

Aproximación fenomenológica a la proyección instalada  
Matías Nicolás Taylor  
Boletín de Arte (N.º 25), e057. ISSN 2314-2502  
<https://doi.org/10.24215/23142502e057>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA A LA PROYECCIÓN INSTALADA

## A PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO INSTALLED PROJECTION

**Matías Nicolás Taylor** | [matias.n.taylor.audiovisuales@gmail.com](mailto:matias.n.taylor.audiovisuales@gmail.com)  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/09/2022

Aceptado: 03/02/2023

### RESUMEN

El presente artículo buscará delimitar el uso de la proyección en obras instaladas como objeto de estudio desde una perspectiva fenomenológica, poniendo particular énfasis en la interacción entre ésta y el cuerpo vivido del espectador. Nos encontraremos con que estas obras plantean un diferencial respecto del dispositivo cinematográfico tradicional que expande los límites de la habitabilidad de la imagen en movimiento, generando complejos espaciales, temporales y duracionales en los cuales el cuerpo espectral juega un papel crucial.

### PALABRAS CLAVE

Instalación audiovisual; teoría del cine; proyección; cine expandido

### ABSTRACT

This article will seek to demarcate the use of the projected image in installation works as an object of study from a phenomenological perspective, emphasizing the interactions between it and the lived body of the spectator. We will find that these pieces posit a differential with respect to the traditional cinematographic device that expands the limits of the moving image's habitability, generating spatial, temporal and durational complexes in which the spectatorial body plays a crucial part.

### KEYWORDS

Audiovisual installation; Film theory; Projection; Expanded cinema



En *La forma cine: variaciones y rupturas*, André Parente (2011) propone repensar al dispositivo del cine para dar cuenta de las múltiples configuraciones en las que su *aparato de base* se ha visto involucrado, de las cuales la *forma cine* titular (la sala oscura en la cual una narrativa se despliega frente al espectador inmóvil) es tan solo una. Este trabajo examinará las prácticas de *cine expandido* señaladas por el autor, centrándose en la dimensión arquitectural introducida por el haz de luz de la proyección, y el encuentro de este con el cuerpo espectral en el marco de las *instalaciones arte-cine* (Thekla Wilmink, 2014) pertenecientes a la tendencia *fenomenológica* de la obra de proyección (Turvey et al, 2003). Pretenderemos identificar recurrencias a partir del análisis de un *corpus* recortado y su puesta en diálogo con aproximaciones teóricas preexistentes, en esperanzas de que este pueda servir como base para abordajes subsecuentes. A estos fines recuperaremos las nociones de *presencia* de las tecnologías perceptivas y *cuerpo vivido* de Vivian Sobchack (2011) y el análisis antropológico de la máscara de Hans Belting (2007), poniéndolos en diálogo con las propuestas del *tiempo/espacio real* de Malcolm Le Grice (1972) y la dimensión duracional de la instalación audiovisual (García, 2020)<sup>1</sup>.

### CONSIDERACIONES PRELIMINARES: CUERPO, PROYECCIÓN, INSTALACIÓN

Vivian Sobchack (2004) argumenta que el cuerpo humano es simultáneamente «*sujeto objetivo y objeto subjetivo*» (p. 2)<sup>2</sup>, en el cual, «la conciencia (...) no es pura auto-presencia; el sujeto está presente y se conoce a sí mismo sólo a través de la mediación del cuerpo» (Madison en Sobchack, 2004, p. 4)<sup>3</sup>. De aquí que los encuentros objetivos con el mundo material sean la base del *sujeto corporizado*, y de aquí también que la interacción con las imágenes difiera de la interacción con el mundo que representan, ya que nos enfrentan con condiciones materiales que las separan radicalmente de este. Lo que, es más, la autora argumenta las tecnologías perceptivas no solo median diferentemente nuestra corporalidad, sino que también la *constituyen* de maneras diferenciadas. Siguiendo esta perspectiva fenomenológica, cabe preguntarse, ¿qué es lo que constituye nuestro encuentro con la imagen en movimiento proyectada?

