

Cines expandidos
VICTA DE CARVALHO y MELISA MUTCHINICK
Arkadin (N.º 12), e048, 2023. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe048>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/Arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

CINES EXPANDIDOS²

Expanded Cinema

VICTA DE CARVALHO | victacarvalho@gmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro–UFRJ. Brasil

MELISSA MUTCHINICK | melissamut@gmail.com

Instituto en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes.

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 30/03/2023 | Aceptado: 2/05/2023

RESUMEN

Partiendo de una concepción plural de la noción de dispositivo, referida simultáneamente a las formas expresivas, al espectador y a un régimen de creencias siempre circunstanciado, lo que se presenta decisivo en este abordaje son las posibilidades de reinención, reconfiguración y expansiones de los dispositivos. En este caso se revisan las experimentaciones que engloba un conjunto de manifestaciones denominadas *cine expandido*.

PALABRAS CLAVE

Dispositivo; cine; cine expandido; proyección; pantalla

ABSTRACT

Starting from a plural conception of the notion of device, simultaneously referring to the expressive forms, the spectator and a regime of beliefs that is always circumstantial, what is decisive in this approach are the possibilities of reinvention, reconfigurations and expansions of the devices. In this case, the experiments that encompass a set of manifestations that we call *expanded cinema* are reviewed.

KEYWORDS

Device; Cinema; Expanded Cinema; Projection; Screen

² Este texto es extraído del libro De Carvalho, Victa (2020). *O dispositivo na arte contemporânea. Relações entre cinema, vídeo e novas mídias* [El dispositivo en el arte contemporáneo. Relaciones entre cine, video y nuevos medios] (pp. 72-87). Editora Sulina.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

A modo general, es posible decir que el término «cine expandido», propuesto por Gene Youngblood (1969) en la década de 1970, refiere a todo espectáculo que modifica el ritual cinematográfico convencional: proyección de una película sobre una pantalla delante de los espectadores. El término se refiere a la expansión que la concepción del cine sufría en aquella época, y que parece continuar hasta hoy, priorizando la convergencia entre diversos lenguajes y soportes. Ante este amplio conjunto de obras, no observamos una línea de continuidad entre las propuestas o el deseo de una nueva concepción de cine. Por el contrario, en muchas de estas obras, percibimos variaciones del dispositivo cinematográfico e intenciones muchas veces contradictorias entre sí. Si, por un lado, podemos decir que los artistas de cine expandido trabajaban sobre fuertes críticas respecto al cine en su formulación convencional, por otro lado, percibimos que muchas de estas obras estaban más inclinadas a la posibilidad de una nueva aprehensión de la realidad que permitiese alcanzar nuevos niveles de consciencia a través del aumento de la estimulación sensorial de que, de hecho, a una discusión sobre la creación de nuevos modelos de dispositivo para el cine.

Las experiencias multisensoriales, creadas sobre todo a partir de la proyección y la narrativa, caracterizaron al cine expandido como un espectáculo único y con una duración propia. En términos generales, las propuestas versaban en la producción de un espectáculo multimedia, en crear aproximaciones entre cine, teatro y performance, y en incorporar al observador en un contexto específico, con una duración específica. Marcado por el deseo de ultrapasar los límites establecidos por el cine convencional, el cine expandido reunió propuestas de diferentes medios de expresión, caracterizándose por un cine del cuerpo y de la presencia. Es importante señalar que las obras de cine expandido convocaban a los espectadores a participar de una experiencia con una duración preestablecida por los artistas, aunque el azar y la sorpresa pudiesen estar siempre incorporados a las obras. Las producciones audiovisuales experimentales de la década de 1970 estuvieron fuertemente inspiradas por un deseo de disolver las fronteras entre las artes y, en su mayoría, orientadas a la unificación de las prácticas artísticas y la materialización de la utopía de un arte total.

