

ENTRE EL CUERPO Y LO ETERNO

EL CINE DE NARCISA HIRSCH



Narcisa Hirsch, *Marabunta*. Película, 1967

CICLO DE CINE

VIERNES 11, SÁBADO 12 Y DOMINGO 13 DE DICIEMBRE, 2020

EDIFICIO SABATINI, AUDITORIO

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**



**DOCUMENTA
MADRID** FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE

Narcisa Hirsch en cuatro lugares

Federico Windhausen

Punto de partida

Para un texto como este, una introducción ensayística sobre la obra de una artista, se ofrecen varias estrategias típicas de organización y clasificación, como la cronología biográfica que sigue una cadena de sucesos o la anatomización de las ideas motrices que parecen unificar una trayectoria artística. Revisando el caso de Narcisa Hirsch (Alemania, 1928), también se puede decir que los lugares y espacios, ya sean ubicaciones específicas o tipos de sitios, se vuelven tan importantes como las búsquedas y preguntas que se hacen evidentes a lo largo del desarrollo de su obra. A continuación, veremos que la obra de Hirsch de los años sesenta y setenta del pasado siglo tiene cuatro espacios —la calle, el cine, el taller y el paisaje— donde se ponen de manifiesto algunos de sus intereses conceptuales y temáticos más fundamentales. Este recorrido por las zonas, espacios y lugares de sus trabajos no descarta el hilo de la cronología, pero tampoco busca ser comprehensiva o conectar todos los conceptos con relevancia para la obra en una red unificada. Es, más bien, un mapa provisional, con puntos desconocidos y caminos nuevos para seguir trazando¹.

La calle

Hirsch empezó su carrera artística en la década de 1950 en Buenos Aires, y en la Galería Lirolay, donde realizó en 1962, 1965 y 1966 muestras de pintura y dibujo. En 1966, con la exposición *Concepción, vida, muerte y transfiguración*, su obra comenzó a cambiar. Allí incluiría ocho objetos “en los que resultan tan importantes las tres dimensiones como la calidad pictórica”, según el crítico Bengt Oldenburg. La obra central de la exposición fue una muñeca blanca con puntillas agregadas, una figura de una mujer hecha con yeso². Dentro del cuerpo de la mujer había un estereoscopio que mostraba fotos de una escena cómica, una narrativa pictórica similar a una farsa romántica francesa de la época del cine silente³. Varias de las características típicas de los trabajos posteriores de Hirsch ya estaban presentes en esa exposición: la representación del cuerpo femenino, el intento de dirigir la visión del espectador, el uso de las secuencias de imágenes y un sentido del humor que busca evitar que la obra sea interpretada con demasiada seriedad.

Poco después, en 1967, Hirsch ya estaba trabajando con Marie Louise Alemann y Walther Mejía, quienes habían participado en su serie de fotografías estereoscópicas. El trío presentó una exposición en la Galería Bodo, titulada *Cosas para mirar, comprar y amar*, pero, en

conformidad con la creciente renuencia de Hirsch a seguir haciendo nuevos objetos para el mercado de arte, solo ofrecieron a la venta cosas reutilizadas, convirtiendo la galería en un mercado de pulgas. El 31 de octubre de ese año armaron en el Teatro Coliseo una performance llamada *Marabunta*, en la que presentaron otra figura femenina hecha de yeso, un esqueleto de gran tamaño que habían tapado con bocadillos, sándwiches, fruta, caramelos, tortas y más (adentro tenía unas palomas pintadas de colores fluorescentes). En el cortometraje que Hirsch hizo sobre el evento, filmado por Raymundo Gleyzer, los espectadores que salían del estreno de la película *Blow-Up* de Antonioni, que se proyectaba en el mismo teatro, responden a la mujer de yeso en una de las dos formas posibles: llevándose los alimentos o participando en una pelea de comida y, en general, exhibiendo reacciones que pueden parecer desesperadas, demasiado indulgentes o agresivas. Posteriormente, *Marabunta* ha sido interpretada como una respuesta a *Blow-Up* y un “acto de desafío contra el Cine Arte Europeo dominado por hombres de la década de 1960”⁴. Pero, como varios periodistas relataron en sus artículos, Hirsch explicó durante el evento —y sigue insistiendo— que su obra no pretendía ser un comentario sobre la película, anunciando que “esto no es un *happening*, ni tiene nada que ver con el estreno de *Blow-Up* aquí esta noche”⁵.

Mirando ese trabajo a la luz de sus performances posteriores, es evidente que, a Hirsch, la película de Antonioni no le importaba, porque su interés principal tenía que ver con las reacciones de un segmento de la población que iba al cine, algunos de los cuales probablemente (en un martes por la noche), asistían a la película después de salir del trabajo. *Marabunta* fue la primera obra en la que Hirsch exploró la performance pública como una provocación abierta, en la que una figura enorme con un género definido o un objeto liberado de su condición de mercancía podía sugerir posibles significados sin aportar ningún referente fijo o



Marabunta, 1967



Marabunta, 1967

mensaje claro. Dentro del teatro, la combinación inesperada de la comida típica de un banquete con un evento similar a un happening contribuyó a deshacer, a pequeña escala, las reglas y restricciones sociales, una breve transformación dentro de lo que Erving Goffman había etiquetado, en sus estudios sociológicos de los años sesenta, como los “rituales de interacción” de la sociedad, que comunican, muchas veces simbólicamente, cómo cada individuo quiere recibir y dar un reconocimiento normativo al otro⁶. Pero Hirsch no solo había creado un catalizador que producía actos de exceso en un público burgués, sino que también había colocado, sugestivamente, en el centro de su actividad, el cuerpo de una mujer, un esqueleto que significa la muerte y, al mismo tiempo, ofrece comida en abundancia.

Ese pseudohappening de Hirsch fue pensado para hacerse en la calle, pero una tormenta y las regulaciones municipales hicieron necesario que sucediera dentro del cine. Luego, gran parte de lo que Hirsch presentó con Alemann y Mejía se llevó a cabo en espacios públicos, y es posible que ese cambio en su trabajo estuviese influenciado por eventos anteriores, como *Entre en discontinuidad* de Raúl Escari, una performance realizada en octubre de 1966 en la que cinco hojas volantes se repartieron en cinco esquinas diferentes de Buenos Aires. Cada texto narraba una experiencia perceptual en esa parte de la ciudad⁷. Hirsch inventó su propio tipo de transformación perceptual en 1968 con su obra *Operación color para la ciudad*, en la que colocó por el Microcentro de Buenos Aires varios afiches de color naranja, con su firma visible en letras pequeñas, intentando contrarrestar el gris del paisaje invernal. Pero en la mayoría de sus intervenciones urbanas con Mejía y Alemann, sus acciones eran decididamente más exhibicionistas, si bien sucedieron igualmente en el Microcentro, el emplazamiento urbano más representado como espectáculo visual en las revistas semanales. En 1968, por ejemplo, desfilaron tres enormes manos de yeso por las calles y, en dos ocasiones distintas, se repartieron mil manzanas verdes a los transeúntes porteños⁸.