A efectos de ensayar una respuesta el presente trabajo se centrará en piezas que perturban la *forma cine* y su separación entre cuerpo y haz de luz. En vez, tomaremos como objeto lo que Melanie Thekla Wilmink (2014) denomina *instalaciones arte/cine*, las cuales volverían ambiguas las nociones establecidas de pantalla, virtualidad y realidad al extrañar las condiciones hegemónicas de la expectación cinematográfica, remarcando insistentemente sobre la «temporalidad, duración y espacio social que se vuelven integrales a la obra» (2014, p. 4). Por tanto, estas piezas desdibujan las distinciones entre materialidad e ilusión, generando un espacio ambiguo que no caracteriza ni a la forma cine ni a la exhibición en galería.

Las instalaciones arte/cine pueden así ser concebidas como casos particulares del *cine de exposición*, aquellas «propuestas (...) que [discuten] el dispositivo de consumo establecido para un espectador estático frente a la cuarta pared del cubo negro de la sala» (La Ferla, 2013, p. 9). Por tanto, no encajan cómodamente en modelos teóricos ajustados a la forma cine. Requieren el desarrollo de nuevas categorías o, como mínimo, la adaptación de marcos conceptuales previos a otros regímenes de espacialidad y temporalidad introducidos por la dinamización del posicionamiento espectral.

1 Las citas tomadas de textos en inglés han sido traducidas por el autor del artículo. En aquellos casos en que el material referenciado no se encuentra en línea se proveen las citas en idioma original en notas al pie.

2 «both an objective subject and a subjective object (...)» (Sobchack, 2004, p. 2).

3 «Consciousness ... is not a pure self-presence; the subject is present to and knows itself only through the mediation of the body» (Madison en Sobchack, 2004, p.4).

Sin embargo, los usos de la imagen proyectada no son homogéneos en su carácter. George Baker sugiere que «hay una división en los usos contemporáneos de la proyección entre lo fenomenológico y lo virtual» (Baker en Turvey et al, 2003, pp. 76). La tendencia fenomenológica, dice, sería aquella que se concentra «en el espacio y tiempo [de la imagen proyectada] por oposición a la virtualización» (Baker en Turvey et al, 2003, pp. 76) de la misma, la cual es caracterizada por un interés en «traer a los constructos [representacionales de la cultura de masas] al reino de lo real» (Baker en Turvey et al, 2003, pp. 78). En otras palabras, la tendencia virtual se caracterizaría por una *descorporeización* de la figura espectral en función de una *realización* de lo ficcional, donde el espacio exhibitorio actuaría más bien como contenedor neutro. Este trabajo se focalizará en la vertiente fenomenológica de la obra proyectada propuesta por Baker, buscando interrogar las posibilidades presentadas por el encuentro entre cuerpo y haz de luz proyectada, y las implicancias formales y simbólicas de este.

### SOMBRAS EN LA PANTALLA: INICIOS DE LA PROYECCIÓN INTERVENIDA

Entre las primeras obras en perturbar la proyección podemos encontrar a *Le film est déjà commence?* (1951), de Maurice Lemaître. Este fue un *happening* en el marco de la proyección del film titular, durante la cual el cine fue intervenido por el encendido y apagado de luces, la interrupción esporádica de la película y fumadores plantados en las gradas. El ámbito así generado es uno en el que tanto la imagen como el ambiente en que se exhibe reclaman la atención del espectador. Con esto Lemaître pretendía alterar el marco institucional de la imagen cinematográfica, generar una experiencia que se alejara de la coherencia del espectáculo audiovisual y remarcara su carácter de *acto social* (Uroskie, 2014). Como señala Matthew Buckingham, «la distancia focal que separa el aparato de proyección mide un espacio para la persona espectadora. Incluso cuando está sola, hay una implicancia social que no existe en otros tipos de exposición imagética» (Buckingham en Turvey et al, 2013, p. 79). Al hacer de la pantalla una superficie dada a ser intervenida por los asistentes, *Le film...* se vuelve no tanto como un film en el sentido tradicional, sino más bien como un *acontecimiento* inseparable de su locación temporal y espacial.