En *Elogio del cine experimental* (1999), Dominique Noguez dedica el último capítulo del libro a la presentación de cinco características a partir de las cuales podríamos pensar el cine expandido: 1) la multiplicidad de pantallas; 2) la poliexpresividad; 3) la presencia; 4) la deconstrucción; y 5) la problematización del propio término «cine». Si bien estas características nos sirven de guía para presentar algunas obras, es preciso tener en cuenta que más de una de ellas se pueden encontrar simultáneamente en una misma obra. Las características enumeradas arriba funcionarán aquí como una guía para mostrar la diversidad de experiencias en el contexto del cine expandido. Sin duda, muchos cineastas experimentales podrían hoy ser incluidos en este movimiento de expansión del cine.

Según Noguez, la pantalla tradicional de cine se habría vuelto insuficiente para los artistas de los años 1950, quienes se empeñaron en expandir y multiplicar el espacio destinado a las imágenes. Si bien es evidente que los artistas de las vanguardias del cine desearon transformar la pantalla de proyección, es preciso considerar que ese mismo deseo ya formaba parte de la historia del cine desde, por lo menos, los años 1900, cuando los hermanos Lumière expusieron un cinematógrafo gigante en la Exposición Universal de París. Para esa proyección, fue construida una pantalla con veintidós metros de largo por dieciocho de altura, con el objetivo de garantizar que un número mayor de personas pudiese asistir a las funciones de cine (1999, p.300).

Además del tamaño, la multiplicación de las pantallas está marcada históricamente por la proyección en tres pantallas realizada por Abel Gance en la película *Napoleón*, en 1927. El formato tríptico, bastante conocido y utilizado en el campo del arte pictórico, en especial en el arte sacro, aparece aquí como

un enorme desafío a la concepción de un cine narrativo y de un observador pasivo. La intención de proyectar tres escenas sobre perspectivas diferentes, legitima la llamada «polivisión» inventada por Abel Gance, para quien esta era una forma más efectiva de experimentar el cine, en la cual el choque de dos o más imágenes creaba el poder milagroso de la ubicuidad. En «Départ vers la polysvision»,² Gance define la «polivisión» como «una nueva manera, más corta, más atómica, más lírica, para contar una historia» (1954, p.6). Se constata aquí un evidente deseo por crear una experiencia visual más completa para el cine, promoviendo experiencias más allá de la sala oscura, aunque el objetivo fuese también contar una historia.

La iniciativa pionera de Abel Gance influyó a diversos artistas, como el ejemplo del británico Malcolm Le Grice, conocido participante del llamado «cine estructural», en los años 1970. Le Grice fue un experimentador inquieto, interesado en la exploración de las diversas posibilidades temporales del cine, trabajando tanto con las múltiples temporalidades dentro de la imagen, como en la confrontación entre ellas. En *After Manet, after Giorgione, le déjeuner sur l'herbe* (1974),³ Le Grice filmó la misma escena de un picnic en el campo con cuatro cámaras al mismo tiempo, y las proyectó de modo disyuntivo en cuatro pantallas reunidas en un mosaico. Las cámaras de Le Grice, además de producir imágenes diferentes dadas por los puntos de vista y las distancias focales de sus objetivos, contenían diferentes tipos de películas: un positivo blanco y negro, un negativo blanco y negro, un positivo color y un negativo color, que se desenrollaban en una proyección caótica. Las proyecciones simultáneas no producían ninguna linealidad narrativa o siquiera visual, más bien producían un efecto de desorientación que obligaba al espectador a un intenso esfuerzo mental por comprender algo sobre la película expuesta [Figura 1].