Muñecos, 1972

Como deja claro *Manzanas* (1969), la versión filmada de la segunda performance con las manzanas verdes, Hirsch buscaba transformar la forma más típica y automática del comportamiento urbano en el espacio público, lo que Goffman llamaba la “interacción no focalizada” de la calle⁹. Se puede decir que, a través de un encuentro directo, Hirsch obligaría a los integrantes de la multitud a decidir si querían abandonar momentáneamente su habitual “desatención civil” en favor de un “intercambio” dialógico¹⁰. El hecho de que este tipo de obra de arte se ubicase en una intersección entre la psicología social y la performance pública no fue pasado por alto por ciertos especialistas: en el IV Congreso Internacional de Psicodrama y Sociodrama de 1969, Silvana Puzzovio (hermana de la artista pop Dalila Puzzovio) invitó al trío a repartir manzanas a los asistentes profesionales en un aula de la Facultad de Medicina de Buenos Aires, seguida por una proyección de *Manzanas* y una sesión de psicodrama.

En 1972 Hirsch puso fin a su período de performance, esta vez sin Alemann y Mejía, con una obra titulada *Muñecos* que fue filmada en las tres ciudades donde se realizó —primero Londres, luego Buenos Aires y finalmente Nueva York—. Durante las horas de la jornada laboral, parada en la vereda en un lugar central de cada ciudad, Hirsch ofreció a los peatones pequeñas muñecas de plástico, repitiendo la frase “Have a baby” (“Tenga un bebé” en Buenos Aires), mientras respondía a los comentarios y las preguntas de la gente. Sin explicar si su obra tenía algo que ver con el aborto, el *boom* demográfico, los derechos de las mujeres, la politización del espacio de la calle o las nuevas y viejas convenciones sociales, por nombrar solo algunas posibilidades, Hirsch dejó claro a través de sus acciones que estaba intentando convertir al espectador urbano en un participante; alguien que reconoce la presencia de otro extraño en un espacio público compartido, que durante mucho tiempo se ha caracterizado por códigos cuya naturaleza tácita los hace no menos “teatrales” (como diría Goffman)¹¹.

El cine

Desde finales de los sesenta hasta principios de los setenta, el creciente interés de Hirsch por el cine la llevó a realizar los mencionados registros en fílmico de sus performances, así como una serie de cortometrajes de acciones performativas hechas específicamente para la cámara. Si su trabajo en la calle fue impulsado por un interés en la multitud anónima como un grupo de prueba y público potencial, sus películas gradualmente formarán parte de su búsqueda de otro tipo de comunidad urbana, para la cual el cine podría funcionar como un punto de encuentro, un lugar donde las lealtades contraculturales se pueden declarar, desarrollar y debatir de diversas formas. A medida que repensaba el contexto para sus películas, también cambiaba su contenido, y finalmente dejó de centrarse en formas relativamente simples de documentación.

Al igual que Alemann, Hirsch pudo viajar al exterior con facilidad y conocer otras culturas de cine. Según su propia versión del desarrollo de su práctica como cineasta, hubo un cambio en su pensamiento sobre el cine cuando visitó el Museo de Arte Moderno de Nueva York, probablemente en 1970, y vio *Wavelength* (1967), la película de Michael Snow que combina una serie de elementos formales planificados de antemano (más notablemente, un *zoom* continuo que se somete erráticamente a diferentes interrupciones visuales) con una línea mínima de acción narrativa que sucede en un *loft* en Nueva York. Hablando de su experiencia al ver el *zoom* de la cámara atravesando la longitud de ese *loft*, Hirsch transmite lo que ahora se llamaría la naturaleza “duracional” de la película:

Fue la primera vez que realmente veía una película experimental. Estaba comenzando a hacer cine experimental en Argentina a fines de los años 60 y principios de los 70, y todo era muy diferente a lo que pasaba en los Estados Unidos o Canadá. *Wavelength* me impresionó mucho y mi primera reacción fue: “No puedo soportarlo, dura demasiado tiempo, no pasa nada en esta película”. Y luego recordé que la persona que me la había recomendado dijo que duraba 45 minutos, entonces me relajé y pensé: “Bueno, esto va a terminar en algún momento”. Entonces pude verla de verdad, recuerdo esa sensación muy claramente¹².

En otras versiones de esta anécdota, también cuenta que notó que otros miembros del público se mostraban contrarios a la película y salían antes del final. Lo que Hirsch vio, entonces, fue más que las imágenes y los sonidos de *Wavelength*: entendió que el cine podía funcionar como un espacio más de experiencias compartidas, pero también individuales, un lugar de encuentros e incluso confrontaciones —así como, trece cuerdas al sur del MoMA, en la calle frente a la Biblioteca Pública de Nueva York, había provocado diferentes reacciones a su performance de *Muñecos*—.

Hirsch también suele mencionar que una pariente suya que vive en Nueva York, la historiadora del arte Andrée Hayum, le recomendó ir a ver *Wavelength* ese día, y merece la pena mencionar que el contexto de esa sugerencia involucra un elemento clave de las culturas de cine experimental: sus redes distribuidas, compuestas por personas que, a menudo, pertenecen a

comunidades locales y transnacionales. A principios de la década de 1970, Hayum formaba parte de un grupo (de lectura, en parte) o colectivo informal de mujeres que incluía a las programadoras y escritoras Melinda Ward y Regina Cornwell, ambas asociadas con el departamento de Film del MoMA en ese momento. Según Hayum, se enteró de varias obras de Michael Snow a través del interés de la profesora Annette Michelson y su artículo sobre Snow en la revista *Artforum* de 1971¹³. Lo que indica esta información adicional es que los esfuerzos intelectuales y organizativos de las mujeres fueron elementos integrales dentro de la red de personas y textos que lideraron la experiencia cinemática que tuvo Hirsch. Hirsch colaboró con Alemann para crear su propia versión de esos esfuerzos en Buenos Aires, y en sus entrevistas, desde la década de 1970 hasta el presente, ha nombrado a Jonas Mekas como un ejemplo o modelo comparativo, en gran parte para hablar de las diferencias entre los contextos estadounidense y argentino.

