia interpretativa que reivindica el rol más activo, participativo y crítico. La función del espectador se construye para desalinearse, descentrar y desencadenar lo que ve, con el fin de simular un ejercicio cognoscitivo y epistemológico. Es decir, el espectador puede construir libremente su trayecto. Rodrigo Alonso señala con acierto la mecánica de este proceso:

En los casos más extremos, el espectador está obligado a elegir entre diferentes opciones, y al hacerlo, comparte en alguna medida la labor creadora del autor. Ciertas instalaciones multipantallas basadas en narrativas filmicas promueven lo que podríamos llamar un montaje performativo: cada usuario, con su movimiento, va seleccionando fragmentos filmicos que sólo se integrarán finalmente en su cabeza (Alonso, 2015, p. 1).

Ahora bien, a pesar de que se dan diferencias espaciales, ontológicas y poéticas entre ambos dispositivos, la dimensión de lo político no varía. Podemos afirmar entre ambos dispositivos hay una deformación topológica, pero no una

ruptura. A pesar de todas las transformaciones, el museo reproduce los valores, las formas de domesticación y el totalitarismo de lo sensible de la sala de cine. Por ello, nosotros polemizamos con el museo en la medida en que es un espacio codificado por el poder hegemónico: es un lugar que simula y enmascara la creatividad. Tanto el espacio como el tiempo están controlados. Sin duda, el museo es un panóptico de la expresión. Un panóptico que supone la continuidad topológica, deformada, modificada, dilatada del cine de ficción hegemónico y de sus valores e imaginarios.

### **3. Rupturas del vídeo expandido en la esfera pública. El caso de *Mudanzas* de María Teresa Ponce**

Ahora bien, en la introducción del presente trabajo habíamos planteado una segunda posibilidad más allá de la deformación topológica entre el dispositivo-cine y el dispositivo-expandido del museo. Nos referimos a la posibilidad de encontrar una irrupción de una novedad, en sentido foucaultiano, que rompa frontalmente con los presupuestos estético-políticos del cine tradicional. Por nuestra parte, encontramos que esa ruptura no solo epistémica sino también política, emerge y se hace patente cuando el vídeo se expande a la esfera pública con un vocación de denuncia, de crítica social y de visibilización de las formas contemporáneas de opresión.

Para dar cuenta de las rupturas del cine expandido respecto al cine dominante vamos a partir de la obra *Mudanzas* (2004) de la artista ecuatoriana María Teresa Ponce. En dicha obra, la video-artista hace de las tácticas expandidas algo bien diferente, en la medida en que concibe su obra no para el espacio museístico, sino para la esfera pública. Es decir, no es una obra codificada por la luminosidad y elitismo del museo, sino que su vocación es profundamente comunitaria y colectiva. Sin duda, es una propuesta para trascender el cine de la caverna, tanto el de la sala oscura del cine, como el de la sala luminosa del museo.

El dispositivo expansivo de *Mudanzas* se conforma a partir del uso de un camión de mudanzas, en el barrio neoyorquino de Queens, sobre el que se proyectan paisajes urbanos y rurales del Ecuador (Figuras 1 y 2). Junto con estas imágenes, la voz de una migrante relata sus experiencias lejos del país.

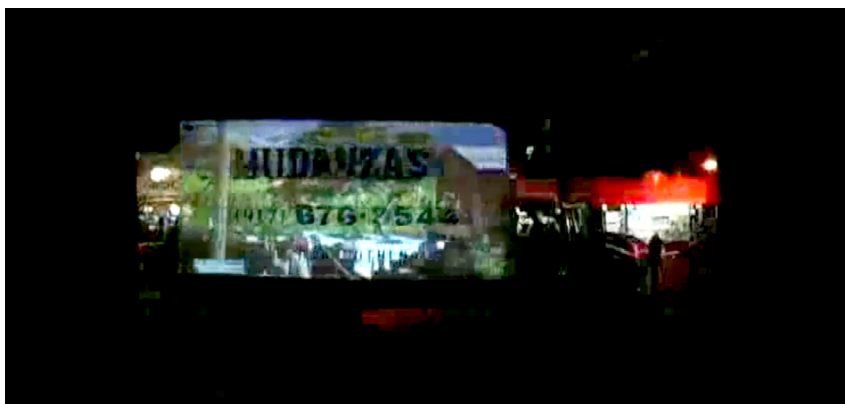
En esta intervención video artística en la esfera pública, podemos entrever dos funciones: una epistemológica y otra ético-política.