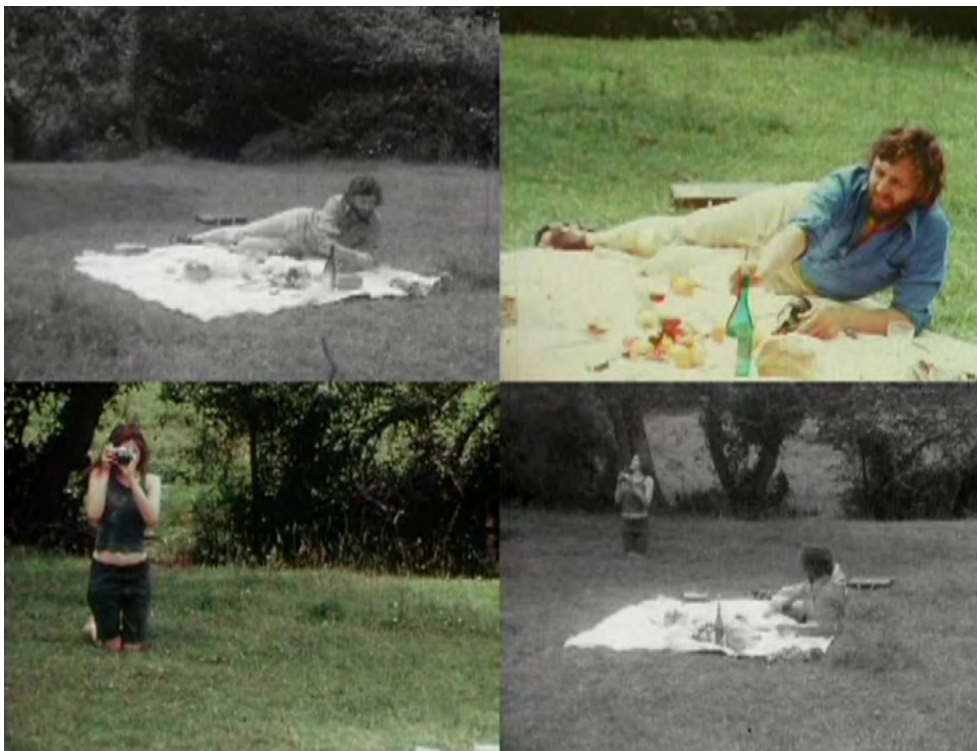


Figura 1. Registro de proyección de *After Manet, after Giorgione, le déjeuner sur l'herbe* (1974), Malcolm Le Grice

² El sistema de «polivisión» sólo fue implementado a partir de la creación de un sistema triple de cámaras, desarrollado por André Debrie. Ver: Gance, A. (1954). *Départ sur la Polysvision*. En Revista Cahiers du Cinéma, N°41.

³ Esta misma película recibió también el título de *Fête champêtre*.

En una evidente alusión al cuadro del pintor Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe* (1863), referente de la pintura impresionista, y también a las comparaciones realizadas por el crítico Michael Fried entre Manet y Giorgione,⁴ Le Grice introduce el cine en la discusión sobre las definiciones y fronteras entre las artes. Así como la pintura de Manet, expuesta en el Salón de los Recusados, generó una gran polémica y, según la crítica, inauguró un nuevo modo de pintar, la obra en cuatro pantallas parece apostar por un nuevo modo de hacer cine, por la reinención del cine a partir de una búsqueda que comprende las pantallas y las temporalidades.