En algunas de las películas filmadas en el taller de Hirsch, como *Bebés* (1972), *Pink Freud* (c. 1973) y *Testamento y vida interior* (1976), se puede ver un afiche en la pared que muestra el



Evergreen Review, 1969

rostro de una mujer que está parcialmente cubierto por una mariposa. Debajo de la imagen hay un mandato: "Join me in the Underground". El afiche se vendía a los lectores de *Evergreen Review*, una revista que presentaba textos relacionados con las contraculturas y vanguardias de la época —una versión comparable en la Argentina puede ser las revistas editadas por Miguel Grinberg en los sesenta y la primera mitad de los setenta—. Cuando Hirsch se refiere al mandato del afiche en su película *Taller* (c. 1971), dice que pronto estará haciendo películas "on the ground" [sobre el terreno] en vez de *underground*, lo que subraya su voluntad de que sean más fáciles de ver. El cartel es un ejemplo de un componente perdurable —si bien muchas veces negado— de los proyectos vanguardistas, la promoción y publicidad, algo que Hirsch supo generar a lo largo de la segunda mitad de los sesenta, cuando su obra fue mencionada

en revistas porteñas como *Primera Plana*, *Análisis*, *Panorama*, *Confirmado* y *Adán*. A pesar del mito predominante de que la obra de Hirsch, Alemann y sus amigos cineastas fue completamente ignorada o descartada, los medios impresos sí prestaron atención al cine experimental en Buenos Aires, comenzando con la primera serie de proyecciones en el Instituto Goethe en 1974. Las películas nunca fueron reseñadas por la crítica local al nivel de, por ejemplo, las obras del teatro vanguardista. Sin embargo, en artículos de diarios y revistas como *La Nación*, *La Opinión*, *Argentinisches Tageblatt*, *Algún Día* y *Filmar y ver* (y, más tarde, en *Expreso Imaginario*, *UNCIPAR*, *Confirmado* y *Convicción*, entre otras publicaciones), los realizadores recibieron —y en ocasiones generaron por su cuenta— diversos tipos de cobertura mediática: descripciones de películas, entrevistas, transcripciones de conversaciones y varios anuncios de proyecciones, conferencias, concursos y talleres.

En sus entrevistas, Hirsch y Alemann presentaban el cine experimental en términos tradicionales, centrándose en las formas de expresión, especialmente lo personal y lo poético. Hirsch también lo comparaba con la música de cámara, quizás para disociar ese cine de la idea de que estaba arraigado en sensibilidades artísticas fundamentalmente narcisistas o que ofrecía solo gestos vacíos de transgresión. Pero dentro del auditorio del Instituto Goethe (y en espacios programados con menos regularidad por otras personas, como el Museo de Bellas Artes, el Teatro de la Sociedad Hebrea Argentina [SHA] y el Centro de Arte y Comunicación [CAyC]), los tipos de cine experimental que fue posible ver —y enfrentar, típicamente, con los cineastas presentes para explicar o defender sus obras— eran más diversos de lo que el discurso de sus promotores más visibles podía registrar o abordar¹⁴. Sin embargo, independientemente de cómo eligieron describir el cine experimental, Hirsch y Alemann fueron muy receptivas a su diversidad en la práctica, lo que permitió que fuera tan conflictivo, contestatario y desafiante como cualquier cineasta individual estaba dispuesto a hacerlo¹⁵.

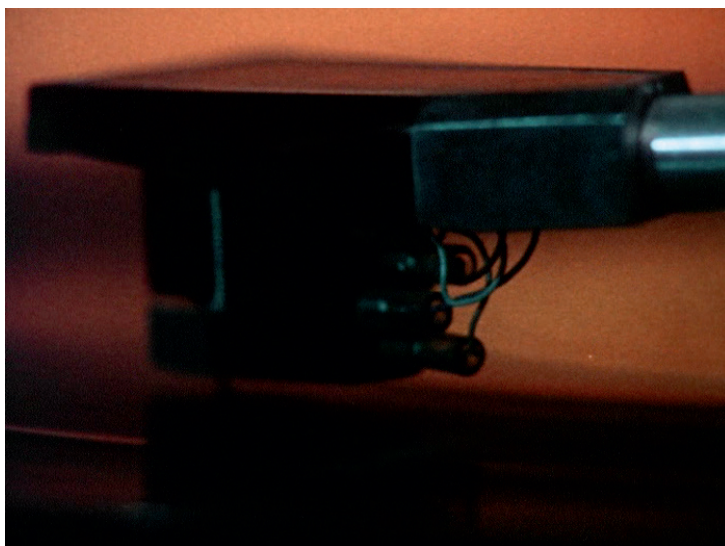
El taller

Si para Simone de Beauvoir una habitación “es al mismo tiempo una realidad y un símbolo”, como afirma refiriéndose a *Una habitación propia* de Virginia Woolf, podemos aplicar esta idea al uso que hace Hirsch de su espacio de trabajo¹⁶. Uno de los primeros espacios de trabajo de Hirsch aparece en las primeras imágenes de *Marabunta*, en 1967, y a partir de ese momento, el cuarto que ella usaba para su trabajo como artista y cineasta (usualmente este era su taller en el barrio de la Recoleta) aparece con regularidad en su cine¹⁷. Una “realidad” que el taller pone de manifiesto es que fue posible, gracias a su posición de privilegio económico y cultural, mantener físicamente separadas su práctica artística y su vida familiar. Las múltiples dimensiones de su identidad estarían cada vez más presentes en sus películas de los setenta, pero en sus primeros cortometrajes, el taller es simplemente donde varias acciones lúdicas, menos orientadas a lo social que sus obras para la calle, toman el centro del escenario. En esa alternancia de sus primeros trabajos, entre las acciones dirigidas al público callejero y las que se filmaron en el taller, podemos

ver el inicio de un conjunto de interrelaciones que Hirsch viene desarrollando y profundizando en sus películas desde 1971, aproximadamente: entre las referencias sociales y la autorreferencialidad, entre los conjuntos de imágenes en movimiento y sonidos que pueden acercarnos al mundo exterior y aquellos que parecen señalar distintas formas de interioridad.



Narcisa Hirsch
en su taller durante
la producción de
Pink Freud, c. 1973



Come Out, 1971

En *Come Out* (1971), por ejemplo, Hirsch invierte el *zoom* que domina *Wavelength* formalmente, comenzando con una imagen filmada en su taller, un plano detalle desenfocado que parece vibrar visiblemente. A medida que un *trasfoco* y un *zoom out* revelan lentamente un tocadiscos haciendo girar un disco de vinilo, la banda sonora de la película, que procede en su mayor parte de *Come Out* (1966), la composición minimalista de Steve Reich, sigue lo que puede considerarse una trayectoria inversa, perdiendo claridad a medida que avanza. Notablemente, los escritores que mencionan esta película la han discutido en términos exclusivamente formalistas, pero como tiende a explicar Hirsch en sus comentarios para el público de cine, la composición de Reich manipula una grabación de una frase expresada por un joven afroamericano. En la cinta de audio explica que tuvo que reabrir una herida en su cuerpo y volver a sangrar para demostrar a la policía que lo habían golpeado mientras estaba encarcelado. En la obra se escucha un par de cintas idénticas en bucle, cada una con la misma grabación del joven, y a medida que pierden su sincronización con cada repetición, el significado referencial de sus palabras es gradualmente eclipsado por los efectos auditivos que generan las dos grabadoras. Si se puede decir que las imágenes borrosas iniciales de la película funcionan como una especie de prueba visual de Rorschach, su banda sonora termina con un patrón auditivo que no está menos abierto a nuestras proyecciones e interpretaciones subjetivas. En la película, cuando el disco de vinilo llega a su fin, el *zoom* termina y la toma, ahora en foco, muestra que el tocadiscos está ubicado en el taller de Hirsch. En sus primeros momentos, la composición de Reich conecta a sus oyentes con una voz cuya declaración señala una situación específica (conocida por los primeros oyentes de la obra durante un evento de recaudación de fondos para un grupo de acusados llamados los Harlem Six), pero también típica del conflicto racial de la década de 1960 en Estados Unidos, mientras que los momentos finales de la toma de Hirsch sugieren cuán lejos está su taller del referente de esa grabación.