En primer lugar, podemos afirmar que la artista reivindica la búsqueda de la verdad en detrimento del espectáculo. Sin duda, en *Mudanzas* el cine sale al exterior, aunque resulte contradictorio, con la finalidad platónica de descubrir la verdad, pero también con la finalidad benjaminiana de pensar creativa y críticamente; y, con la finalidad debordiana de poner en crisis la imagen-espectáculo. Para Platón, las imágenes nos alejaban en dos grados de la verdadera realidad de las ideas, y en un grado, del mundo de lo sensible, que era una copia.



**Figuras 1-2.** Mudanzas (María Teresa Ponce, 2004)

**MUDANZAS is a public video installation about Ecuadorian migration to the USA. Images of Ecuador that immigrants miss were projected onto a moving service truck owned by an Ecuadorian in Queens, New York**



La tradición platónica ha sido siempre sospechosa respecto de la imagen. Ahora bien, cabe incidir en la idea de que el cine nació con una profunda vocación científica de descubrir la verdad. Hasta que fue instrumentalizado, dadas las posibilidades que tenía para alienar y someter a la ciudadanía. Benjamin señalaba que el cine, es un dispositivo generador de imágenes-movimiento, no permite que el espectador reflexione o piense. Por el contrario, es la propia imagen-movimiento la que piensa por mí y me reduce a la pura pasividad:

Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo (1973, p. 16).

Sobre estas cuestiones también trabaja Debord (2003) que sostiene una profunda crítica de la imagen:

Las imágenes que se desprenden de cada uno de los aspectos de la vida se funden en un flujo común en el cual la unidad de esta vida no puede más ser restablecida. La realidad considerada parcialmente se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo mundo aparte, objeto de la pura contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra de nuevo, cumplida, en el mundo de la imagen autonomizada, en donde la mentira se ha mentido a sí misma. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente (Debord, 2003, pág. 18).

El veredicto crítico de Platón, Benjamin y Debord respecto a la imagen es indudable. Ahora bien, siempre es posible encontrar estrategias que permitan al cine recobrar la senda de la verdad, del conocimiento y de la ética. En el caso de *Mudanzas*, podemos decir que asistimos a la salida de la caverna oscura del cine y de la caverna luminosa del museo (Debord, 2003) para acceder a la verdad. La obra de Ponce construye una expansión que nada tiene que ver con la caverna luminosa y aséptica del museo. Es una expansión pública donde se visibiliza la problemática de la inmigración. La esfera pública permite hacer un arte menos espectacular y más libre y verdadero. Recordemos que el acceso a exponer en los museos está restringido a una casta socio-cultural de sujetos enunciadorees. En la esfera pública, por el contrario, cualquiera puede expresarse, sin distinción de ningún tipo. Habermas señala que la esfera pública es ese espacio al que cualquier ciudadano puede acceder para dar su opinión: “Por esfera pública entendemos, primero que todo, un dominio de nuestra vida social en el que algo así como la opinión pública puede conformarse. En principio, el acceso a la esfera pública está abierto a todos los ciudadanos” (1986, p. 123). Ahora bien, el pensador germano se refiere a los periódicos, la radio y la televisión, que están hipercodificados y están atravesados por intereses ideológicos y mercantiles. Para nosotros, la esfera pública son las calles y las plazas de las ciudades, ágoras de nuestra contemporaneidad, que pueden ser utilizados para la expresión artística; y, en el caso que nos ocupa, para proyectar imágenes en espacios no codificados que pueden constituir en espacios de discusión política.