A veces, el exceso de imágenes simultáneas de un espectáculo de cine expandido, provocaba que las imágenes ya no mantuviesen relaciones entre sí, rompiendo con cualquier posibilidad narrativa. Para Noguez, en muchas situaciones de cine expandido, las imágenes parecían estar ligadas entre sí sólo por la simple idea de que el mundo es múltiple, así como las percepciones que tenemos sobre él (1999, p.302). En otras situaciones, se trataba, de modo contradictorio, de negar al cine esa capacidad por absorberlo todo y proyectarlo todo, destacando las imágenes de sus contextos de multiplicidad y exceso. En esta perspectiva están las provocaciones de Lutz Mommartz, en las cuales las experiencias se hacían con la proyección de sólo dos imágenes que se prolongaban o se oponían una a la otra. En ambos casos, la prolongación de las imágenes sucedía sin la intención de aumentar la ilusión de realidad, pero sí con el objetivo de señalar los obstáculos para una posible sincronización entre ellas. En *Links/rechts* (1968), Mommartz proyecta su película en dos pantallas, una frente a la otra. En la pantalla de la izquierda, el artista muestra un cuarto con una mujer aburrída, en donde está encendido un televisor con lluvia, aparentemente sin función. En la pantalla de la derecha, el cineasta también nos muestra un cuarto, pero con la presencia de un hombre aburrído, realizando tareas banales para pasar el tiempo. Después de un largo tiempo de proyección de las imágenes, sin ninguna acción propositiva por parte de los personajes, la mujer sale del cuarto y aparece en la imagen de la otra pantalla, donde está el hombre. Su llegada en el otro cuarto posibilita un encuentro amoroso entre la pareja, que termina con una nueva desaparición de la mujer y su reaparición en su propio cuarto. Esta nueva desaparición deja al hombre sólo y furioso y se inicia entonces una guerra de almohadas y almohadones. En esta guerra, las imágenes insinúan una continuidad entre las pantallas: a cada lanzamiento, la almohada lanzada aparece en el otro cuarto. Aquí, son los elementos de la escena y los propios personajes los que pasan de una pantalla a la otra, transgrediendo los límites de la pantalla de proyección.

Las obras del cineasta Chris Welsby también se inscriben en esta perspectiva de prolongación de las imágenes a través de las pantallas, según Noguez (1999, p.303), con la intención de introducir en este prolongamiento algunos espacios, señalando los hiatos entre ellas. En *Windvane* (1972), Welsby instala dos molinos de viento en dos cámaras, una al lado de la otra, con la intención de que giren en movimientos panorámicos a favor del viento. El resultado fue proyectado en dos pantallas, cada una con su banda sonora captada del viento. En *Shore Line I* (1977), Welsby produce seis imágenes de la misma playa, con la cámara fija, y las proyecta en seis proyectores, uno al lado del otro, manteniendo la misma línea del horizonte, pero sin ningún esfuerzo por sincronizar las películas. Lo que al principio parece una imagen panorámica de una playa, luego se revela como múltiples proyecciones, a partir del efecto de discontinuidad entre los pedazos de la imagen.

Muchos de los ejemplos citados arriba funcionan como operadores para pensar el modo en el que la multiplicación de pantallas puso en cuestión no sólo la sala tradicional de cine, sino al propio dispositivo cinematográfico convencional. En este sentido, el trabajo de Stan VanDerBeek es bastante

⁴ La polémica en torno al cuadro de Giorgione y su comparación con Manet, fue presentada por el crítico de arte Michael Fried (1969), en el ensayo «Manet's Sources» en la revista *Artforum*.

emblemático, en la medida en que sus trabajos transforman completamente la sala de proyección, así como toda la experiencia del cine. Sus obras en *Movie-drome*, también llamado por él «*movie murals*» [«murales cinematográficos»], o «*newsreel of dreams*» [«noticiero de sueños»], en los cuales el artista proyecta imágenes y sonidos en un cine hemisférico, cuyos efectos visuales y sonoros son producidos a partir de las más variadas técnicas, expandieron de modo significativo la experiencia cinematográfica. A partir de proyecciones multimedia combinadas con otras artes, como la danza, el teatro y la música, VanDerBeek expandía los límites del cine, apostando por la creación de una especie de galería universal de imágenes, disponible para todos.

La búsqueda inmediata y el desarrollo de las imágenes-eventos y performances en el *Movie-Drome*. Debo llamar a estos prototipos de presentaciones como: *Movie Murals*, *Ethos-Cine*, *Newsreel of Dreams*, *Feedback*, *Image*, *Libraries*. Cuando hablo de los *movie-dromes* como bibliotecas de imágenes, se entiende que dichos *life-theatres* deben usar algunas de las nuevas técnicas ... y entonces serán centros de comunicación y de almacenamiento reales, donde a través de satélites, cada domo pueda recibir su imagen del mundo a partir de una amplia biblioteca como fuente, guardarlas y programar la presentación del *feedback* con la comunidad local que vive cerca del centro, ese nuevo *feedback* podría, de forma auténtica, rever la totalidad de la realidad de las imágenes del mundo en un show con una hora de duración (VanDerBeek, 1966, p.15).⁵

Según Dominique Noguez (1999), la idea de poliexpresividad está presente en gran parte de los trabajos de cine expandido. Bajo una perspectiva futurista, el cine sería el medio más adecuado para dar lugar a la multiplicidad expresiva señalada y deseada por los vanguardistas. Era la utopía de un medio que pudiese dar cuenta de todas las posibilidades de imagen, el deseado arte-total.

A fines de los años 1950, vemos multiplicarse los espectáculos multimedia, como Vortex Concerts, USCO y las proyecciones de VanDerBeek. Los espectáculos multimedia relacionaban sobre todo la música, la danza y el teatro, con el cine. El cine expandido se conjuga con otras artes a través de un fuerte deseo de ultrapasar sus propios límites y entrar en un campo más vasto de posibilidades, tanto de producción como de experiencia, con la imagen y con el sonido. Tal esfuerzo revela una intención por alcanzar otros medios de expresión, acercándose a espectáculos como el circo, el teatro y la danza. Lo que el cine parece querer compartir con los espectáculos teatrales y circenses es la necesidad de la presencia física, de los autores del espectáculo o de sus intérpretes, cuestionando así la construcción de una audiencia moderna, característica de un régimen de espectacularidad basado en la supresión de la experiencia del cuerpo. Se trata de una recuperación de la presencia corpórea, ahora pensada como vector también de la experiencia de cine, corroborando una concepción del espectáculo como algo único, imprevisible e irreproducible (Noguez, 1999, p. 308).

Muchos cineastas experimentales crearon condiciones específicas en las salas de proyección, para que el público participase de modo más activo. Entre las propuestas de Maurice Lemaître, por ejemplo, está la deconstrucción del formato convencional de la pantalla de cine y la convocatoria del cuerpo como vector de participación. En *Le film est déjà commencé?* (1950) [¿Ha empezado ya la película?], Lemaître proyecta las imágenes sobre los comediantes, o sobre los propios espectadores, anunciando la creación de un «relieve vivo». En este caso, los espectadores son llamados a participar de la obra, a formar parte literalmente de la película. De la manipulación de los aparatos de proyección a las intervenciones directas sobre los espectadores, de lo que se trata aquí es de interrumpir el flujo narrativo del cine convencional y crear las condiciones para una experiencia corporal.

⁵ Traducción de la autora. Ver: VanDerBeek, Stan (1966). Culture Intercome, a proposal manifesto. En *Film Culture* 40 (pp.15-18). Reeditado por Gregory Battcock (1967). *The New American Cinema. A Critical Anthology* (pp.173-179). <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/133/>.

Diferentes obras van a substituir la pantalla de cine convencional por el cuerpo del artista o de los espectadores. En *Horror Film n1* (1971), el propio Malcolm Le Grice, desnudo, se convertía en pantalla donde convergían sus proyecciones. Según Jonas Mekas (1972), la obra de Ed Emshwiller *Body Works* (1965) merece ser destacado por la creación de lo que Mekas llamó un *ballet* cinematográfico, en el cual los bailarines vestidos de blanco servían de pantalla para las proyecciones de imágenes de ellos mismos o de partes de su cuerpo.

La obra de Annabel Nicolson integra un variado contexto donde combina proyecciones fílmicas y performances. En *Reel Time* (1973), la artista perfora un rollo de película en una máquina de coser y luego pasa la película agujereada por el proyector. En la pantalla surge una imagen de la propia Annabel Nicolson perforando una película en la máquina de coser. Al crear un duplicado de su propia acción, Annabel produce un cine en abismo, deshaciendo la separación entre la pantalla y la sala de cine. La acción llega a la película solo cuando la película, llena de agujeros, ya no puede pasar por el proyector. [Figura 2].



Figura 2. Película perforada de *Reel Time* (1973). Annabel Nicolson

La película de Annabel Nicolson evidencia el deseo de deconstrucción presente en diversas experiencias de cine expandido. La descomposición de la obra en sus elementos singulares tenía la intención de revelar al público su proceso de producción, haciendo de los elementos de la película, y de sus etapas de producción, la propia obra. Más que revelar el funcionamiento de la obra, o revelar a los espectadores cualquier ideología de los aparatos, la preocupación de los artistas de esa época era hacer del proceso de construcción de la película, la película en sí, creando verdaderas «obras en progreso». En esta perspectiva, *Overlap* (1975), de David Dye, nos muestra cómo el artista, a través de la manipulación directa del *zoom* durante la proyección, puede acoplar las imágenes de una proyección sobre las imágenes de la misma película en otra proyección al lado, esta última con los movimientos de *zoom in* y *zoom out* previamente establecidos e inalterados durante este proceso. Al final de la presentación, el artista superpone las imágenes de las dos proyecciones, haciéndolas coincidir. En diferentes situaciones, el trabajo de deconstrucción del cine experimental llegó a los límites de la destrucción de la propia película o de la pantalla de cine, sostenido en la idea de que cualquier cosa puede transformarse en una pantalla de proyección.

En *Corpocinema* (1967), Jeffrey Shaw usa un domo inflable transparente para proyectar diferentes producciones fílmicas como animaciones, documentales, imágenes abstractas, dependiendo del tema de la sesión. Teniendo en cuenta la transparencia del domo, este no serviría de pantalla de proyección, de modo que su función se vuelve solamente arquitectónica. El domo transparente servía de protección para la generación de otras pantallas a partir de sustancias de diferentes densidades, como sprays coloridos, líquidos, polvo, humo, espuma de incendio, etc. Jeffrey Shaw crea un volumen tridimensional en el cual las imágenes son proyectadas. Para Anne-Marie Duguet (1997), en este caso, es la posibilidad de hacer cine lo que se encuentra seriamente comprometida. [Figura 3].⁶

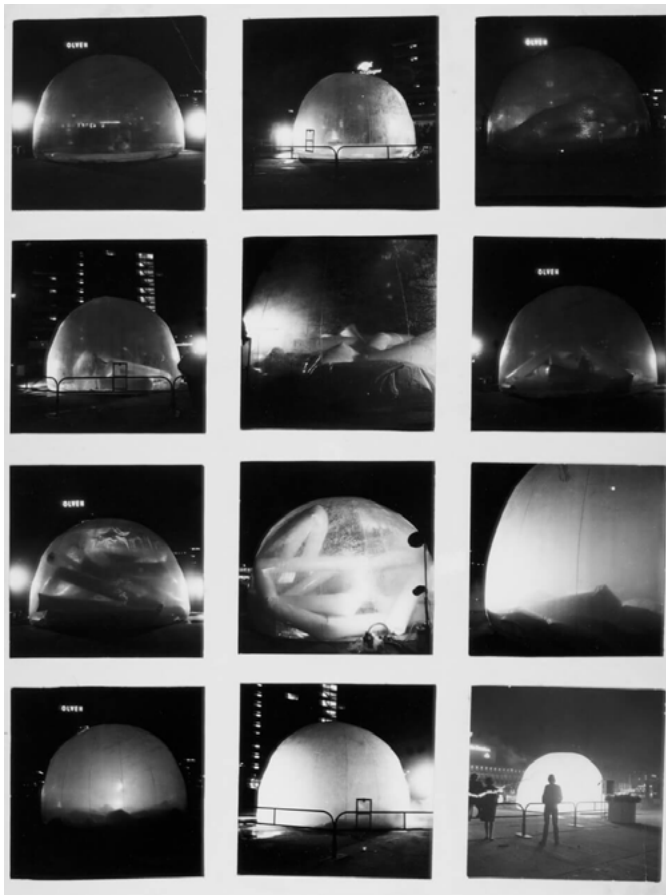


Figura 3. Imágenes del domo de *Corpocinema* (1967). Jeffrey Shaw. Extraído de <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/corpocinema/>

Al experimentar con la pantalla de proyección, Shaw presenta un campo de representación que está más allá de cualquier ficción y crea un campo de interacción, un lugar de intercambio y transformación de energía. La aparición o desaparición de las imágenes coinciden de modo inverso con las acciones dentro del domo. En este caso, las imágenes son el resultado del encuentro entre, por ejemplo, el humo y la luminosidad de la escena, de modo que la cantidad de agentes heterogéneos y eventos simultáneos construyen una compleja dinámica temporal.

⁶ Ver más sobre *Corpocinema* en Jeffrey Shaw. (s.f.). <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/corpocinema/>

Las acciones en vivo realizadas por diversos *performers* en el espacio del domo se mezclaban con aquellas registradas en la película; la duración específica de la imagen proyectada se confrontaba con la duración aleatoria de los fenómenos interceptivos, y las metamorfosis impulsadas por el evento-pantalla impartían movimiento a las imágenes fijas (Duguet, 1997, p.27-28).

Los eventos-performances⁷ producidos por Jeffrey Shaw en 1967 nos muestran su búsqueda sobre la expansión del cine, y engloban muchas de las características del cine expandido citadas a lo largo de este texto. *MovieMovie* (1967) también fue realizado en un domo transparente en el cual las imágenes son proyectadas, pero la principal diferencia con la anterior radica en la superficie icónica inflable en la que una parte externa es transparente y otra parte interna es opaca. La parte inflable de la estructura crea una doble pantalla en constante metamorfosis, por las diversas proyecciones y acciones de la propia audiencia. La dinámica de las interacciones entre los sonidos, las imágenes y las estructuras, crean las condiciones para un acontecimiento único e irreplicable. La creación de una pantalla doble le permitió a Shaw explorar la pantalla como un lugar de contaminación y de transformación entre lo actual y lo virtual.

Sea por medio de una proyección en múltiples pantallas, de la organización de eventos-performances en los cuales los espectadores están en movimiento o acostados en un colchón, o de la proyección en diferentes soportes como plástico, humo, o el propio cuerpo –como en Jeffrey Shaw–, el cine expandido busca la participación del espectador y su transformación. Se trata de la constante desconstrucción y reconstrucción del dispositivo cinematográfico, cuyas propuestas de solicitud y de participación del observador son fundamentales para la producción de un evento único y con una duración propia.

Según Dominique Noguez (1999), el principal interrogante que se presenta en el cine experimental está vinculado a la definición de qué es el cine. Desde una perspectiva-límite, vemos que lo que queda en muchas de estas obras coincide únicamente con la definición más general que podemos atribuir al cine: un arte de la luz en movimiento. De hecho, muchos artistas de este período van a redescubrir y reutilizar los espectáculos luminosos que precedieron al desarrollo del cine. Por ejemplo, las obras de Ken Jacobs basadas en sombras chinescas, encuentran fuerte resonancia con experiencias anteriores, como las de Josef Hartwing o László Moholy-Nagy con sus propuestas para los primeros *light play* (Noguez, 1999, p.317).

Desde esta perspectiva, el cine expandido no solo marcó la desconstrucción de lo que constituye el proceso convencional de la proyección cinematográfica a través de diferentes variaciones de soportes y lenguajes, privilegiando los cuerpos y las sensaciones, sino que también lo transformó a partir de su interrelación con otros espectáculos. El dispositivo cinematográfico fue reinventado por las iniciativas del cine expandido, a partir de manifestaciones que interrogaron el cine en todas sus dimensiones, expandiendo sus posibilidades más allá de su formulación hegemónica. La obtención de imágenes a partir de otros medios técnicos se tornó una estrategia común del cine expandido, así como la producción de imágenes sin la utilización de ningún aparato de captura o proyección. Concepción que fue compartida por artistas que privilegiaron la imagen videográfica, la imagen holográfica y muchos otros procesos electrónicos citados por Gene Youngblood.⁸

7 Anne Marie Duguet define las obras de Jeffrey Shaw como instalaciones, ambientes, performances y eventos, siendo las más recurrentes las instalaciones para performances. Ver: Duguet, A.M. (2002). *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon (p.122).

8 Ver: Youngblood, G. Expanded cinema.

Es importante observar que muchos de estos trabajos evidenciaban la dimensión precaria de la obra, una fragilidad técnica motivada por el sueño democrático de un arte cinematográfico al alcance de todos. Para muchos cineastas del cine expandido, la precariedad se torna el emblema de un fuerte idealismo implícito en sus producciones, haciendo de ella una política capaz de promover el desplazamiento de la importancia de las obras para los observadores. En la práctica, el cine expandido, en su diversidad de formatos y motivaciones, pone en juego las fronteras establecidas entre las artes, «[...] postula la unidad de las prácticas artísticas y reaviva la utopía necesaria de un arte total»⁹ (Noguez, 1999, p.319).

REFERENCIAS

- Duguet, A.M. (2002). *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Éditions Jacqueline Chambon.
- Duguet, A.M. (1997). Jeffrey Shaw: from expanded cinema to virtual reality. (Catálogo de exposición). ZKM.
- Dye, D. (Director). (1975). *Overlap*. [Película].
- Emshwiller, E. (Director). (1965). *Body Works*. [Performance multimedia].
- Fried, M. (1969). Manet's Sources. En revista *Artforum Vol. 7. N°7*. New York. From the archives: Michael Fried on Manet – Artforum International.
- Gance, A. (1954). Départ sur la Polysvision. En *Cahiers du Cinéma N°41* (pp. 4–9).
- Gance, A. (Director). (1927). *Napoleón*. [Película].
- Le Grice, M. (Director). (1974). *After Manet, after Giorgione, le déjeuner sur l'herbe*. [Película].
- Lemaître, M. (Director). (1950). *Le film est déjà commencé?* [¿Ha empezado ya la película?]. [Película].
- Manet, É. (1863). *Déjeuner sur l'herbe* [Almuerzo sobre la hierba]. [Pintura].
- Mekas, J. (1972). *Diario de cine: el nacimiento del nuevo cine americano*. Editorial Fundamentos.
- Mommartz, L. (Director). (1968). *Links/rechts*. [Película].
- Nicolson, A. (Directora). (1973). *Reel Time*. [Performance multimedia].
- Noguez, D. (1999). Éloge du cinéma experimental [Elogio del cine experimental]. Éd. Paris Experimental.
- Parente, A. (2007a). Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. En Penafria, M. (org.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Labcom.
- Parente, A. (2007b). Cinema de vanguardia, cinema experimental e cinema do dispositivo. En Parente, A. y Cocchiarale, F. *Filmes de Artista-Brasil 1965-80*. Contra-capas.

⁹ Traducción de la autora del original: «il postule l'unité des pratiques artistiques et ravive l'utopie nécessaire d'un art total».

Shaw, J. (Director). (1967). *Corpocinema*. [Instalación].

Shaw, J. (Director). (1967). *MovieMovie*. [Instalación].

VanDerBeek, S. (1966). Culture Intercome, a proposal manifesto. En *Film Culture N°40* (pp. 15-18).
Reeditado por Battcock, G. (1967). *The New American Cinema. A Critical Anthology*. New York (pp. 173-179).
<http://www.medienkunstnetz.de/source-text/133/>.

Welsby, C. (Director). (1972) *Windvane*. [Película].

Welsby, C. (Director). (1977). *Shore Line I*. [Película].

Youngblood, G. (1969). *Expanded cinema* [Cine expandido]. Dutton.