A pesar de que *Come Out* se realizó durante un período en el que “el problema de la violencia” era un elemento clave del discurso dominante sobre la sociedad argentina, y cuando el cine político latinoamericano era frecuentemente discutido con respecto a sus posibles efectos pedagógicos, la película de Hirsch no resuelve ni aclara cualquiera de sus ambigüedades o tensiones¹⁹. Algunos podrían sostener que *Come Out* presenta su contenido político dentro de una fachada formalista, o que subsume la política bajo sus efectos formales y perceptivos, o que manifiesta dos elementos del arte político a la vez, a través de su contenido y su estructura. Pero, independientemente de cualquier intento de fijar el significado de la película, funciona de una manera aproximadamente análoga a las obras anteriores de Hirsch: como una provocación cuyos detalles contextuales específicos y posibles connotaciones tienen una importancia que la obra y su creador dejan obstinadamente abierta¹⁹.

El ejemplo más obvio y emblemático del significado del taller para la obra de Hirsch es *Taller*, una película filmada en 16 mm que he analizado en otro texto²⁰. Un filme de solo una toma fija que muestra una pared en su taller de Recoleta decorada con diferentes tipos de imágenes y algunos objetos. *Taller* fue inspirada por *A Casing Shelved* (1970) de Michael Snow,

una “película” hecha con una diapositiva y una banda sonora grabada en casete. Hirsch no vio *A Casing Shelved* antes de hacer *Taller* —su informante sobre la obra de Snow era Hayum otra vez—. Las diferencias entre las películas son instructivas: si Snow presenta, a través de un monólogo, los objetos en una estantería en su taller principalmente para hablar de su práctica artística, la descripción de Hirsch del contenido de su taller entremezcla, en una conversación con un amigo visitante, sus roles artísticos y personales, incluyendo los de cineasta, madre, colega, viajera, etc. En este sentido, *Taller* tiene una conexión más profunda con la historia de la autobiografía de mujeres; fue en 1974 en Buenos Aires cuando Hirsch participó en un grupo de mujeres en el que se asignaba una importancia crucial al acto de hablar de sus experiencias²¹. Además, mientras que Snow tiene la intención de hacer que los ojos del espectador funcionen como una cámara que él está dirigiendo, requiriendo que el espectador escanee la superficie de su imagen, Hirsch, por el contrario, habla de la imagen que vemos, la toma fija de su cámara, solo inicialmente, antes de continuar con una descripción que nos pide que visualicemos más de lo que realmente podemos ver, a través del paneo circular que narra verbalmente, una “imagen en movimiento” cocreada por sus palabras y la imaginación del espectador. Al igual que la película de Snow, *Taller* tiene una estructura acumulativa u horizontal, en la que ningún elemento que ella menciona parece ser, o debe ser considerado, más importante que otro. Esta característica de la película refleja un principio común de las culturas de cine experimental, la idea de que los espectadores deben tener la libertad de descubrir su propio camino a través de una obra, en lugar de seguir una estructura jerárquica, como una que los lleva hacia un momento culminante. También sugiere que, para Hirsch, la película autobiográfica no necesita presentar un sentido unificado de sí misma o una síntesis concluyente de su identidad. Como en el espacio físico del taller, la obra puede reunir fragmentos contingentes de elementos de su vida sin someterlos a un orden estratificado, creando yuxtaposiciones que se pueden renovar y redescubrir continuamente.

El paisaje

El taller de Hirsch fue una importante base de operaciones durante sus años más productivos como artista y cineasta, pero esto no implica que la mayoría de sus actividades giraran solo en torno a ese lugar. La vida de Hirsch se dividía entre Buenos Aires, Bariloche y los destinos de sus viajes internacionales, y se nota esa inclinación a permanecer en movimiento en las múltiples películas en las que combina planos filmados en lugares heterogéneos. Sin embargo, también ha estado dirigiendo su cámara hacia el paisaje patagónico desde principios de la década de 1970 hasta el presente, posiblemente con más frecuencia que sus filmaciones de su taller. Un indicador de su duradero interés por la región es la diversidad de las películas que rodó allí: entre ellas se encuentran *Orly Antoine, rey de la Patagonia* (1983), un retrato de la región inspirado por la figura histórica de Orélie-Antoine de Tonnens; *Centolla* (1976), un documental de observación sobre una pesca; *Patagonia* (1972), su película experimental sobre la región que solía mostrar con más frecuencia; y varias películas de diario no destinadas inicialmente a proyecciones públicas²².



Orly Antoine, rey de la Patagonia, 1983

Debido a que gran parte de la región no parecía haber sido transformada para habitación humana en el mismo grado que otras partes del país, la Patagonia a menudo se ha asociado con espectáculos de la naturaleza. Un investigador ha notado que, desde su fundación, fue marcada por “un doble mito, el de la región como un territorio primigenio y tierra de nadie, y el de ese territorio como parte integral de la nación”²³; hablando de “la majestuosa vista del paisaje andino”, otra erudita ha observado que “el sentido de lo sublime que la acompaña la hace extraña e intocable” —al mismo tiempo que “naturaliza, con su fisicalidad, la presencia del Estado nacional” —²⁴. La abundancia de imágenes de paisajes en las películas de Hirsch sin duda atestigua esta sensación de inmensidad y grandeza, pero si hay alguna consideración de la nacionalidad —en su película sobre Orélie-Antoine de Tounens, un pretendiente excéntrico al “trono” de la Patagonia, por ejemplo— es algo que solo figura como una especie de construcción perversa dentro de la historia de la región. Además, en sus películas más personales, el trabajo de cámara de Hirsch contrasta esas vistas macro con perspectivas micro, centrándose en el cuerpo y una diversidad de detalles naturales. En ocasiones, este juego de escalas crea imágenes de sujetos humanos que se destacan como figuras visibles, cuya presencia parece condicional y temporal, lúdica y efímera.