En segundo lugar, es necesario apuntar el indiscutible sesgo ético-político de la obra de María Teresa Ponce. En este tipo de video-expansión en la esfera pública, como la que propone *Mudanzas*, podemos identificar tres factores: factor crítico, factor afectivo y factor comunitario. El factor crítico del video expandido en la esfera pública reivindica un cuestionamiento de lo ético-político que es más difícil de desactivar por parte de los poderes hegemónicos. La esfera pública está menos codificada, es heterogénea y movediza y, por ello, constituye una suerte de no-lugar (Augé, 1993) donde todo es circular y es más complicado de controlar. El factor afectivo de video expandido en la esfera pública es mucho mayor que en el cine o el museo. Al servir a una experiencia más real, es posible conmover y construir una mayor identificación con los sucesos plasmados en la pantalla. Deja una mayor huella emocional en el espectador que el museo, que solo forja afecciones efímeras. El factor comunitario también se multiplica

dado que la experiencia se construye en la *polis* y, por tanto, tiene una voluntad colectiva y política.

La ruptura de *Mudanzas* con el dispositivo-cine y con el dispositivo-museo genera un concepto de expansión que nada tiene que ver con la ubicuidad de las imágenes imperiales que ambos dispositivos producen. La ruptura con el dispositivo, la ruptura de la relación asimétrica que se establece entre la imagen y el espectador, que en el caso del cine supone alienación por pasividad y en el caso del museo de alienación por actividad, puede permitir la aparición de nuevos nexos sociales, aunque sea a nivel micro. Al menos, podemos afirmar que la ruptura del dispositivo genera una ruptura en la relación social constituida entre sujetos de la enunciación y sujetos espectadores. Una ruptura que nos acerca al trabajo del Medvedekin con el cine-tren o a las tácticas de diálogo intercultural de Jean Rouch y que hacen del cinematógrafo un espacio para la discusión social, un espacio para la recuperación del sentido colectivo, más allá de los automatismos individualistas. Se trata de que las tecnologías del cine y del vídeo sirvan, tanto para la crítica, como para la creatividad y el fomento de lo común, de lo público. Así, se revelan como fundamentales dos apropiaciones. En primer lugar, la apropiación de las nuevas tecnologías del vídeo como posibilidad emancipadora, más allá del marco de sentido creado por el capitalismo cognitivo y por las formas de comunicación dominantes (Montero & Sierra, 2017). En segundo lugar, la apropiación de la esfera pública como el no-lugar donde recuperar la dignidad; como el espacio donde comenzar la guerra de las imágenes contra los cines esclavizadores; como la contra-escuela (Galeano, 1998) que permita la liberación a través de la pedagogía (Freire, 2005).

En una de las secuencias finales del vídeo, aparece la inscripción gráfica “*Were arrested*” (Fig. 3).

**Fig. 3.** *Mudanzas* (María Teresa Ponce, 2004)



Los inmigrantes ecuatorianos fueron arrestados. Igual que nosotros, cuando miramos las imágenes de la televisión, del cine o del museo, somos arrestados como espectadores.

## Conclusiones

El vídeo expandido trasciende la sala oscura para instalarse bien bajo la luz del museo, bien en la exterioridad de la calle. El espacio de la receptividad de la imagen nos va a permitir identificar la distancia que se establece respecto al cine tradicional. Pretendemos explicar cómo el cine expandido de los museos no supone una ruptura estético-política, sino una transformación formal que conserva los elementos ideológicos del cine hegemónico. Por el contrario, el cine expandido a la esfera pública tiene un mayor carácter rupturista, resistente e irruptivo. Del cine al museo hay transformación; del cine a la esfera pública hay ruptura. Si el museo es un espacio codificado por los poderes hegemónicos, solo podemos hablar de transformaciones del poder y no de rupturas con el poder. El museo es un espacio de control, en muchas ocasiones ajeno a la creatividad y a la emancipación. El museo reproduce, de manera inversa, las condiciones cavernarias de la sala de cine. Es una caverna que aliena no por medio de la oscuridad, sino a través de una luminosidad aséptica. La esfera pública, por el contrario, es un espacio, en principio, menos codificado. No cabe duda de que los museos son agentes de transmisión y de definición cultural. En cierto modo, los museos ejercen la función de policías del arte en la medida en que seleccionan y definen qué es arte y qué no. Realmente, el museo es una máquina semiótica que permite la creación de valores y su legitimación, así como la producción de los significados que conforman nuestra identidad.

Al discutir sobre la función del cine y video expandidos parece que caemos en una dicotomía feroz. Si bien es verdad que lo expansivo de la imagen resulta parte integral del despliegue totalizador del imaginario del capitalismo y del cine y que los museos e internet son parte constitutiva de ese afán de conquista; también es cierto que el cine tiene otras necesidades de ser otro, de salirse de sí, de desviarse. No solo para totalizar o axiomatizar, sino también para forjar lazos de fraternidad, de comunidad y de afectividad.

Asimismo, cabe señalar que el cine y video expansivo echan una mirada atrás al momento inaugural del cine, de aquellos procesos previos al nacimiento del cinematógrafo donde investigadores de toda índole estaban inmersos en las posibilidades epistémicas, científicas y filosóficas de la imagen. Por ello, nosotros reivindicamos lo expansivo como ruptura foucaultiana, esto es, como una irrupción que permiten al cine retrotraerse a su la función primigenia de pensar y conocer. Y, de (Foucault, 1997) igual modo, lo expansivo como lugar de lo político, como espacio para la discusión de las imágenes con fines prácticos y emancipadores.

## Bibliografía

- Augé, M. (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Alonso, R. (2015). *La Video Instalación como Deconstrucción de la Experiencia Fílmica*. Recuperado en <http://www.javeriana.edu.co/estetica/pdf/ConferenciasRodrigoAlonso.pdf>
- Augé, M. (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Bouhaben, M. A. (2014). La política audiovisual. Crítica y estrategia en la producción y distribución de los documentales del 15M. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 8, pp. 223-253. Recuperado en <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=-fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=229>
- Debord, G. (2003). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Dubois, P. (2004). *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Foucault, M. (1997). *La arqueología del saber*. Barcelona: Siglo XXI.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Barcelona: Siglo XXI.
- Galeano, E. (1998). *Patas arriba: la escuela del mundo al revés*. Barcelona: Siglo XXI.
- Habermas, J. (1986). La esfera de lo público. En Francisco Galván (Ed.) *Touraine y Habermas: Ensayos de teoría social*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, pp. 123-130.
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital: aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa: Editorial NEREA.
- Machado, A. (2015). *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. Buenos Aires: La marca editora.
- Macho, M. (2002). ¿Qué es la topología?. *Sigma*, 20, pp. 63-77.
- Maciel, K. (2009). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Montero, D. & Sierra Caballero, F. (2017). Videoactivismo y apropiación de las tecnologías. El caso de 15m. cc. *Chasqui*, 134, pp. 263-276. Recuperado en <http://www.revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2959>
- Parente, A. (2011). La forma cine: variaciones y rupturas. *Arkadin*, 3, pp. 41-58. Recuperado en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39957>
- Rendueles, C. (2014). *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitan Swing
- Tiqqun, C. (2013). *La hipótesis cibernética*. Recuperado en <http://tiqqunim.blogspot.com/2013/01/la-hipotesis-cibernetica.html>
- Virilio, P. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.
- Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- Walley, J. (2005). *Paracinema: Challenging Medium-specificity and Re-defining Cinema in Avant-garde Film*. UML.
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