Encontramos un eco de esta práctica en Malcolm Le Grice (1972), y en la noción de *tiempo/espacio real* de la proyección que articuló sus *shadow-film performances*. Le Grice argumenta que «la proyección debe ser tomada como la realidad primera» (1972, s. p.) del evento cinematográfico, buscando evadir la subjetividad pasiva que atribuye al cine comercial. Este concepto permite vislumbrar uno de los ímpetus de la proyección intervenida: el de *hacer a uno consciente de habitar el espacio y tiempo de la proyección*. El haz no es ya una presencia imperturbable en la cual la sombra es una aberración, sino una parte navegable de la arquitectura. La imagen se vuelve susceptible a la alteración, y la impresión lumínica de esta sobre los cuerpos performáticos se vuelve el eje central de sus piezas. La inversión de la usual dicotomía espacio-tiempo señala también un acentuamiento de la *temporalidad* en el evento proyectivo; no solo es el film una experiencia duracional en sí, sino que también su proyección es un complejo situado de objetividades y subjetividades, y de los *cuerpos* en los cuales ambas categorías se conjugan.

Es este complejo de interacciones habilitado por la apertura a la navegación del haz de luz proyectado lo que hace al abordaje fenomenológico de las obras de proyección pertinente, ya que activan un encuentro entre corporalidad efectiva y presencia fílmica que interpela directamente la materialidad de ambas en espacios y condiciones determinados, pero siempre abiertos a modificación. Tomar la proyección como realidad primera de lo cinematográfico implica poner en juego la *actualización* de las imágenes en movimiento y la apertura a la *visitud* que esto implica como fulcro de la obra en su totalidad. Se vuelve necesario entonces interrogar las condiciones de dicha actualización, y las maneras en que estas se vinculan con los cuerpos espectraliales que el desarrollo de estas piezas asume.

## ESTRUCTURAS EVANESCENTES: *LINE DESCRIBING A CONE*

Al comparar los efectos de la fotografía y el cine como tecnologías perceptivas, Vivian Sobchack (2004) señala que, mientras que lo fotográfico se caracteriza por una objetivación de un momento de manera tal que sus contenidos nos parecen delgados e insustanciales, el movimiento traído por lo cinematográfico reconstituye radicalmente lo fotográfico al introducir la dimensión duracional de una «espacialización objetivamente visible de un punto de vista congelado en trayectorias dinámicas e intencionales de *visión auto-desplazante*» (Sobchack, 2004, p. 145)<sup>4</sup>. La bidimensionalidad inerte y manipulable del papel fotográfico se separa de nosotros en lo fílmico, que «si bien mecánico y fotográfico en su origen, es semióticamente interpretado como también subjetivo e intencional» (Sobchack, 2004, p. 148)<sup>5</sup>. Lo inhóspito de la fotografía es ahora *habitable*. La proyección es un importante aspecto en esta dinámica de agenciamiento de la imagen, separándola de su soporte inmediatamente manipulable y extendiéndola al espacio que la rodea. El inasible cono de luz es una entidad físicamente presente y abierta a la interacción, pero sus modificaciones, si bien potencialmente significantes, son temporales, y no afectan directamente al material reproducido.

Es este carácter ambiguo el que explota *Line describing a cone* (McCall, 1973). El cono, progresivamente formado por la creciente línea, contornea un cono en el ámbito nublado de la exposición, que sin embargo es libre de ser atravesado por los visitantes. Si bien la frontera existe, esta se prueba porosa y manipulable, abierta al libre juego del movimiento espectacular, tal que la obra se ve atada a las vicisitudes del salón y sus habitantes. Reencontramos así lo social del espacio de proyección señalado por Cunningham (Turvey et al, 2003): el cuerpo no se encuentra solo con la obra como entidad discreta, sino también con los otros cuerpos espectatoriales que la recorren. La línea actúa como un límite vaporoso que evidencia el carácter arquitectural de la proyección, una *estructura evanescente* a través de la cual las distinciones entre la obra y el espacio que la contiene se vuelven ambiguas. La duración fílmica es así extendida al ámbito de su proyección, abriendo un diálogo con el tiempo/espacio real de la galería y sus visitantes. Ya no es solo la imagen en movimiento la que es habitable, sino que esta habitabilidad se extiende al *aparato de base* que es su misma condición de posibilidad.

## PAISAJES HÍBRIDOS: *LAND ESCAPE*

Donde la proyección de blanco sobre negro de McCall enfatiza la tridimensionalidad del espacio priorizando la ambigua solidez del haz, *Land Escape* de Edison Peñafiel (2019) favorece en vez la sombra del cuerpo en su encuentro con la proyección como elemento significativo. Esta instalación se compone de pantallas semitransparentes detrás de alambre de púas, en las cuales se proyecta una eterna procesión de figuras carnavalescas recorriendo un páramo desolado desde el piso del espacio navegable de la instalación. Recorrer la obra implica necesariamente colocarse frente a uno o más de estos proyectores, lanzar la sombra de nuestras piernas artificialmente agigantadas sobre la procesión recortada por el alambre de púas.

La abstracción de McCall enfatiza la relación de la proyección con el cubo blanco devenido caja negra del museo. La imagen audiovisual está principalmente abocada a la *reconstitución del espacio* por vía de la imagen en movimiento, reconfigurando la experiencia duracional de su recorrido mediante la introducción del cono como estructura arquitectónica cuasi-sólida y maleable. *Land Escape*, por otro lado, pone en primer plano la sombra espectacular como

4 «Through its objectively visible spatialization of a frozen point of view into dynamic and intentional trajectories of self-displacing vision» (Sobchack, 2004, p. 145).

5 «(...) the moving picture, however mechanical and photographic its origin, is semiotically experienced as also subjective and intentional, as presenting representation of the objective world» (Sobchack, 2004, p. 148).

propiedad emergente del ámbito de la instalación que interactúa con la imagen proyectada. La magnificación de la sombra espectadora remarca el acto de observar aquellas figuras que yacen detrás del alambre, acentuando la disparidad de poder entre nosotros y ellas. La proyección permite *recomponer* la imagen en movimiento, implicando la corporalidad espectral en su recorrido en la obra y desdibujando las fronteras entre ambas.

Al hablar de la sombra en el cine, Eduardo Russo recupera la clasificación de Jacques Aumont. Este distingue tres tipos: la oscuridad del espacio de proyección, las sombras proyectadas «que ofrece la pantalla y se abren a su reconocimiento figurativo», y la ambigua sombra que media entre ambas, «[difuminando] los límites entre sala y pantalla» (Russo, 2019, pp. 142-143). Sin embargo, las oscuridades que producen obras como *Land Escape* problematizan esta tipología, ya que en ellas los cuerpos espectatoriales no «juegan en su invisibilidad con el escamoteo de su presencia» (Russo, 2019, p. 142) que la sala oscura y el movimiento restringido de la *forma cine* permiten. La sombra no solo es alentada, es inevitable debido a la misma configuración de los dispositivos.

¿Qué carácter, entonces, podemos adscribir a estas sombras corpóreas? Hans Belting (2007) señala que «los cuerpos se hacen evidentes en la luz por el hecho de que en ellos mismos se forman sombras (...). Y sin embargo, con su ayuda percibimos cuerpos en su extensión» (Belting, 2007, p. 32). Actúan así como índice de corporalidad, una figura con cierto carácter representacional que la acerca a las sombras proyectadas de Aumont. Pero también se podría ver la oscuridad producida en el encuentro entre espectador y haz de luz como una restitución de la oscuridad que hace posible el espacio de proyección, la introducción de un elemento foráneo en la representación proyectada.

Esto, sin embargo, no da cuenta de la configuración intencional de los componentes de la obra. Es por esto que, en definitiva, la sombra espectral en estas obras es quizás mejor comprendida como un elemento que remarca los inciertos límites de la misma pantalla, un activador de la ambigüedad entre representación y materia que vuelve incierta la distinción entre proyección y oscuridad. El cuerpo no solo deviene *oscuro*, sino que lo hace como función de un simultáneo *devenir pantalla* de las sombras proyectadas, resultado de la navegación errante del espacio instalatorio. En otras palabras, el cuerpo se ve ineludiblemente atado al *tiempo/espacio real* de la instalación, modificando a y siendo modificado por los haces de luz que la componen.

### ENMASCARAMIENTO MÓVIL: CUERPO E IMAGEN

En adición a confrontarnos con el haz intervenible, el alambre de *Land Escape* marca límites fijos al movimiento, haciendo intervenir la materialidad efectiva no solo del espectador sino también del espacio de exposición mismo. Esta táctica de escenificación utiliza pantallas no convencionales, en las cuales la imagen en movimiento es integrada en un todo inmersivo que conjuga la ambigua gaseosidad de la proyección con la materialidad efectiva de los elementos escenográficos.

Entre las piezas que recuperan esta estrategia, la obra de Andrés Denegri en particular se muestra llamativa, ya que usa la misma materialidad de la cinta fílmica como elemento central de su despliegue. *Éramos esperados (plomo y palo)* (Denegri, 2013) consiste de un gigantesco telar cinematográfico que hace al fílmico devenir en su propia superficie de proyección. El visitante es invitado a recorrer el espacio circundante, siempre consciente de la máquina con la cual comparte la galería. La aparente evanescencia de la imagen proyectada es revelada el ilusorio producto de una materialidad ineludible, cuya proyección cíclica se compone de «tiras de celuloide (...) de represión policial y militar durante movilizaciones obreras y sociales (...) del siglo xx» (Denegri en La Ferla, 2013, p. 57). La represión es doblada y vuelta sobre sí misma en un ruidoso proceso de reproducción analógica.

La proyección ya no es aquí únicamente el cono de luz, sino también la insistente *re-presentación* (Sobchack, 2011) de las sombras proyectadas y del mismo aparato de base que hace posible su visionado. La distancia histórica entre captación y reproducción es así anulada, implicando experiencial y materialmente al espectador en la continuidad histórica de la cual el fílmico rodante es testimonio, instalándolo en un tiempo irrevocable pero confusamente atado al pasado que las imágenes reviven.

Un recurso similar puede ser observado en *En construcción* (Gabriela Golder, 2014), donde la artista proyecta testimonios de trabajadores de la fábrica cooperativa Cintoplom sobre la maquinaria y arquitectura de la misma. *En Construcción* dialoga con el ámbito específico de la fábrica, recuperando tanto la materialidad del espacio, sus volúmenes y reflejos, como la del cuerpo espectador, libre de atravesar las imágenes y ser superficie de impresión de las mismas. En este acto Golder subsume la virtualidad de la imagen proyectada a la realidad de su proyección, remarcando la continuidad entre cuerpo, espacio y devenir histórico. En ambos casos la presencia de la proyección enfatiza el carácter indicial de la captura representacional, conjugándolo con la experiencia corporal de la navegación espacial y la apertura al encuentro físico con el haz lumínico como manera de enfatizar dicha continuidad. El visitante *deviene pantalla* de los procesos sociohistóricos y culturales que le llevaron a su encuentro con las piezas.

Es en este encuentro del cuerpo con la imagen proyectada que se vuelve pertinente la noción de *máscara* propuesta por Belting (2007). La corporalidad espectral es aquí un potencial *medio* sobre el cual la imagen se volvería visible. Su presentación, así como la del ámbito de proyección, se ve temporalmente intervenida tal que «no solo continúa siendo un *lugar de imágenes* por la fuerza de su imaginación, sino también un portador de imágenes a partir de su apariencia exterior» (Belting, 2007, p. 44). Así, «el cuerpo es sustraído de la naturaleza e insertado en un orden simbólico» (Belting, 2007, pp. 45-46).

Sin embargo, estas obras marcan dos diferencias respecto de la máscara tradicional. Primero, el espectador no deviene invisible bajo el haz. Este se ajusta a sus características, remarcando su tridimensionalidad en un juego de luces, sombras y deformaciones de la imagen proyectada. Segundo, este *enmascaramiento móvil* no «fija el rostro a una imagen única y determinante» (Belting, 2007, p. 48), sino que más bien lo subsume a la «*imagen viva de lo viviente*» que Derrida plantea como propia de lo cinematográfico (Derrida en Belting, 2007, p. 24). Como señala Sobchack (2004),

[la] simultaneidad temporal [de *retención* y *protensión* de la temporalidad subjetiva del cine] (...) extiende la presencia cinemática espacialmente— tanto expandiendo el espacio en cada imagen entre el aquí donde el ojo cinemático corporizado está situado, y el allí, donde su mirada se encuentra a sí misma en sus objetos (Sobchack, 2004, p. 151)<sup>6</sup>.

La máscara proyectada no es entonces una pose que el espectador *hace*, sino más bien una realidad continua a la cual se ofrece o a la cual es sometido, una vida separada de él que toma brevemente posesión de su apariencia y, también, de las superficies sobre las cuales es proyectado. En su *estar-ahí en la obra*, la persona espectadora se concreta como un punto incierto en el que tiempos y espacios se rozan y anudan, un proceso que implica tanto la actividad de interpretación subjetiva como la conciencia de una situación objetiva de la cual no solo se es testigo, sino también parte activa. En su enmascaramiento anclado por la sombra, el cuerpo se vuelve inescapablemente *situado*.

---

6 «This temporal simultaneity not only “thickens” the cinematic present but also extends cinematic presence spatially—both expanding the space in every image between the here, where the enabling and embodied cinematic eye is situated, and the there, where its gaze locates itself in its objects» (Sobchack, 2004, p. 151). Traducción del autor.

## LUCES QUE PRODUCEN SOMBRAS: DINÁMICAS DE SOMBRA Y ENMASCARAMIENTO

Cabe en este punto recalcar que estas características, si bien analizadas en piezas separadas a los efectos de este trabajo, son transversales al uso fenomenológico de la proyección; la luz implica la posibilidad de sombra en todos los casos, y la proyección es necesariamente proyección *de y sobre algo*. Es debido a esto que consideramos pertinente una generalización cruda de los aspectos identificados en estas obras, a saber: luz, sombra, espacio, e imagen proyectada, y, crucialmente, el diálogo y mutación de todos estos elementos a través de la navegación espectral es susceptible de afectar y ser afectada por cada uno de ellos. En definitiva, podemos pensar a la obra de proyección fenomenológica como una *estructura evanescente* que habilita simultáneamente un *devenir sombra* (con su consecuente evidenciamiento del *tiempo/espacio real* de la instalación), y un *devenir pantalla* vinculado a dinámicas de *enmascaramiento móvil*, ambos regulados por el dispositivo arquitectónico-esce-nográfico que articula la navegación de los cuerpos en cada obra. Como señala Ana Claudia García (2020),

(...) el espacio de la instalación se construye paso a paso. Y esto podría ser dicho, principalmente, porque allí el espacio se recorre. En consecuencia, se mide en unidades de tiempo, y esto daría cuenta de su *duración* (...) como dato inmediato, subjetivo y virtual (p. 4, énfasis propio).

Los montajes identificados por García (2020) (el instalativo y el fílmico) abren en la proyección la posibilidad de una recomposición dinámica de la imagen producida no por la visión como perspectiva descarnada, sino por los efectos de la presencia corporal en la materialidad de la obra: la sombra, índice del cuerpo, hace ineludible la comprensión de la propia forma como superficie de impresión de la imagen en movimiento. La habitabilidad de la imagen cinematográfica se ve así extendida a la totalidad del dispositivo configurado por el aparato de base, remarcando insistentemente no solo sobre nuestro estar *ahí* sino sobre nuestro estar *ahí con y en la obra*. En otras palabras, ya no es solo «el espacio entre la mirada de la cámara (y del espectador) y [la imagen en movimiento]» (Sobchack, 2004, p. 146)<sup>7</sup> el que se vuelve habitable, sino también el espacio entre proyector y superficie de proyección. En nuestro enmascaramiento no solo encontramos el potencial de un mundo a habitar en el fílmico, sino la certeza de que habitamos corporalmente el tiempo/espacio real de la instalación y, por extensión, el mundo en el que está ambiguamente contenida.

## REFERENCIAS

- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Denegri, A. (2013). Éramos esperados (plomo y palo) [Instalación]. En La Ferla, *Cine de Exposición. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri* (p. 57).
- La Ferla, J. (2013). *Cine de Exposición. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*. Fundación OSDE
- García, A. C. (2020). Cine instalado en espacios de arte. Cuestiones de montajes. *Arkadin*, 9 (9). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/102257>
- Golder, G. (2014). *En construcción* [Instalación]. <http://www.gabrielagolder.com/cintoplom.htm>
- Parente, A. (2011). La forma cine: variaciones y rupturas. *Arkadin*, 3 (3). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39957>
- Le Grice, M. (1972). Real time/Space. *Art and Artists magazine*, 7(7). [https://www.luxonline.org.uk/articles/real\\_time\\_space\(1\).html](https://www.luxonline.org.uk/articles/real_time_space(1).html)
- Lemaitre, M. (1951). *Le film est déjà commencé?* En A. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube*. University of Chicago Press, Ltd.
- McCall, A. (1973). *Line describing a cone* [Instalación]. En M. Thekala Wilmlink, *Situating the*

7 «The space between the camera's (and the spectator's) gaze and (...)» (Sobchack, 2004, p. 146).

- immersive experience: exploring intermedial situations in art/cinema installations* [Situando la experiencia inmersiva: explorar situaciones intermedias en instalaciones de arte/cine]. <https://ourspace.uregina.ca/handle/10294/5784?show=full>
- Peñafiel, E. (2019). *Land Escape* [Instalación]. Centro de Arte UNLP.
- Russo, E. A. (2017). Materia, memoria y sombra. Dinámicas intermediales, poéticas de pasajes y mutaciones del espectador en las instalaciones fílmicas de Andrés Denegri. En A. Yanet, M. da Costa Campos y R. Medeiros (comps.), *Memórias Impossíveis*. [Memorias imposibles]. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missoes.
- Russo, E. A. (2019). Sombras proyectadas. El cine, entre lo visible y lo invisible. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (93). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi93.3857>
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thought, embodiment and moving image culture* [Pensamiento carnal, corporización y la cultura de la imagen en movimiento]. University of California Press, Ltd.
- Sobchack, V. (2011). Afterword. Media Archaeology and Representing the Past. *Media Archaeology*. [Epílogo. Arqueología de los medios y representación del pasado. Arqueología de los medios] UCLA Press (traducción Eva Noriega).
- Thekala Wilmink, M. (2014). *Situating the immersive experience: exploring intermedial situations in art/cinema installations* [Situando la experiencia inmersiva: explorando situaciones intermediales en instalaciones arte/cine] (Tesis de maestría). <https://ourspace.uregina.ca/handle/10294/5784?show=full>
- Turvey, M., Foster, H., Iles, C., Baker, G., BuckingHam, M. y McCall, A. (2003). Round Table: The Projected Image in Contemporary Art. *October*, 104. <https://www.jstor.org/stable/3397582>
- Uroskie, A. (2014). *Between the Black Box and the White Cube* [Entre la caja negra y el cubo blanco]. University of Chicago Press, Ltd.