Como sucede con muchos de los intereses de Hirsch como cineasta, su fascinación por la Patagonia se remonta al mismo tiempo a ciertas culturas de la Argentina y a varios países del Norte global. Sus padres alemanes probablemente conocían el movimiento Lebensreform de principios del siglo XX, en el que los alemanes buscaban no solo un regreso a la naturaleza, sino una reorientación del cuerpo y una reconsideración de las estructuras sociales y sus valores y normas²⁵. De manera más general, la promesa de tales estilos de vida y de las comunidades alternativas aparece brevemente en la biografía temprana de Hirsch:

cuando era niña, ella y su madre pasaron un breve periodo en Ehrwald, una ciudad austriaca frecuentada por artistas, y su padre solía viajar a Ascona, una ciudad suiza que había establecido una colonia montañosa de personas que buscaban regresar a la naturaleza. En esas localidades encontramos a algunos de los antecesores internacionales de esas comunidades contraculturales que confluyeron en lugares como el pueblo patagónico de El Bolsón de los Cerros —aunque en la Argentina de los setenta esos proyectos comunales fueron percibidos en relación con diferentes posturas ideológicas; entre ellas, el rechazo dual de la participación social normativa y conformista y de la militancia política radical—.

Respondiendo a las preguntas de un periodista en 1973, un miembro de una comuna en El Bolsón explicó que su forma de vivir “no se decide teorizando [...]”. Las *sensaciones* que percibíamos allá [trabajando juntos en el campo], en contacto con nosotros mismos, son lo que importa”²⁶. La primacía de la experiencia sensorial también fue un valor clave dentro de las comunidades de cine experimental, y en la obra de Hirsch su importancia está señalada por el predominio de las imágenes hápticas y corporales. En uno de sus diarios en fílmico de 1972, filma planos detalle de una boca comiendo una frambuesa, un gusano que se arrastra por la piel de un brazo, unos pies vistos debajo de la luz que se refleja en la superficie del agua, un insecto en el cristal de una ventana. Al mover la cámara mientras se mantiene muy cerca de lo que está filmando, la cineasta nos dirige hacia varias superficies y texturas, a menudo con el efecto de impedir nuestra capacidad para identificar lo que cada toma nueva nos está mostrando. Su cámara itinerante complementa el tema de la movilidad y los viajes que se repite en sus películas de la región, y cuando el tono de una película es jubiloso, la cineasta parece alinearse ideológicamente con el tipo de romanticismo contracultural que equipara el movimiento con la libertad. Pero, si Hirsch parece simpatizar con ese proyecto más amplio y sus objetivos redentores o restauradores, que incluyen la superación de la alienación moderna a través del contacto con la naturaleza, en su versión no busca separarse radicalmente de la vida moderna. Más bien, adopta el uso personalizado de tecnologías a pequeña escala como la cámara de super-8 —que es lo suficientemente liviana como para manipularse en estrecha armonía con el cuerpo— y las complejas formas de mediación que se pueden generar a través del cine (ejemplificadas por su uso de efectos visuales caseros para sus películas de super-8). Dado que la cámara, por ejemplo, se coloca entre el cineasta y su entorno, es posible ver una paradoja en la valorización de la inmediatez, las sensaciones y el contacto directo dentro de una estética cinematográfica que no busca borrar su identidad como construcción y marco. Pero para Hirsch, y para muchos a lo largo de las historias locales y transnacionales del cine experimental, la exploración y promoción de diferentes estados de interconexión personal y colectiva son totalmente compatibles con el uso inventivo de las tecnologías aparentemente menores.

Agrego unas observaciones más sobre el uso de la cámara por parte de Hirsch. La Patagonia es el lugar donde usó su cámara con mayor frecuencia como un diario de la cotidianidad, filmando imágenes que no estaban destinadas a la exhibición pública fuera de su círculo de amigos y familiares. La similitud con el cuaderno de bocetos que tienen sus diarios patagónicos recuerda la descripción de Virginia Woolf de su deseo de que su diario escrito sea



*Diarios
patagónicos, 1972*

“algo suelto, pero no desaliñado, tan elástico que abarcará cualquier cosa que se me ocurra, solemne, ligero o hermoso [...]”²⁷. Esa informalidad y receptividad vienen sugeridas por la brevedad de las tomas de Hirsch, una elección estilística que posiblemente estuvo influenciada por las películas-diario de Jonas Mekas. Pero una marcada diferencia entre los dos cineastas radica en cómo concibieron la actividad de llevar un diario en fílmico: a diferencia de Mekas, Hirsch no tenía la intención de convertir sus diarios en obras de arte públicas. Sus películas-diario pertenecen a una categoría que el investigador de cine David James ubica fuera de las economías típicas del cine, incluyendo los circuitos de exhibición de cine experimental: “Tanto como uno escrito, un diario registrado en material fílmico privilegia al autor, el proceso y el momento de la composición, y el ensamblaje inorgánico de partes desarticuladas y heterogéneas más que un todo estético”²⁸. Sin llegar a idealizar esta forma de diario en la medida en que lo hace James (lo ve como un “valor de uso puro”), podemos decir que Hirsch desarrolló para sí misma una práctica de filmar lo cotidiano que explota el diseño de la cámara de super-8, especialmente sus funciones automatizadas y la relativa facilidad de uso. Hirsch transforma una tecnología comercializada para el uso de mujeres en sus momentos de ocio en un instrumento para describir su vida diaria en imágenes.

Lugar de salida

En 1982, Miguel Grinberg publicó un editorial en su revista *Mutantia* en el que reconoció el panorama desolador dentro del país, nombrando eventos como el conflicto en las Malvinas, pero donde también notó un pequeño y positivo cambio en el entorno urbano de Buenos Aires:



Grafiti de la avenida del Libertador recogido y publicado por la revista *Mutantia*, 1982

No obstante, hay síntomas de novedad auténtica. Por lo menos, una pintada en la calle Bernardo de Irigoyen, de lo más alternadora posible: “Es indispensable bailar”. Y otra en la avenida del Libertador: “El acto de mirar con los propios ojos”. La primera, contra el muro de un baldío y sobre un montículo de basura; la otra contra la empalizada de una construcción y ante una pila de tierra urbana. No todo está perdido. No dicen “abajo el tirano” o “viva Mao”. Y unos pasos más allá, junto a la Avenida 9 de Julio, se lee en las baldosas: “También bailo en la vereda”²⁹.

Grinberg no sabía que todos los grafitis que vio habían sido pintados con aerosol por Hirsch, en un regreso, ahora clandestino y solitario, a la calle como escenario para sus obras. Durante la dictadura, el lugar que había sido calificado por la revista *Gente* en 1973 como “la ciudad más pintada, embadurnada y empapelada del mundo” había perdido esa cacofonía de signos y textos, ideologías y actitudes, que tuvo en los muros de sus espacios públicos³⁰. Con su característica combinación de laconismo y romanticismo, a través de inscripciones como “Escribo a pleno sol”, Hirsch buscó devolver al paisaje urbano ese tipo de gesto poético que también podría interpretarse en términos de sus posibles connotaciones políticas.

