

Introducción

Florenca Incarbone

El presente número traza un itinerario posible para abordar la singularidad de las prácticas curatoriales vinculadas específicamente a lo audiovisual. Para establecer el marco de esta propuesta se parte de la premisa de que la imagen en movimiento es un vector que posibilita la desarticulación del tiempo lineal a través del montaje y la producción de nuevas libertades representacionales. Tal inestabilidad en el campo de la composición estética supone una apertura des-territorializante que, por un lado, se proyecta en los diversos ecosistemas que habita, y por otro la dispone a interactuar con otras disciplinas artísticas.

Es así como sus derivas estéticas y su potencial creativo transitan por múltiples pantallas y soportes en el ámbito expositivo, ciclos en espacios físicos y virtuales, bienales y festivales especializados, iniciativas independientes y archivos dedicados a su preservación, catalogación y difusión. En esta variedad de contextos la curaduría, como práctica creativa que navega en un flujo de imágenes, ofrece orientaciones y combinatorias que trazan rutas posibles de lectura y visionado.

Se reúnen aquí contribuciones relevantes para las prácticas curatoriales que abordan con una mirada crítica la imagen en movimiento y su campo de producción estética, su inscripción en los discursos del arte contemporáneo y las implicancias de pensar sus condiciones de acceso, exhibición, circulación y conservación.

El recorrido comienza con dos textos del cineasta y teórico francés Érik Bulloz, quien a través de sus aproximaciones estéticas y conceptuales analiza films en los que se tensan los límites de la práctica cinematográfica. En "Flicker animal" nos invita a viajar a comienzos del siglo XIX, momento en el que los juguetes filosóficos mayoritariamente intentaban recomponer los movimientos del reino animal. A partir de este inicial desplazamiento temporal y con el acompañamiento de referentes como Eisenstein, Brakhage, Kuntzel y Didi-Huberman, el autor propone una lectura de la historia del cine a través de la figura del flicker en tanto recurso que nos dispone de cara a lo animal. Es en ese gesto que nuestra percepción se ve expuesta a una contaminación perceptiva que incita a la exploración de regímenes estéticos interespecie. Luego, en "Sobre el anticine. Apócope y prefijo" se pregunta por las prácticas cinematográficas que se desplazan de las narrativas estandarizadas bajo clasificaciones como "postcine", "excine" o "para cine" para, finalmente, desembocar en el "anticine". Si bien este término

“no adquirió jamás la dignidad de un concepto”, Bullot se sumerge en su análisis para dar cuenta de las tensiones presentes en los márgenes de las prácticas audiovisuales que cuestionan los sistemas de representación y que “reflexiona(n) sobre el cine como una óptica que invierte la imagen”.

El texto de José-Carlos Mariátegui, “El rescate audiovisual como práctica curatorial en la obra de Rafael Hastings”, da cuenta del proceso de búsqueda y recuperación de parte de la obra fílmica del artista visual peruano que se creía perdida. Cincuenta años después de su creación, Mariátegui fue el responsable de la restauración de *El incondicionado desocultamiento (4 cortometrajes sobre el hecho de desaparecer)* enfrentando el desafío de no contar con la asistencia o guía de su realizador. Es así como la experiencia curatorial del autor y su conocimiento de la obra de Hastings resultaron fundamentales para la toma de decisiones que impactaron en el resultado final del proceso. Atravesadas por la censura y el olvido, actualmente las películas se encuentran en un periodo de revitalización en el que están siendo exhibidas y proyectadas internacionalmente.

Siguiendo la ruta del patrimonio audiovisual latinoamericano, la entrevista realizada a Tomás Rautenstrauch –“La genealogía de un archivo. Filmoteca Narcisa Hirsch”– aborda los desafíos a la hora de pensar un proyecto de puesta en valor y preservación fílmica en Argentina. La Filmoteca Narcisa Hirsch se erige como un ejemplo de voluntad, determinación y perseverancia para proteger la herencia audiovisual experimental de la cineasta trazando estrategias en red con instituciones y especialistas en restauración y conformación de archivos.

El texto de Erika Balsom “Copias originales: cómo el cine y el video se convirtieron en objetos artísticos”, por primera vez publicado en español, resulta clave a la hora de hacer un repaso histórico para comprender cómo el arte que utiliza a la imagen en movimiento como su principal recurso se convirtió en un objeto artístico con valor comercial en el contexto del arte contemporáneo. Desde 1930 hasta los comienzos de los 2000 Balsom relata el camino que, con avances y retrocesos, recorrieron el video y el cine de artista para encontrar su lugar en el mercado del arte a través del recurso de la edición numerada.

Siguiendo esta progresión histórica es que Francisca García y Daniela Berger-Prado con “Curadurías (audio)visuales: archivos y afectos en la exposición *Raúl Ruiz: Fantasmas arabescos*” analizan el caso singular de la exposición del cineasta chileno –de la cual fueron las curadoras– en el Centro Cultural Matta de Buenos Aires. Las autoras despliegan las problemáticas que surgieron durante su investigación curatorial, las implicancias de volver a presentar instalaciones históricas en el espacio expositivo y proponen que estas “son un tipo de película que ha perdido su materialidad audiovisual”.

Para cerrar el número, dos artículos narran experiencias de gestión, curaduría y difusión del audiovisual desde el territorio específico en el que se encuentran situadas. Son los casos de “Videoarte, no cinemanormativo” de Mario Gutiérrez

Cru, director del festival PROYECTOR de la ciudad de Madrid, y “Revitalizando el espacio y la memoria: la iniciativa de videoarte de Monitor en Esmirna” de Nursaç Sargon.

En el texto sobre el festival madrileño PROYECTOR, Gutiérrez Cru realiza un recorrido por sus distintas ediciones de la mano de múltiples obras que formaron parte de la programación y que resuenan con la noción de “cinemanormativo”, término que acuñó para dar cuenta de la subversión de los formatos audiovisuales convencionales. Además, el autor relata la singular dinámica del festival, que se compone no solamente de proyecciones en auditorio o exposiciones, sino que también construye esquemas de colaboración integrados por coleccionistas, curadores, artistas, galeristas y productores para fortalecer el ecosistema local e internacional del video y el cine experimental.

Finalmente, la contribución de Sargon esboza un retrato de la iniciativa independiente de Monitor en la ciudad turca de Esmirna. Sin contar con una sede propia, el proyecto recupera espacios históricos de la ciudad que por diversos motivos han sido abandonados o han caído en desuso para destinarlos a la exhibición de video. Este movimiento supone también un vínculo de intercambio y afectación con las propuestas curatoriales que se proponen en cada caso. Además, Sargon relata una breve historia de la escena del arte contemporáneo en Esmirna para contextualizar el surgimiento de Monitor.

De este modo, el presente número reúne una polifonía de voces que exploran los múltiples recorridos del audiovisual. Migrando a través de dispositivos y contextos de exhibición, resulta un desafío abarcar por completo el fenómeno de la imagen en movimiento en las prácticas curatoriales contemporáneas. Por ello, los textos aquí presentados invitan a profundizar e indagar sobre las cualidades del medio y sus trayectorias pasadas, presentes y futuras.