Entre sus grafitis hay uno en la avenida del Libertador que hace una alusión al cine experimental y que Grinberg no parece haber descifrado: Hirsch tradujo al español el título de la película de 1971 de Stan Brakhage *The Act of Seeing with One's Own Eyes* [El acto de mirar con los propios ojos], un retrato de cómo se realiza una autopsia en una morgue. Esa declaración de afiliación agrega otro nivel de referencia al gesto de Hirsch, sugiriendo que este mapa, cuyos puntos y contornos he estado esbozando aquí, quizás también debería ser topográfico, localizando algunos de los estratos de significado y referencias que se acumulan en sus trayectorias como obras en circulación. Espero que este recorrido no solo haya presentado un conjunto de las prácticas y obras de Hirsch, sino que a la vez haya sugerido algunas de las formas en que nuestra comprensión de esos elementos se puede enriquecer al considerar sus múltiples capas y contextos³¹.

NOTAS

- 1 Gran parte de lo que relato en estas páginas proviene de mis investigaciones sobre la vida y obra de Hirsch. Debo mencionar que Hirsch no ha mantenido un archivo en papel sobre las primeras tres o cuatro décadas de su obra. Tampoco tiene mucha documentación confiable sobre las fechas de producción de sus películas de esos años.
- 2 Bengt Oldenburg, "Cuatro mujeres", en *Adán*, vol. 1, n° 2, (agosto de 1966), p. 107.
- 3 En su artículo, Oldenburg compara a Hirsch con Niki de Saint Phalle. Hay varias semejanzas entre *La novia* (o *El sueño de la señorita Havisham*, 1965) de esa artista y la mujer de yeso de Hirsch.
- 4 Lynne Sachs, "This Camera Fights Fascism: A Personal Survey of Cinemas of Resistance", en *Otherzine*, n° 32, (primavera de 2017).
Disponible en: <http://www.othercinema.com/otherzine/this-camera-fights-fascism-a-personal-survey-of-cinemas-of-resistance-by-lynn-sachs-its-been-one-horrible-beginning-of-the-year-in-america-and-as-you-read-this-piece-ya/>.
[Última consulta: 04-12-2020] La traducción es mía.
- 5 "La *Marabunta* en Buenos Aires", *La Razón*, 1 de noviembre de 1967, p. 5.
- 6 Particularmente relevante para estas obras de Hirsch es la idea de Goffman de que "en cualquier sociedad, siempre que surge la posibilidad física de la interacción hablada, pareciera que entra en juego un sistema de prácticas, convenciones y reglas de procedimiento que funcionan como un medio orientador y organizador del flujo de mensajes". Erving Goffman, *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 37 (el título original es *Interaction Ritual: Essays in Face-to-face Behavior*, New York, Pantheon Books, 1967).
- 7 Raúl Escari, "Entre en discontinuidad", en Inés Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007, pp. 251-254.
- 8 Un antecedente para el uso de la manzana verde en la obra de Hirsch es la performance de Juan Stoppani, *Todo lo que Juan Stoppani no se pudo poner* (1968). En la obra de Stoppani, los visitantes al entrar al Instituto Di Tella veían una tela de tafetán, de color azul y 200 metros de largo, que llegaba al turbante de una mujer sentada. Ella estaba rodeada de 200 manzanas verdes.
- 9 Erving Goffman, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, New York, Free Press of Glencoe, 1963, pp. 55-59.
- 10 *Ibid.*, pp. 23-24 y 83-88. Los términos citados son de Goffman, pero debo aclarar que Hirsch no estaba intentando explorar esas ideas de Goffman en particular. Estoy utilizando las ideas del sociólogo porque sus estudios se encuentran entre las investigaciones más populares de la época sobre el tipo de comportamiento social que las performances de Hirsch ponen de relieve. Los estudios de Goffman reflejan e influyen en las preguntas que se estaban planteando sobre la vida urbana moderna. Para un estudio más local, véase Alfredo Moffatt, *Estrategias para sobrevivir en Buenos Aires*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- 11 El tema de la politización de la calle se manifiesta en los documentos filmados de Buenos Aires, donde interviene la policía en el evento, y de Nueva York, donde la acción de Hirsch compete por la atención del público al lado de una protesta de la Unión de Campesinos (United Farm Workers of America) contra la compra de lechuga.
- 12 Federico Windhausen, "El film imaginado (o Narcisca Hirsch y Michael Snow hablando)", en *Transas*, (3 de octubre de 2019). Disponible en: https://www.revistatransas.com/2019/10/03/hirsch_snow_windhausen.
[Última consulta: 04-12-2020].
- 13 Annette Michelson, "Toward Snow, Part I", en *Artforum*, vol. 9, n° 10, (junio de 1971), pp. 30-37.
- 14 He de señalar que la cuestión acerca de cómo las películas de Alemann y Horacio Vallerreggio, por nombrar dos ejemplos, abordan temas *queer*, eróticos y políticos (explícita y alegóricamente) aún no ha sido estudiada en profundidad.
- 15 Alemann y Hirsch pudieron organizar y presentar sus funciones de cine con relativa impunidad durante los setenta. Esto podría deberse a varios factores: su prestigio social (relacionado con la cultura de los emigrados alemanes de clase alta), el carácter internacional del Goethe como institución, la relativa marginalidad de ese tipo de cine en la cultura nacional (en comparación con el cine industrial)

- y la percepción de que sus películas no iban a ser proyectadas con mucha frecuencia o para un público masivo.
- 16 Simone de Beauvoir, "La femme et la création", en Claude Francis y Fernande Gontier (eds.), *Les écrits de Simone de Beauvoir: La vie – L'écriture*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 458-459. La traducción es mía.
 - 17 En *Marabunta*, la autorrepresentación de Hirsch sigue el modelo de artistas como Marta Minujín, que buscaban posicionarse como cabecillas dentro de sus obras de performance. A principios de la década de 1970, Hirsch descarta ese rol.
 - 18 Para un estudio del tema de la violencia en los medios masivos y de la política argentina de la época, véase Marina Franco, *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
 - 19 Para una discusión de lo político como un "problema" en la composición de Reich, véase Sumanth Gopinath, "The Problem of the Political in Steve Reich's *Come Out* (1966)", en Robert Adlington (ed.), *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*, New York, Oxford University Press, 2009, pp. 121-144.
 - 20 Federico Windhausen, "El film imaginado (o Narcisca Hirsch y Michael Snow hablando)", *op. cit.*
 - 21 Trabajando con las mujeres de ese grupo, Hirsch hizo *Mujeres* (1974), una película de 16 mm de varias mujeres que responden a una toma de su propia cara.
 - 22 En una especie de anticipación cómica de su futura participación en la filmografía sobre la región, Hirsch apareció en un cortometraje, *Bariloché en primavera* (c. 1957), hecho para promocionar el turismo en esa ciudad, aunque no recuerda su participación en la película. Hirsch aparece con anteojos de sol en un auto en el minuto 2'49" en la versión de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=P8BJ_aaV9K4.
 - 23 Ernesto Livon-Grosman, *Geografías imaginarias: el relato de viajes y la construcción del espacio patagónico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 10.
 - 24 Gabriela Nouzeilles, "Patagonia as Borderland: Nature, Culture, and the Idea of the State", en *Journal of Latin American Cultural Studies*. *Travesía*, vol. 8, nº 1, 1999, p. 42. La traducción es mía.
 - 25 El movimiento Lebensreform tiene en común con ciertas versiones de la contracultura lo que el historiador Matthew Jefferies identifica como la "marcada tendencia a buscar respuestas individuales, estéticas o culturales a lo que eran cuestiones esencialmente sociales, económicas o políticas". En este contexto, la búsqueda "individual" puede llevarse a cabo junto con otras personas y dentro de una colectividad, pero cualquier descubrimiento debería ser el resultado de un proceso individual. Matthew Jefferies, "Lebensreform: A Middle-Class Antidote to Wilhelminism?", en Geoff Eley y James N. Retallack (eds.), *Wilhelminism and its Legacies: German Modernities, Imperialism, and the Meanings of Reform, 1890-1930*, New York, Berghahn Books, 2003, p. 93. La traducción es mía.
 - 26 Osvaldo Baigorria, "El tiempo de los hermanos", en 2001, (marzo de 1973), p. 50.
 - 27 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf. Vol. 1: 1915-1919*, ed. de Anne Olivier Bell, London: Penguin, 1979, p. 266. La traducción es mía.
 - 28 David E. James, "Film Diary/Diary Film: Practice and Product in *Walden*", en David James (ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 147. La traducción es mía.
 - 29 Miguel Grinberg, "El amor, la muerte, la libertad", en *Mutancia*, nº 11, (1982), s. p.
 - 30 El artículo lamentaba que "un verdadero aluvión de carteles, afiches, pósteres e inscripciones pintadas ha cubierto prácticamente todas las paredes de Buenos Aires". "¿Prohibido fijar carteles?", en *Gente*, nº 422, (23 de agosto de 1973), p. 80.
 - 31 Agradezco los comentarios del curador Sebastián López sobre este texto.

Sesión 1.

PRIMEROS PASOS. FILMAR LA PERFORMANCE

Viernes 11 de diciembre, 2020 – 19:00 h

Edificio Sabatini, Auditorio



Retrato de una artista como ser humano, 1973

Las primeras incursiones de Narcisa Hirsch en el cine consisten en el registro filmado de sus performances y happenings en la vía pública. Acciones colectivas, filmadas primero en super-8 o 16 mm, y posteriormente en vídeo, en las que Hirsch y el grupo de artistas con los que trabajó buscaban una relación distinta, más directa, con un espectador encontrado por azar. En estos primeros trabajos ya figuran los temas que la artista desarrollaría en su obra puramente cinematográfica: el misterio del nacimiento y la muerte y la relación con la naturaleza.

Marabunta

Argentina, 1967, b/n, sonido, 16 mm transferido a digital, 7'55"

Cámara y edición: Raymundo Gleyzer

Protagonistas: Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann y Walther Mejía

Marabunta es el registro documental sobre el happening del mismo nombre que se llevó a cabo en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, el 3 octubre de 1967, la noche del estreno de *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966). *Marabunta* representa una ceremonia de antropofagia colectiva alrededor de un esqueleto de seis metros recubierto por completo de fruta y comida, en cuyo interior contenía palomas y cotorras vivas pintadas con colores fosforescentes que salían volando mientras la gente comía.

Muñecos/Have a Baby

Argentina, Estados Unidos y Reino Unido, 1972,

color, sin sonido, super-8 transferido a digital, 15'31"

Los rincones céntricos de las ciudades de Buenos Aires, Londres y Nueva York fueron los escenarios en los que Hirsch repartió quinientos bebés de plástico a los transeúntes que cruzaban las calles, mientras les decía "Have a baby" [Tenga un bebé]. Las reacciones en cada ciudad fueron muy diferentes.

Manzanas

Argentina, 1973, color, VO en español, 16 mm

transferido a digital, 4'

Manzanas es el registro documental del happening en el cual Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann y Walther Mejía repartieron cientos de estas frutas a las personas que recorrían la esquina de Florida y Diagonal Norte de la ciudad de Buenos Aires en 1968, bajo la premisa de: "Esta manzana es distinta a la de todos los días / hacemos la obra con la gente / la obra es el momento compartido". La pieza señala los primeros momentos de la desmaterialización del arte, aspecto que dominaría las prácticas artísticas de la década de 1970.

La noche bengalí (codirigida con Werner Nekes)

Argentina, 1980, color, sin sonido, 16 mm

transferido a digital, 6'30"

La noche bengalí es un registro documental del seminario que Werner Nekes impartió en Buenos Aires en 1980, auspiciado por el Instituto Goethe. "Cine es lo que ocurre entre fotograma y fotograma", decía el cineasta e investigador de los medios de comunicación. Una mujer y un

hombre están juntos en el suelo, pero pareciera que están flotando, de pie. El silencio invade la escena, ella se levanta y se va caminando.

Testamento y vida interior

Argentina, 1976, color, sonido,

vídeo transferido a digital, 10'38''

Cámara: John Maldelbaum, Horacio Maira y

Narcisa Hirsch

Protagonistas: Claudio Caldini, Juan José Mugni,

Guillermo Modrón, Horacio Vallereggio, Horacio y Marta

Maira, Rafael Maino, Octavio García Faure, Adrián y

Cristina Tubio, Jorge y Laura Honik. Niña: Dolores Tubio

La vida interior es una habitación que la cámara recorre muy lentamente, la voz del exterior entra por medio del pregón. El testamento es simbolizado por los compañeros de cine que van llevando un ataúd color naranja a través de la ciudad, primero, y de la Patagonia nevada, después. El relato de vida de una artista. La fantasía de un entierro poético.

Retrato de una artista como ser humano

Argentina, 1973, color, sonido,

vídeo transferido a digital, 15'51''

Cámara: Horacio Maira

Intérpretes: Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann,

Walther Mejía y Paul Hirsch

Documental experimental de la artista en el que, a modo de diario personal, se muestran varios happenings realizados a lo largo de varios años con Marie Louise Alemann y Walther Mejía. Como en un ritual, los intérpretes van tirando al río los distintos elementos que han intervenido en las acciones previas.

Sesión 2. PAISAJE Y EXPERIENCIA

Sábado 12 de diciembre, 2020 – 17:00 h

Edificio Sabatini, Auditorio



Patagonia 2, 1976

En el cine de Narcisa Hirsch, la Patagonia juega un papel esencial y preponderante como un espacio de encuentro natural, de comunión entre el cuerpo y lo eterno, y de diálogo entre lo íntimo y lo inmenso. Esta segunda sesión del ciclo incluye algunas de las películas en las que la cineasta explora los paisajes patagónicos y desarrolla su relación con ellos.

Rumi

Argentina, 1995–1999, color, sonido,

16 mm transferido a digital, 27'

Cámara: Humberto Navarro y Narcisa Hirsch

Producción: Victoria Keledjian

Intérpretes: Vanessa Dee, Paula Pravaz, Julio Galán,

Susana Pravaz, Andrea Hirsch, Dolores Cardoso, Natacha

Pravaz, Carlos Mallmann, Elias Cherñajovsky, Carlos

Echeverría, Rafael Maino, César Marín y Avelino Salazar

Una interpretación en imágenes de los textos de Rumi (Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī), poeta sufí del siglo XIII, nos recuerda que el culto a la personalidad está prohibido en el sufismo. Rumi inventó la danza giratoria de los der-viches, una celebración del movimiento del universo, sus planetas y criaturas. Metáforas que transforman el tiempo y el espacio en coordenadas mitológicas con la cordillera de los Andes de fondo.

A-Dios

Argentina, 1989, color, sonido,
super-8 transferido a digital, 22'

Un hombre vuelve a su hogar vencido tras la guerra. Es el fin de las batallas y de las ideologías. Esta película constituye el homenaje explícito de Hirsch a los hombres, a quienes dedica la película, así como al psicoanalista Carl Jung. "El héroe siempre tiene una misión, y la mujer-artista muestra su fracaso, su caída, filmándolo y acompañándolo en su difícil avance con muletas. Ella mira ese fracaso con lástima, pero su mirada le da al guerrero, incluso en su caída, una forma de reivindicarse: llegar a su lugar de descanso por sus propios medios. El guerrero siempre puede (y debe) reivindicarse a sí mismo. La mirada femenina es compasiva y de esta compasión nace la admiración", escribe la artista.

Patagonia 2

Argentina, 1976, color, sonido,
super-8 transferido a digital, 9'56"
Fotografía: Claudio Caldini

En *Patagonia 2* la cámara recorre muy de cerca los pastos de la región, sobre la que se agregan fotografías en transparencia. Luego, las caras de la gente en un almacén. Todo es filtrado por una luz color ámbar.

Sesión 3**EXPERIMENTOS CON EL EXPERIMENTAL**

Domingo 13 de diciembre, 2020 - 12:30 h

Edificio Sabatini, Auditorio



Myst, 2019

Esta tercera sesión expone de forma más clara cómo se relaciona el trabajo de Narcisca Hirsch con muchas de las ideas o corrientes del cine experimental: desde el cine estructural hasta un cine más sensorial o poético, pasando por la abstracción. En estas obras, Hirsch explora los diversos caminos del género experimental, haciéndolos suyos y acercándolos siempre a los temas que le son propios: el cuerpo femenino, la tradición argentina, el paisaje y la naturaleza.

Taller

Argentina, 1971, color, VO en español,
16 mm transferido a digital, 10'
Cámara: Horacio Maira
Voz en off: Narcisca Hirsch

Inspirada por el filme *A Casing Shelved*, de Michael Snow (1970), del que le habían hablado pero sin haberlo visto, Narcisca Hirsch realiza una de sus películas más minimalistas. La cámara graba una imagen fija, la pared de una habitación, mientras se escucha la voz de la artista que conversa con un hombre, Horacio Maira, al que describe primero lo que se ve y luego lo que no se ve en otras paredes y en otras ventanas. Un ojo, una ventana, palomas, cipreses y otros árboles, una mariposa, un tablero con herramientas, una estufa, un pasillo, unas fotos, unas flores marchitas, una manzana de cera. La luz va cambiando, se vuelve naranja y la oscuridad envuelve las palabras.

Come out

Argentina, 1971, color, sonido,
16 mm transferido a digital, 11'
Cámara: Horacio Maira

De una imagen borrosa y fuera de foco que lentamente se devela, emerge el sonido de una frase que se va desfazando electrónicamente hasta volverse borrosa y desaparecer, realizando un movimiento inverso al de la imagen. El sonido es la grabación del músico Steve Reich (en una obra de 1966), que recoge la frase que dice un ciudadano afroamericano preso, de la cual procede el título de la cinta. En palabras de Pablo Marín, historiador del cine experimental argentino: "Esta es una película programática, hermética y mínima".

Ama-zona

Argentina, 1983, color, sonido, super-8 transferido a digital, 10'38"
Intérpretes: Diana Hirsch y Leila Yael
Música: Stephan Micus
Reedición (2001): Alejandro Areal Vélez

Basada en el mito de la Amazona, Hirsch elabora una película particularmente sensorial. La abstracción de una imagen fuera de foco se transforma en una mujer que se despoja de la piel del pecho hasta que, ya transfigurada, empuña nuevas armas: el arco y la flecha. Federico Windhausen, teórico del cine experimental, explica que en *Ama-Zona* y en *A-Dios* "las meditaciones dispersas sobre la independencia femenina, el erotismo, la violencia y la mortalidad se entrelazan a través de representaciones líricas de varios espacios —urbanos y rurales, domésticos y públicos— con la mirada en sintonía con los matices de la luz, el color y la sombra".

Canciones napolitanas

Argentina, 1971, color, sonido,
16 mm transferido a digital, 10'
Cámara: Narcisa Hirsch
Intérprete: Agustina Muñiz Paz

Una mezcla de imágenes abstractas y, como salida de un cuadro de Man Ray, una gran boca con los labios pintados de rojo en primer plano que devora lentamente un hígado crudo y una tarjeta postal. Mientras tanto, se escuchan canciones napolitanas románticas de fondo. Como dice Andrea Giunta: "Al mismo tiempo funcionan como una hipérbole de lo femenino en un registro impregnado de la estética pop (son labios perfectos y maquillados), pero en el que la carne introduce un elemento de profunda transgresión, con tensiones escatológicas".

Aleph

Argentina, 2005, color, VO en español,
Betacam SP transferido a digital, 1'
Edición: Daniela Muttis
Composición original: Nicolás Diab
Voz en off: Narcisa Hirsch

El Aleph es el punto donde el tiempo diacrónico y sincrónico se encuentran, en el que nuestra vida puede ser una experiencia de "toda una vida o de un minuto". Los instantes se suceden unos a otros, pero al mismo tiempo y a la vez cada instante tiene la profundidad de campo de lo infinito y eterno. Cada segundo representa una instancia de la vida del nacimiento a la muerte. El Aleph es el punto que concentra esas instancias.

Myst

Argentina, 2019, color, VO en español e inglés, vídeo transferido a digital, 15'
Edición: Clara Frías
Diseño de sonido: Nicolás Diab
Voz en off: Narcisa Hirsch

"El universo es una araña pollito... una gran y oscura araña pollito... una araña pollito que camina y teje su propio hilo". En su más reciente película, Narcisa Hirsch repite esta frase como si fuese una especie de mantra. Una metáfora que aparece como *leitmotiv* de una visión del universo y su misterio, continuación de *Kosmos* (2017) y *Kosmos, la incertidumbre* (2018), ambas codirigidas con Robert Cahen y Rubén Guzmán.

**Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía**

Edificio Sabatini, Auditorio
Santa Isabel, 52

Comisariado

Cecilia Barrionuevo,
en colaboración con Narcisa Hirsch

Organizan

Museo Reina Sofía y Documenta Madrid
(17º Festival Internacional de Cine)

Agradecimientos

Daniela Muttis y Tomás Rautenstrauch
(FilMOTECA Narcisa Hirsch)



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE