

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría · crítica · historia

Intersecciones audiovisuales

Potencialidades en la curaduría
de la imagen en movimiento

Coordinación: Florencia Incarbone

19

AÑO 11 - NÚMERO 19 - PRIMAVERA 2024

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Directora

Diana B. Wechsler (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Comité editorial

Fabiana Serviddio (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Francisco Lemus (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Florencia Suárez Guerrini (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Ariel Schettini (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Lorena Mouguelar (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Consejo académico

Ana Gonçalves Magalhães (Universidad de San Pablo, Brasil) - Ivonne Pini de Lapidus

(Universidad de los Andes, Colombia) - Laura Karp (Universidad de Lorraine, Francia)

Florencia Battiti (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Editores sección Curadurías

Ángeles Ascúa (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Jonathan Feldman (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Asistentes del comité editorial

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Graciela Pierangeli (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Coordinación editorial

Florencia Incarbone (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Prensa y difusión

María Laura Rodríguez Mayol (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Diseño

Equipo Eduntref

Corrección artículos

José Loschi

Índice

Introducción

Florencia Incarbone

Flicker animal

Érik Bullot

Sobre el anticine

Apócope y prefijo

Érik Bullot

El rescate audiovisual como práctica curatorial en la obra de Rafael Hastings

José-Carlos Mariátegui

La genealogía de un archivo. Fimoteca Narcisa Hirsch

Entrevista a Tomás Rautenstrauch

Florencia Incarbone

Copias originales: cómo el cine y el video se convirtieron en objetos artísticos

Erika Balsom

Curadurías (audio)visuales: archivos y afectos en la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos*

Francisca García y Daniela Berger-Prado

Videoarte, no cinemanormativo

Mario Gutiérrez Cru

Revitalizando el espacio y la memoria: la iniciativa de videoarte de Monitor en Esmirna

Nursaç Sargon

Introducción

Florenca Incarbonate

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 Bullo, 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.

Flicker animal¹

Érik Bullot²

Taumatropo

En las dos caras de un disco atado a un hilo que se hace girar con los dedos, los dibujos de una jaula y un pájaro se superponen rápidamente hasta formar una sola imagen. El pájaro está encerrado en la jaula. A semejanza de los trabajos de Marey y Muybridge, los juguetes ópticos del precine –taumatropos, zoótropos y otros fenaquistoscopios– no han dejado de afirmar un tropismo animal al representar el vuelo de los pájaros, la foca con la pelota o el jinete sobre su caballo. Frecuentemente se ha evocado el vínculo estructural entre la invención del cinematógrafo y el animal, insistiendo sobre la observación del movimiento, la plasticidad de lo vivo, los juegos de la expresión (Bellour, 2013, pp. 425-593). El paralelismo entre la animación y el animal fue desarrollado magistralmente por Eisenstein en el ensayo que le dedica a Walt Disney en los años 1940, alrededor de las nociones de animismo y plasmaticidad. “Los dibujos móviles de Disney se llaman en inglés: *animated cartoon*. En ese término se han fundido los dos conceptos: ‘animización’ (*anima* - alma) y movilidad (*animation* - movimiento). De hecho, es un dibujo ‘animado por el movimiento’” (Eisenstein, 2018, p. 77). Dotado de movilidad, inestable, lábil, el animal encarna una línea continua de transformación.

¹ Texto publicado en el libro *Fotogenias y paradojas. Escritos sobre el cine*, publicado en el marco de la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), EDUNTREF, 2018. Traducción del francés: Alejo Magariños. Corrección: Alicia Di Stasio y Mario Valledor.

² erikbullot@hotmail.com

Cineasta y teórico, estudió en la École nationale supérieure de la photographie y en el IDHEC de París. Sus películas han sido proyectadas en numerosos festivales y museos (París, Ginebra, Barcelona, Buenos Aires, Santiago, Nueva York). Ha publicado numerosos libros sobre cine. Además, ha enseñado en distintas universidades y escuelas de arte (Nueva York, Buenos Aires, Belgrado, Donostia) y se desempeña actualmente como profesor de cine en la École nationale supérieure d'art de Bourges, en Francia. Parte de su obra escrita ha sido publicada en español y se encuentra reunida en los volúmenes: *El cine es una invención post-mortem* (2015), *Fotogenias y paradojas* (2018), *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine* (2020), *Cine de lo posible* (2021), *Raymond Roussel, cineasta* (2024) y *El film y su doble* (2024).

CÓMO CITAR: Érik BULLOT (2024). “Flicker animal”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 19, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 7-16.



Figura 1. Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925).

En su conferencia poética y visionaria a propósito de Eisenstein, Stan Brakhage subraya, de forma intuitiva y veloz, el interés del cineasta ruso por el rápido pasar de las hojas de un libro de ilustraciones: “Tuvo que convertirse en cineasta debido a un instante –cuando dio vuelta la página de una imagen para revelar otra... a partir de ese instante–, cuando una imagen reemplazó a otra mientras hojeaba su libro de ilustraciones... de ese instante a otro –cuando el milagro del cambio del imaginario del libro de ilustraciones hizo pasar un ‘escalofrío’ eléctrico por su columna”– (Brakhage, 1972, p. 57). El golpeteo de las páginas traduce igualmente, según nos dice Brakhage, una fascinación profunda por la metamorfosis animal: “Luego, dar vuelta la página de un libro transformaría ante sus ojos a un humano en animal, o viceversa, antes de volver a convertirse en lo que era: esta transformación de la imagen –sometida a la voluntad de un joven espectador– absorbía las energías aterradoras del incidente anterior... le devolvía al espectador infantil un asidero aparente, como creía tener en el vientre de su madre, en su destino de venir al mundo... y reemplazarlo con un proceso que cumpliría para siempre” (p. 59). Estos comentarios sorprendentes de Brakhage revelan en qué medida el arte del montaje permite hacer aparecer y desaparecer un animal a gusto, tal como el grupo de indicadores asimilados al zorro, al búho, al mono y al bulldog en *La huelga* (1924), en virtud de una ley de parecido fisiognómico; el león de piedra que se levanta en *El acorazado Potemkin* (1925); por medio de un *raccord* o acoplamiento del toro y la vaca figurado por un relámpago de fotogramas en *La línea general* (1929). El pasaje de un plano al otro, incluso de un fotograma al otro, revela o produce al animal, disimulado en el corazón del destello luminoso, apareciendo y desapareciendo, entre vida y muerte, inercia y movimiento. El cine captura y libera lo vivo. El animal, ¿se encuentra en el intersticio que aísla a cada fotograma? O, para retomar la metáfora psicoanalítica, ¿se halla en la franja de censura que separa el consciente del inconsciente?

Desplazamiento

En su texto “Le défilement” (el desplazamiento), Thierry Kuntzel propone ver en el film-proyección, proyectado sobre una pantalla, un rechazo del film-película, constituido por unidades discretas, que son los fotogramas. Es el juego entre la proyección y el fotograma, según el autor, lo que anima el film y define lo fílmico. “Lo *fílmico* que será tratado en el análisis fílmico no estará, entonces, ni del lado del movimiento ni del lado de la fijeza, sino *entre* ambos, en el engendramiento del film-proyección por el film-película, en la negación del film-película por parte del film-proyección, en el trabajo de reducción (el mismo reducido) del trabajo de significación” (Kuntzel, 1978, p. 110). Para ilustrar su tesis, de forma sintomática, Kuntzel analiza un dibujo animado del cineasta Peter Foldes, *Un appétit d’oiseau* (1964), que describe la lucha amorosa y violenta entre un hombre y una mujer, transformados respectivamente en león y pájaro a merced de una metamorfosis continua, fuertemente erotizada, sometida ella misma a una variación, que permite a la presa escapar de su predador. El ave huye de las garras del león a través de un juego de cambios de dirección y transformaciones. El imaginario confunde a voluntad los registros masculino y femenino: los cuerpos se convierten en bocas, labios, agujones, según los efectos de condensación o desplazamiento, realizando furtivamente los “fantasmas arcaicos del espectador”. A través de la bisexualización aguda de las formas, el juego de avatares entre el humano y el animal, *Un appétit d’oiseau* confirma la relación entre la discontinuidad del rollo de película y la figura animal que surge, erotizada, excesiva, con el girar de los fotogramas, verdadero retorno de lo reprimido. Lo fílmico parece confundirse con las metamorfosis del animal. ¿Es este el agente de nuestra relación con el cine, como lo sugiere Akira Mizuta Lippit? (Lippit, 2000, p. 25)³. De manera críptica, el animal aparece disimulado en el interior del dispositivo mismo del cine, ubicado en el latido de las imágenes y su transformación incesante.

Flicker

Si el film-proyección rechaza al film-película, ciertos cineastas experimentales han trabajado en “desnudar el procedimiento” a través del uso del parpadeo, un juego de variaciones luminosas, un relámpago de fotogramas, operando en el corazón del fílmico, retomando el concepto propuesto por Thierry Kuntzel, al exponer la naturaleza intermitente del rollo de película. El *flicker* es, sin duda, uno de los procedimientos escogidos. Fue explorado de forma singular durante los años 1960 por cineastas como Peter Kubelka, Paul Sharits o Tony Conrad (Michaud,

³ Según Lippit, el cine puede ser considerado un suplemento tecnológico, en el sentido derridiano, de nuestra subjetividad, de la cual el animal es un equivalente en la naturaleza. El hombre se constituye en su relación suplementaria al animal.

2006, pp. 121-134). El término *flicker* designa el centelleo producido por una sucesión rítmica y luminosa de destellos cuya frecuencia, comprendida entre ocho y trece impulsos por segundo, puede alterar el ritmo cerebral del espectador a través de la emisión de ondas alfa, suscitando en él visiones de colores o paisajes. En 1960, el poeta Brion Gysin, junto a Ian Sommerville, construye su *Dreamachine*, máquina óptica cilíndrica provista de ranuras y de una luz central que permite activar una expansión cerebral en el espectador con vistas a una experiencia mental suprasensorial, al compás de las imágenes producidas por la ingesta de drogas alucinógenas (Branden, 2011 y Hoptman, 2010, pp. 120-125)⁴.



Figura 2. Bryon Gysin y su *Dreamachine* con William Burroughs, Londres (1970).

Realizado en 1965 por el artista Tony Conrad, *The Flicker* prolonga esta investigación a través de un efecto estroboscópico que actúa directamente, con los ojos cerrados, sobre el ritmo cerebral del espectador. “El efecto que yo quería lograr era un movimiento continuo que conducía de una ausencia de percepción estroboscópica hacia una zona donde el cerebro sería invadido por la textura dramática de las combinaciones que se encadenaban para regresar luego, casi imperceptiblemente, al punto en donde la realidad reaparecería nuevamente” (Conrad, 1966, citado en Michaud, op. cit., p. 132). El film se convierte en un emisor de frecuencias luminosas. Esta modalidad recuerda uno de los anhelos psicodélicos del cine expandido, según Gene Youngblood, de operar directamente sobre la percepción del espectador, como un psicotrópico, para liberar una “conciencia oceánica” (Youngblood, [1970] 2012). “Todo puede servir de pantalla, el cuerpo de un protagonista o incluso los cuerpos de los espectadores; todo

⁴ Conrad y Gysin se ven influenciados por la lectura del libro de William Grey Walter *The Living Brain*, 1952.

puede remplazar a la película, en un film virtual que ya no pasa más que por la cabeza, detrás de los párpados, con fuentes sonoras grabadas, si es necesario, en la sala. ¿Muerte cerebral agitada, o bien nuevo cerebro que sería a la vez la pantalla, la película y la cámara, cada vez membrana del afuera y del adentro?” (Deleuze, 1986, p. 285). ¿Está acaso aún presente el animal en el simple parpadeo luminoso? ¿Es el agente de nuestra relación con la máquina? ¿Se ha convertido en el tercer término entre el film y el cerebro? Me propongo observar la relación entre el *flicker* y el animal en un film del artista y cineasta italiano Paolo Gioli, *Farfallio*, de 1993, que reúne parpadeo, pulsión y pulsación a través del recurso de una iconografía extraída de obras consagradas a las mariposas⁵.

Farfallio

Gioli está familiarizado con el *flicker*. Realizados con medios artesanales (película de 16 mm blanco y negro, cámara mecánica), sus films producen efectos de parpadeo mediante el uso de fotografías encontradas en álbumes, libros o compradas en tiendas de antigüedades, filmadas imagen por imagen, sometidas a sacudidas rítmicas y aceleraciones repentinas. Si *farfalla* designa en italiano a la mariposa y *sfarfallio* al centelleo (se traduce comúnmente *flicker* por *sfarfallio*, inclusive si el término *sfarfallamento* sería más apropiado), *farfallio* es un neologismo de Gioli. La supresión de la letra S le permite aproximar el centelleo y la mariposa con una palabra valija como las que el cineasta está habituado a usar para los títulos de sus films⁶. La palabra valija puede ser considerada como el equivalente lingüístico de un taumatropo que superpone dos palabras en la conciencia del lector, a semejanza del nombre *Dreamachine*. *Farfallio* establece un vínculo entre la animación (el encadenamiento de los fotogramas) y el animal (el vuelo de las mariposas). El efecto *flicker* imita su aleteo. La idea es simple, pero magníficamente realizada. Sin utilizar más que fotografías encontradas en libros de historia natural, Paolo Gioli recupera la fascinación del joven Eisenstein por los libros de ilustraciones. Las páginas del libro se animan como las alas de la mariposa⁷.

⁵ Nacido en 1942, Paolo Gioli es el autor de una treintena de films y de una obra fotográfica y plástica singular. Cf. *Imprint cinema. Paolo Gioli: un cinema dell'impronta*, Sergio Toffetti y Annamaria Licciardello (dirs.), Roma, Edizioni Centro Sperimentale di Cinematografia y Kiwido / Federico Carra Editore, 2009.

⁶ Cf. *Anonimatografo* (1972), *Hilarisdoppio* (1973) o *Traumatografo* (1973).

⁷ En un film de Jerry Lewis, *The Ladies Man* (1961), Herbert H. Heebert, interpretado por Lewis, abre con malicia una caja de mariposas prendidas con alfileres que junta polvo. Los insectos escapan volando, para su gran desconcierto. Logra hacerlas regresar a su hábitaculo por medio de un intempestivo silbido.



Figura 3. Paolo Gioli, *Farfallio* (1993).

La animación supone una reanimación. En el seno del vuelo parpadeante de los insectos que despliegan sus alas, de su danza afrodisíaca y nupcial, Gioli inserta imágenes de naturaleza pornográfica –es posible distinguir furtivamente escenas de felación o de penetración– que favorecen los efectos de metamorfosis entre el cuerpo de la mariposa, un pene erecto y los labios de una vulva, que recuerdan los juegos de transformación sexual del film de Peter Foldes. Los estadios de desarrollo de la mariposa –huevo, larva, crisálida, adulto– favorecen una metamorfosis generalizada. Enumeremos entonces algunos de los procedimientos técnicos utilizados por Gioli que establecen un vínculo estructural entre la morfología de los lepidópteros y el arte de la desemejanza: la diferencia entre mariposas blancas y negras, que crea un efecto de parpadeo gráfico, como una señal, que recuerda la oposición de la imagen en negativo y en positivo, frecuente en los films de Gioli; la separación simétrica de la imagen producida por las dos alas de la mariposa que evoca el principio de la pantalla dividida (*split screen*), otra figura familiar del cineasta; los ocelos asimilados a una mirada aterrizada o fascinada por la superposición de miradas humanas tomadas de la pintura clásica o de retratos filmados. Encontramos las tres categorías de mimetismo animal propuestas por Roger Caillois (1962): disfraz, camuflaje e intimidación. Pero podemos interrogarnos sobre la presencia del animal. ¿Cuál sería su lugar en el seno del film, sino el de una presencia intermitente, que aparece y desaparece a la vez, sometida a las variaciones del *flicker* que anima y oscurece, libera y captura, revela y disimula? “Hay, para cada animal, como una oscilación entre una suerte de carácter compacto y una propensión a la evanescencia, entre la libre afirmación de su diferencia y una tendencia a ocultarse” (Bailly, 2013, p. 111). La intensidad del film no parece, sin embargo, obedecer a ninguna escalada dramática o rítmica, al contrario del de Conrad, pero induce una compulsión a la repetición sin resolución, mecánica, que recuerda el destino de la pulsión según Freud, que le permite al aparato psíquico recuperar su estabilidad a través de una descarga de intensidad y tender a la inercia o la muerte. La fotografía de

colecciones de mariposas que concluye la película parece corroborar el destino funesto de la pulsión⁸.

Falenas

Según el cineasta italiano, *Farfallio* es un homenaje y una respuesta al film de Stan Brakhage. Realizado en 1964, *Mothlight* es una de las obras más célebres del cineasta estadounidense. Su título opera una condensación entre *moth* (falena o polilla) y *light* (luz), sugiriendo una emisión lumínica propia de las mariposas. En este film de cuatro minutos, deslumbrante y poético, Brakhage utilizó la cinta de película como un soporte transparente sobre el cual pegó elementos naturales del mundo vegetal y animal: alas de falenas, briznas de hierba, polvo vegetal, élitros. Si los elementos se disponen continuamente sobre la cinta de película, la segmentación de la ventanilla del proyector produce una vibración caótica y desordenada. La naturaleza parpadea. Con su mezcla de hierbas y de alas de mariposas, sus fragmentos de vegetales traslúcidos, sus venillas y fibrillas, el film produce la sensación de una suerte de herbario parpadeante. La idea nació, nos relata Brakhage, de la contemplación de las polillas quemándose en bombillas eléctricas. “En las lámparas, están todas esas alas de polillas muertas, y lo detesto. Es de una tristeza enorme; seguramente se debe poder hacer algo con eso. Las junté con cuidado y comencé a pegarlas sobre una cinta de película, para intentar... devolverles la vida, reanimarlas, para intentar revivirlas a través de la máquina cinematográfica”⁹. El film otorga una supervivencia mecánica a las falenas atraídas por una fuente lumínica incandescente y mortal. Lo vivo se crea por medio de una piel muerta, produciendo un “escalofrío eléctrico”. En relación al cine, Brakhage escribe: “Esta máquina está agotándose la existencia, sus tormentas eléctricas no se constituyen más que de fotogramas completamente blancos que interrumpen el flujo de las imágenes fotografiadas” (Brakhage, 1963). Al exhibir las alas de falenas pegadas directamente sobre la película, el film es a la vez la tumba traslúcida y la imitación eléctrica de mariposas nocturnas devenidas espectros, incluso figuras del alma. Didi-Huberman propuso recientemente considerar a la polilla como un emblema de la imagen emergente, y sus estadios de vida, como otros tantos regímenes de imágenes. “La mariposa –especialmente la falena, esa mariposa nocturna que se cuela por la puerta entreabierta, danza alrededor de la luz y termina por arrojarse a ella, consumirse en ella– parece el animal emblemático de cierta relación entre los movimientos de la imagen y los de lo real, incluso de cierto estatus, por supuesto que inestable, de la aparición como *lo real de la imagen*” (Didi-Huberman, 2015, p. 12). Se puede, sin embargo, revelar la ambivalencia propia a

⁸ Me permito remitir a mi artículo “Pulsion, pulsation. Note sur le cinéma de Paolo Gioli”, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 125, 2013, pp. 44-63.

⁹ Comentarios de Stan Brakhage en el DVD *By Brakhage: An Anthology*, Volume 1, conversación con Bruce Kawin (2002).

la figuración del animal en *Mothlight*. Lo vivo se actualiza por la activación de lo muerto: fragmentos de cadáveres, polvo de escamas, alas. Sin duda, esta situación está asociada al estatuto moderno del animal que desaparece en el seno de nuestro mundo moderno cotidiano, según la hipótesis de Lippit (la modernidad es contemporánea de la retirada del animal). El cine ofrece un relevo tecnológico de su desaparición. ¿Dónde estamos hoy? La frontera entre lo humano y lo animal se redujo considerablemente, en vista de ciertos descubrimientos recientes en biología y antropología, y nuestra mirada se modificó gracias a los trabajos de ética animal. El animal pasó a ser, poco a poco, una persona.

Desaparición de las luciérnagas

En su ensayo *Supervivencia de las luciérnagas*, Georges Didi-Huberman comenta extensamente el artículo de Pier Paolo Pasolini, publicado en 1975, sobre la desaparición de las luciérnagas (Pasolini, 2009). El poeta italiano describe la forma en la cual el mundo neocapitalista actualiza la amenaza del fascismo debido a la desaparición del pueblo, una nivelación de los comportamientos, una aculturación general, el genocidio cultural de una tradición que había conseguido perdurar a pesar del fascismo histórico. El fuego del espectáculo ha disipado toda sombra y toda resistencia. La desaparición de las luciérnagas en el campo le parece un símbolo de esta situación. El animal es encarado, según la interpretación de Didi-Huberman, como una metáfora de la resistencia humana. “Hay que entender, entonces, que el improbable y minúsculo esplendor de las luciérnagas, a los ojos de Pasolini [...] no metaforiza otra cosa que la humanidad por excelencia, la humanidad reducida a su más simple poder de hacernos una señal en la noche (Didi-Huberman, 2011, p. 22). Reconociendo ciertamente la agudeza y crudeza de la propuesta pasoliniana, Didi-Huberman insiste sobre la supervivencia contemporánea de los actos de resistencia, gracias a las imágenes, que continúan emitiendo señales al abrigo del fuego enceguedor de los proyectores o del reino de la mercancía y del espectáculo. “Imágenes, pues, para organizar nuestro pesimismo. Imágenes para protestar contra la gloria del reino y sus haces de dura luz. ¿Han desaparecido las luciérnagas? Desde luego que no” (Didi-Huberman, 2011, p. 124). Continuamos emitiendo, dice, señales de resistencia intermitentes, como las luciérnagas en la noche. El animal ha perdido su estatuto de simple metáfora para invitarnos a la metamorfosis. ¿Estamos incluso nosotros mismos, de ahora en más, apareciendo y desapareciendo en la oscuridad al ritmo de nuestros escalofríos eléctricos? ¿Pasa nuestra salvación por un devenir animal?

Leviatán

Es sorprendente analizar en este sentido el film de Lucien Castaing-Taylor y Verena Paravel *Leviathan*, realizado en 2012. Embarcados en un pesquero, por

la noche, en las aguas del Atlántico, los cineastas producen un sentimiento hechizante de inmersión al disponer cámaras digitales GoPro sobre la frente o el cuerpo de los pescadores, el estrave del navío o las redes, deconstruyendo la primacía de la mirada humana en beneficio de una multiplicidad de puntos de vista a alturas y en posiciones inéditas. El film muestra la realidad de un barco pesquero trabajando de noche: tomas vertiginosas en picado sobre el puente del barco, bandadas de gaviotas en un cielo sombrío, una masa gelatinosa de peces deslizándose sobre el piso, rayas cortadas de un golpe de cuchillo, trabajo mecánico de los pescadores, torbellinos de olas oscuras, confrontación de cuerpos, oleadas de sangre que se escurren por el estrave, pausas silenciosas de marinos en sus camarotes, sobresaltos de peces extraídos de su medio. El procedimiento no deja de recordar *La Région centrale*, de Michael Snow, rodado en 1970 con la ayuda de una cámara teledirigida, en un paisaje desértico del norte de Quebec. Si el film de Snow tomaba en cuenta el posible cambio de planeta (es contemporáneo al primer viaje a la Luna), *Leviathan* expone las condiciones del trabajo industrial y la relación entre hombre y animal. La elección de los puntos de vista suscita numerosas preguntas. ¿Quién mira? ¿En dónde se origina ese punto de vista imposible, que atraviesa la línea de flotación, atraviesa el espacio, en picado, a ras del piso, dándonos a veces la sensación de tener el punto de vista del estrave o el del animal? Los créditos finales listan los nombres de las diferentes especies animales presentes en el film. Curiosamente, el dispositivo de filmación, que parece proceder *a priori* de una suerte de ontología plana que hace justicia a la totalidad de los seres y las cosas en la era del Antropoceno, que ve desaparecer una cantidad de especies animales sin ninguna supervivencia, de forma acelerada, contrariamente al optimismo expresado por Didi-Huberman, no hace más que acentuar el carácter alucinatorio de la visión. De allí la naturaleza fantástica, incluso psicodélica, del film, debido al grano de la imagen, al trabajo de mezcla de la banda sonora, que favorece los infrabajos, pero también a la desmultiplicación de puntos de vista, que produce un sentimiento de inmersión democrática que recuerda el anhelo del cine expandido de alcanzar una conciencia oceánica en el seno de la noosfera. ¿Dónde radica, de aquí en adelante, lo viviente? Sin duda, el estricto cara a cara entre hombre y animal se ha diferido al infinito. El animal se inscribe en un continuo entre el hombre y la máquina, favoreciendo la producción de un nuevo cerebro, a la vez pantalla, película y cámara. ¿Promesa de una comunicación expandida? El animal supone siempre un *flicker*.

2016

Referencias bibliográficas

- BAILLY, J.-C. (2013). Les animaux conjuguent les verbes en silence. En *Le parti pris des animaux*. París: Bourgois.
- BELLOUR, R. (2013). *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades* (trad. Julia Mateo Ballorca). Santander: Shangrila.
- BRAKHAGE, S. (1963). *Metaphors on Vision*. Nueva York: Film Culture.
- (1972). *The Brakhage Lectures*. Chicago: The GoodLion.
- BRANDEN, W. J. (2011). *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- CAILLOIS, R. (1962). *Medusa y Cía.* (trad. Manuel F. Delgado). Barcelona: Editorial Seix Barral.
- DELEUZE, G. (1986). *La imagen-tiempo* (trad. Irene Agoff). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Supervivencia de las luciérnagas* (trad. Juan Calatrava). Madrid: Abada Editores.
- (2015). *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2* (trad. Julián Mateo Ballorca). Santander: Shangrila.
- EISENSTEIN, S. M. (2018). *Walt Disney* (trad. Paul Châtenois). Madrid: Casimiro libros.
- HOPTMAN, L. (2010). *Brion Gysin: Dream Machine*. Londres: Merrell Publishers.
- KUNTZEL, T. (1978). Le défilement. En *Cinéma : théorie, lectures*, D. Noguez (dir.). París: Klincksieck.
- LIPPIT, A. M. (2000). *Electric Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MICHAUD, P.-A. (2006). *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*. Cita de Conrad, T. extraída de: *On The Flicker, Film Culture*, n°41, 1966. París: Éditions de l'éclat.
- PASOLINI, P. P. (2009). *Escritos corsarios* (trad. Juan Vivanco). Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- YOUNGBLOOD, G. [1970] 2012. *Cine expandido* (trad. María Inés Torrado). Buenos Aires: EDUNTREF.

Sobre el anticine¹

Apócope y prefijo

Érik Bullot²

Formado como apócope a partir de la palabra cinematógrafo, el sustantivo cine se ve frecuentemente precedido por un prefijo. Si el precine designa la arqueología del medio antes de su relativa estabilidad tecnológica e institucional, el postcine considera su devenir o su metamorfosis después de su desaparición, real o simbólica. Recientemente, hemos visto cómo el término excine exploró los diferentes significados del epígrafe, al mismo tiempo fuera del texto, umbral de la vida, cine del pasado, pero igualmente medio fantasma, fuera de sí mismo, experimental (Lippit, 2012, pp. 1-14). El filósofo Jean-François Lyotard forjó la expresión acine para calificar una economía del gasto en vistas de las dos potencias del medio: el exceso de movimiento (la velocidad) y la inmovilidad (el cuadro viviente) (Lyotard, 1981, pp. 51-65). Atribuido al cineasta experimental estadounidense Ken Jacobs, el término paracine tuvo un gran éxito. Denomina los modos de presentación fílmicos liberados del dispositivo tradicional, cercanos al cine expandido (*expanded cinema*). Propuesto en el manifiesto de Fernando Solanas y Octavio Getino "Hacia un tercer cine" (1969), este ha designado un cine diferente, herramienta de una liberación popular en el contexto de las luchas políticas en Sudamérica. El prefijo altera el significado por extensión o aporta una contradicción. Es curioso notar cuánto del principio de negación u oposición se encuentra en las nociones de excine, acine o, de forma más sutil en Hélio Oiticica, de cuasicine (Basualdo, 2001). Por ello, si algunos de estos términos han irrigado

¹ Texto publicado en el libro *Fotogenias y paradojas. Escritos sobre el cine*, publicado en el marco de la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), EDUNTREF, 2018. Traducción del francés: Alejo Magariños. Corrección: Alicia Di Stasio y Mario Valledor.

² erikbullot@hotmail.com

Cineasta y teórico, estudió en la École nationale supérieure de la photographie y en el IDHEC de París. Sus películas han sido proyectadas en numerosos festivales y museos (París, Ginebra, Barcelona, Buenos Aires, Santiago, Nueva York). Ha publicado numerosos libros sobre cine. Además, ha enseñado en distintas universidades y escuelas de arte (Nueva York, Buenos Aires, Belgrado, Donostia) y se desempeña actualmente como profesor de cine en la École nationale supérieure d'art de Bourges, en Francia. Parte de su obra escrita ha sido publicada en español y se encuentra reunida en los volúmenes: *El cine es una invención post-mortem* (2015), *Fotogenias y paradojas* (2018), *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine* (2020), *Cine de lo posible* (2021), *Raymond Roussel, cineasta* (2024) y *El film y su doble* (2024).

CÓMO CITAR: Érik BULLOT (2024). "Sobre el anticine. Apócope y prefijo", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 19, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 17-24.

la teoría del cine (precine, postcine, paracine), el concepto de anticine ha permanecido, de forma sobreentendida, oblicuo e intermitente. Su presencia ausente atormenta la historia de las vanguardias cinematográficas de forma discreta y paradójica. Sin duda, la ambivalencia propia del concepto invalida el establecimiento de un género o de una categoría.

Difícil proponer una definición de anticine. El término no adquirió jamás la dignidad de un concepto. La expresión es frecuentemente utilizada en forma despectiva para calificar films no naturalistas, rebeldes ante el credo realista, privados de las virtudes espectaculares teóricamente inherentes al medio, caracterizadas por un cierto hieratismo, una ausencia de psicología, una desorientación narrativa. Citemos las películas de Marguerite Duras, Marcel Hanoun o Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, calificadas regularmente como antifilms. El reproche no atañe únicamente al juicio estético, sino que además involucra una concepción moral del arte. El antifilm da fe, en efecto, del rechazo a jugar el juego del espectáculo y de no buscar captar al espectador, o incluso de alejarlo o rechazarlo. Realizado en 1977 por Marguerite Duras y presentado en la selección oficial del Festival de Cannes, *El camión* será vivido por los profesionales y por la crítica como un crimen de lesa majestad, ya que atenta contra la salud del cine francés.



Figura 1. Marguerite Duras, *El camión* (1977).

Sabemos bien cuánto reivindicó siempre Duras la destrucción capital y el trabajo de lo negativo. “Alguien, no sé quién, un hombre enfadado, ha dicho últimamente, por televisión: ‘Dar dinero a Duras para filmar *El camión* significa hastiar a los espectadores del cine durante seis meses’. ¡Qué elogio!”, escribe, llena de júbilo (Duras, 1990, p. 28). Recordemos la fórmula sorprendente de la cineasta

para acompañar el lanzamiento de su película: “Que el cine vaya hacia su ruina, es el único cine” (Duras, 2006, p. 74). A partir de allí, es posible percibir el concepto de anticine cuando la sala vacía de espectadores ya no es vista como un defecto o un fracaso, sino como una promesa o una liberación. El anticine es a la vez, según la ambivalencia del *pharmakon* analizado por Derrida, el veneno que arruina el medio y el remedio a su estado de corrupción. “El fármaco sería una sustancia, con todo lo que esa palabra puede connotar, en realidad de materia de virtudes ocultas, de profundidad criptada que niega su ambivalencia al análisis, preparando ya el espacio de la alquimia, si no debiésemos llegar más adelante a reconocerla como la antisustancia misma: lo que resiste a todo filosofema, lo que excede indefinidamente como no-identidad, no-esencia, no-sustancia, y proporcionándole de esa manera la inagotable adversidad de su fondo y de su ausencia de fondo” (Derrida, 1997, pp. 102-104). Carente de un carácter propio, ambiguo, la ausencia de identidad estable del concepto de anticine explica su moderación.

Presentemos una breve genealogía del concepto. Por su espíritu de negación, el movimiento dadaísta fue testigo de una ruptura insolente e impertinente con las convenciones del cine, perceptible en films de Man Ray como *El retorno a la razón* (1923) o *Emak Bakia* (1926), que privilegian el azar, el sinsentido y la sorpresa. “Es salvaje encerrar a alguien dos o tres horas para ver un film”, declara el artista (Man Ray, 1965, p. 45)³. No obstante, a excepción del caso dadaísta, el cine de vanguardia parece privilegiar la diferencia sin marcar la oposición o la negación. Se trata de actualizar las potencias del medio entorpecidas por el comercio, la industria, el teatro y el estrellato con la invención de un cine puro, absoluto, integral, radical, rítmico, diferente, de vanguardia, maldito y, más tardíamente, experimental (Noguez, 1979, pp. 13-14). Encontramos, sin embargo, la expresión antiartístico a propósito del cine en un artículo de Salvador Dalí que data de 1927, “Film-arte, film antiartístico” (Dalí, 2005, pp. 53-59). Dalí opone lo artístico, sentimental y psicológico, a lo antiartístico, caracterizado por su dimensión mecánica y su calidad documental. Si la definición del cine de vanguardia deseada por Dalí concuerda con la idea de lo moderno, el uso del término antiarte expresa una voluntad polémica. El cine será un arte que renuncia al arte. El enunciado dialéctico prefigura el anticine.

Hubo que esperar al fin de las vanguardias históricas y a la llegada del letrismo, al término de la Segunda Guerra Mundial, para ver el concepto de anticine delineado de forma razonada y sistemática. Su definición supone rechazar de hecho promesas del medio para encarar su negación o destrucción. La lección letrista responde a una clausura histórica del cine por la “destrucción de los conjuntos y el desgranamiento de las partículas”. “Yo creo en primer lugar que el cine es de-

³ El artista dadaísta Hans Richter publica en 1964 su libro de memorias *Dada: Kunst und Anti-Kunst* [Dada: arte y antiarte]. Es también autor, en 1957, de un film, *Dadascope*, que califica de antifilm.

masiado rico. Es obeso. Alcanzó sus límites, su máximo. Al primer movimiento de expansión que esboce, ¡el cine explotará!”, enuncia Daniel, el héroe del *Traité de bave et d'éternité*, realizado por Isidore Isou en 1950. En su *Estética del cine*, publicada en 1952, Isou plantea la inversión del cine. “Hemos visto que Lumière introduce *la animación*, elemento secundario en la invención de Niépce, y crea *el cinematógrafo*. Con el fin de lograr *la partícula primaria* hay que frenar el impulso *cinético* e invertir el ‘movimiento’ hacia (y para) *la foto*. Se trata entonces, antes que nada, de provocar el *anticine*” (Isou, [1952] 1999, p. 88). El anticine opone e invierte, hace pasar el uno dentro del otro, actúa por efracción operando un corte, un freno, seguidos de una inversión. Es sin duda la primera ocurrencia del anticine como método y teoría. “El cine pasa, sin embargo, de una fase móvil a una fase inmóvil. Cesa entonces de moverse y llega incluso a fijarse. En un momento dado, el cine tomará completamente la dirección contraria a sus viejas agitacione-s. Se diría que el cine se ha convertido en el *antimovimiento del cinematógrafo*” (Isou, [1952] 1999, p. 54). De allí las estrategias de inversión recomendadas por Isou: primacía de la palabra por sobre lo visual, cincelado de la imagen, montaje “discrepante” (el sonido y la imagen son independientes).

En 1952 el artista letrista Wolman realiza *L'Anti-concept*, film constituido por círculos blancos sobre película de 35 mm, destinado a ser proyectado sobre un globo sonda, acompañado de una banda sonora poética y vehemente. A este dispositivo singular responde la radicalidad de la propuesta. “La negación es el término transitorio a un nuevo período. La negación del concepto, intrínseca, inmutable, *a priori*, proyecta ese concepto hacia fuera de la materia, resulta ser *a posteriori* una reacción extrínseca que se vuelve mutable por tal reacción” (Wolman, 1994, p. 14). La prohibición de la película por parte de la Comisión de Control de Films revela su profunda dimensión destructiva. Provocando la exasperación o desorientación del espectador, transformando el protocolo de la función en foro o debate, el cine letrista anticipa los desafíos de la crítica institucional⁴. Existen otras formas de anticine letrista que responden al programa de la “politanasia estética” propuesta por Isou, que define las modalidades sistemáticas de destrucción y de negación de la obra. “Sobre todo en la cultura, y más precisamente en el arte, una fase de *asesinato*, para ser válida, significativa, eterna, debe marcar el resquebrajamiento de un *cierto* sistema formal, si no de un sector formal *cierto*, estructura archiconocida y banalizada de elementos dados” (Isou, 1963, p. 8). El artista letrista Roland Sabatier desarrolló particularmente dicho programa: la destrucción, la supresión, la resta y la sustracción se convirtieron en modalidades de existencia paradójicas del film, reducidas a veces a un simple enunciado lingüístico. *Je veux faire ne pas faire un film* [Quiero hacer no hacer un film] (1976) se presenta bajo la forma de su título, acompañado por una fórmula: “contradicción que sobreentiende la existencia de un film

⁴ Es la tesis reciente propuesta por Kairi M. Cabañas en su ensayo *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-garde*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

'polythanasé' [destruido varias veces] o de un antifilm que es porque no es, y que no es porque es". Frecuentemente reivindicada por el artista en sus escritos, la expresión antifilm traduce las ambivalencias, aporéticas o dialécticas, de la negación (Sabatier, 2009).

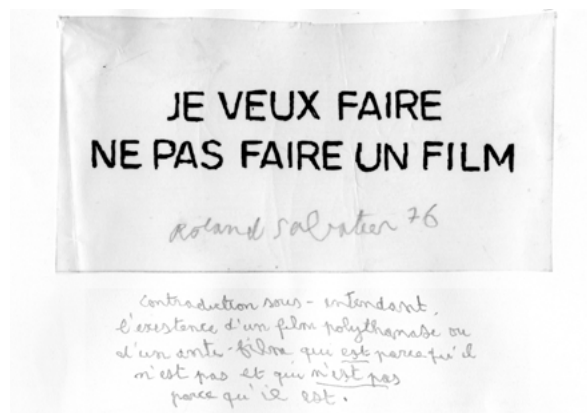


Figura 2. Roland Sabatier, *Je veux faire ne pas faire un film* (1976), tinta sobre papel de calco, grafito.

La primera película de Guy Debord, *Hurléments en faveur de Sade* [Aullidos en favor de Sade] (1952), alternancia de pantallas blancas y negras, caracterizada por el tono de insulto y de ironía, se inscribe también en la historia del cine letrista. En la edición de los guiones de sus tres primeros films, publicada en 1964 bajo el título *Contre le cinéma* [Contra el cine], la expresión antifilm está muy presente: "Antifilm de arte sobre la obra no realizada de la época" (*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta, 1959]), "¡Uno de los mejores antifilms de todos los tiempos!" (*Critique de la séparation* [Crítica de la separación, 1961]). Sin embargo, los films subsiguientes reivindican una abolición del cine que ya no se inscribe en la dialéctica del anticine. El cine está del lado de la representación (del espectáculo). Conviene abolirlo. "El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente", se puede escuchar en el film *La sociedad del espectáculo* (1973). La detención, el freno, la interrupción, fieles a la estrategia preconizada por Isou, no son seguidos por ninguna inversión, sino por una estrategia de recuperación o de cita que permite al medio reflexionar sobre sí mismo (Agamben, 1998, pp. 65-76). El anticine ha perdido su eficacia como remedio o transición de una fase a la otra. Tiende, por el contrario, a una eliminación del arte.

Si el letrismo inscribe sus obras en una historia canónica del cine que pasa por Méliès, Griffith, Eisenstein y Buñuel, y encara el anticine como su antídoto, el arte conoce desde 1960 su condición posmedio, para retomar el término de

Rosalind Krauss (2000). Los gestos de negación o destrucción artística no pretenden más un remplazo crítico del medio, sino que, por el contrario, exploran los intersticios entre film y performance, teatro y poesía, danza y música, según el concepto de *intermedia* propuesto por Dick Higgins (febrero de 1966). Pensemos en los films Fluxus reunidos por George Maciunas, multiplicando experiencias radicales entre gag y concepto. La inversión del medio se sustituye por su atomización, su dispersión e incluso su diseminación. El anticine no pretende ya curar al medio, susceptible de migraciones y entrecruzamientos. Curiosamente, es de nuevo en España donde el término resurge de forma literal en un ensayo del cineasta Javier Aguirre, *Anticine*, publicado en 1971, que acompaña una serie de ocho films de naturaleza experimental, en el cruce entre performance, geometría y sinestesia⁵. El anticine, para el autor, define una forma de obra abierta, aleatoria, situada entre los medios, que favorece la participación del espectador. “El cine puede ser música, y viceversa”, escribe. Estimulantes y generosas, las proposiciones se dedican a inscribir al cine en el campo más general del arte contemporáneo, subrayando hibridaciones y entrecruzamientos.

Sin dudas, el ala del anticine, cruel y destructiva, está aún presente en ciertas obras incandescentes de los años 1970 como los films del grupo Zanzibar, que pregonan la abolición del arte, o en los de Carmelo Bene. ¿Hay que interpretar las *no movies* del grupo Asco a comienzos de los años 1980 como avatares del anticine en la era del posmedio? Preocupado por denunciar la ausencia de representación de la comunidad chicana en el cine hollywoodense, este grupo de artistas chicanos de Los Ángeles realiza *no movies*, performances urbanas, cercanas a la farsa y al *happening*, que dan lugar a una única fotografía difundida posteriormente bajo la forma de póster o imagen de prensa (James, 2011, pp. 179-191). La publicación del documento actualiza un film virtual. Si el término anticine no es convocado, la expresión *no movie* manifiesta una estrategia negativa que cruza sustracción del film e inversión performática de la ofensa. Lo performático, ¿es acaso una modalidad contemporánea del anticine, o el enunciado sustituye al film?

Destaquemos el hecho de que el anticine se ve acompañado sistemáticamente de una expresión editorial en forma de declaraciones teóricas o manifiestos. Reflexiona sobre el cine como una óptica que invierte la imagen. ¿Y qué fue del término original: cinematógrafo? Fue reivindicado por el cineasta francés Robert Bresson para definir la concepción de su arte. El cinematógrafo es un antídoto contra los venenos que corrompen el cine, como el teatro o el simulacro. De donde su virtud moral expresada desde el primer aforismo de sus *Notas sobre el cinematógrafo*: “Desembarazarme de errores y falsedades acumulados. Conocer mis recursos, estar seguro de ellos” (Bresson, 1979, p. 9). Bresson persigue una verdad del cine por vía de la afirmación de una escritura propia, original,

⁵ Citemos especialmente los films *Espectro siete*, *Uts Cero* o *Múltiples*, número indeterminado.

siguiendo estrategias negativas o sustractivas: moderación de la expresión, aplanamiento de las imágenes, búsqueda de lo neutro, recurso al automatismo. “Producción de la emoción obtenida por una resistencia a la emoción”, “No se trata de representar ‘simplemente’, ni de representar ‘interiormente’, sino de no interpretar en absoluto”, “Vaciar el estanque para procurarse los pescados”, escribe (1979, pp. 91, 94, 118). Cinematografía y anticine aparecen los dos como antídotos. El cinematógrafo es sin duda la cuerda más tensa del anticine.

2017

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (1998). *Le cinéma de Guy Debord. Image et Mémoire*. París: Hoëbeke.
- AGUIRRE, J. (1971). *Anticine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BASUALDO, C. (2001). *Hélio Oiticica, Quasi-Cinemas*. Colonia (Kölnischer Kunstverein), Nueva York (New Museum of Contemporary Art), Columbus, Ohio (Wexner Center for the Arts): Hatje Cantz.
- BRESSON, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo* (trad. Saúl Yurkiévich). México: Ediciones Era.
- DALÍ, S. [15 de diciembre de 1927] (2005). Film-arte, film antiartístico. En *La Gaceta Literaria*, nº 24. En *Obra completa*, vol. IV, Ensayos 1, Artículos. Barcelona: Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- DERRIDA, J. (1997). *La farmacia de Platón. La diseminación* (trad. José Martín Arancibia). Madrid: Editorial Fundamentos.
- DURAS, M. (1990). *Hacer cine. Los ojos verdes* (trad. Chantal Delmas). Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- (2006). *Le Camion*. París: Minuit.
- GETINO, O. y Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine. *Revista Tricontinental*, nº 13, OSPAAAL.
- HIGGINS, D. (febrero de 1966). *Intermedia. Something Else Press Newsletter*, vol. 1, nº 1, Nueva York.
- ISOU, I. [1952] (1999). Esthétique du cinéma. *Ion*, nº 1, París. Reedición de Jean-Paul Rocher Éditeur.
- (1963). Manifiesto de la polythanasie esthétique. Prefacio de *La Loi des purs*. Pantin, editado por el autor.
- JAMES, D. E. (2011). No Movies: Projecting the Real by Rejecting the Reel. En C. Ondine Chavoya y Rita Gonzalez (dirs.), *ASCO: Elite of the Obscure, A Retrospective, 1972-1987*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- KRAUSS, R. (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson.
- LIPPIT, A. M. (2012). *Ex-Cinema. From a Theory of Experimental Film and Video*. Oakland: University of California Press.
- LYOTARD, J.-F. (1981). *El acinema. Dispositivos pulsionales* (trad. José Martín Arancibia). Madrid: Editorial Fundamentos.

MAN RAY (1965). *Témoignages: Man Ray. Études cinématographiques*, "Surréalisme et cinéma", nº 38-39, p. 45.

NOGUEZ, D. (1979). *Éloge du cinéma expérimental*. París: Éditions Centre Pompidou.

SABATIER, R. (2009). L'anti-cinéma lettriste: le cinéma sans le cinéma. En *L'anti-cinéma lettriste 1952-2009*, catálogo. Sordevolo: Zero Gravità.

WOLMAN, G. J. (1994). *L'Anticoncept*. París: Allia.

El rescate audiovisual como práctica curatorial en la obra de Rafael Hastings

José-Carlos Mariátegui¹

Resumen

El proceso de rescate y restauración de la obra audiovisual *El incondicionado desocultamiento* del peruano Rafael Hastings ilustra algunos desafíos en la recuperación contemporánea de obras audiovisuales experimentales históricas. Este proceso no solo recuperó una pieza significativa del patrimonio audiovisual latinoamericano, sino que también ofrece nuevas perspectivas y reflexiones sobre la práctica curatorial. La obra de Hastings, que fusiona elementos precolombinos, mitología oriental y técnicas vanguardistas, nos enfrenta hoy a nuevas interpretaciones de la relación entre arte, historia e identidad cultural.

Palabras clave: rescate audiovisual, Rafael Hastings, Sechin, Manongo Mujica, Fernando Llosa Porras, arqueología, cine experimental, conservación.

¹ jcm@ata.org.pe

Escritor, curador, docente y emprendedor en cultura y tecnología. Estudió Biología y Matemáticas y tiene una Maestría y Doctorado en Sistemas de Información e Innovación, ambos por la London School of Economics and Political Science - LSE (Londres). Fundador de Alta Tecnología Andina - ATA, dedicada a proyectos en arte, ciencia y tecnología en América Latina. Es profesor en LUISS (Roma), Senior Research Fellow en London School of Economics and Political Science (LSE), Board Member de Future Everything (Reino Unido), Board Member (Kuratorium) del ZKM Center for Art and Media Karlsruhe (Alemania) y residente del Bellagio Center de la Rockefeller Foundation (2025). Es presidente del Comité de Educación del Museo de Arte de Lima - MALI. Ha publicado en revistas como *AI & Society*, *Third Text*, *The Information Society*, *Telos* y *Leonardo*. Su investigación multidisciplinaria abarca la arqueología de los medios, la cibernética, la digitalización, archivos y el impacto de la tecnología en instituciones de memoria. Ha coeditado un número de *AI & Society* sobre la cibernética en América Latina (2022), ha realizado una investigación de archivos de videoarte en América Latina para el libro *Encounters in Video Art in Latin America* (Getty, 2023) y ha curado el Encuentro Museo Digital Inteligencias y artificios para el MUAC (México, 2024). Ha curado proyectos de arte y tecnología a nivel internacional durante más de dos décadas. Recientemente ha sido el curador de: *Rosa Barba. Evocando un espacio más allá del cine*, Museo de Arte de Lima - MALI, 2024 y *ARTEONICA*: Art, Science, and Technology in Latin America Today* (co-curaduría con Gabriela Uriaga y Rodrigo Alonso), MOLAA (California), 2024.

Fecha de recepción: 02/10/2024 – Fecha de aceptación: 20/11/2024



CÓMO CITAR: José-Carlos MARIÁTEGUI (2024). "El rescate audiovisual como práctica curatorial en la obra de Rafael Hastings", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 19, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 25-42.

The Audiovisual Rescue as a Curatorial Practice in the Work of Rafael Hastings

The process of rescuing and restoring the audiovisual work *El incondicionado desocultamiento* by Peruvian artist Rafael Hastings illustrates some key challenges in contemporary recovery efforts for historical experimental audiovisual pieces. This endeavor not only retrieved a significant part of Latin American audiovisual heritage but also opens new perspectives on and reflections about curatorial practice. Hastings' work, which blends pre-Columbian elements, Oriental mythology, and avant-garde techniques, challenges us today to reinterpret the interplay between art, history, and cultural identity.

Keywords: audiovisual rescue, Rafael Hastings, Sechin, Manongo Mujica, Fernando Llosa Porras, archaeology, experimental cinema, preservation.

Introducción

La preservación y restauración del patrimonio audiovisual es una tarea fundamental para la conservación de la memoria cultural y artística de una sociedad. En el caso de América Latina, estudiar la historia de los archivos audiovisuales implica retos particulares, que se valen de una gran variedad de estrategias administrativas y de conservación, así como de los retos asociados con la rápida degradación tecnológica de los medios y una falta sistémica de apoyo institucional. Estas consideraciones, sumadas a las limitaciones económicas y de fondos concursables, impide la tan necesaria preservación, catalogación, organización y difusión de los materiales audiovisuales latinoamericanos (Mariátegui, 2023). En este contexto, el rescate de la obra audiovisual del artista peruano Rafael Hastings (1945-2020) representa un caso de estudio significativo que permite reflexionar sobre los desafíos y oportunidades que implica la recuperación de materiales audiovisuales experimentales producidos en la década de 1970 y su presentación en un contexto contemporáneo.

Rafael Hastings, reconocido principalmente por su obra plástica y conceptual, tuvo a lo largo de su trayectoria una prolífica producción audiovisual que ha permanecido en gran medida inédita y poco difundida. El descubrimiento y restauración reciente de su principal obra cinematográfica, el medimetro *El incondicionado desocultamiento (4 cortometrajes sobre el hecho de desaparecer)* (1974), ofrece una oportunidad para reconsiderar la relevancia de Hastings en el contexto del arte audiovisual latinoamericano y para reflexionar sobre la importancia de la preservación y restauración como parte de la práctica curatorial. Se trata de un tipo de práctica curatorial que muchas veces se confunde o se disimula con la labor de conservación, pero que implica una serie de decisiones que requieren de un proceso riguroso y una contextualización fidedigna de los artefactos culturales que son motivo de la curaduría.

Este ensayo se propone analizar el proceso de rescate y restauración de *El incondicionado desocultamiento*, llevado a cabo por la organización Alta Tecnología Andina (ATA) y abordado por el autor de esta nota en colaboración con Natalia Rey de Castro. Este proceso de recuperación y restauración también plantea interrogantes fundamentales sobre la intervención en el proceso de conservación y qué significa poner en valor obras históricas. Asimismo, cómo las nuevas tecnologías cumplen una función importante en la preservación del patrimonio audiovisual. Desde esa perspectiva, se reflexionará sobre el rescate audiovisual como práctica curatorial, examinando las decisiones y estrategias adoptadas por el equipo de ATA en la recuperación y presentación de la obra de Rafael Hastings.

Finalmente, se ofrecerán reflexiones sobre las implicancias de este tipo de proceso de restauración audiovisual como vehículos de especulación y ficción en la comprensión contemporánea de la historia, y en este caso particular, vincu-

lada también con el campo de la arqueología. A través de este análisis, se busca contribuir al debate sobre la importancia de la recuperación y revalorización de obras audiovisuales experimentales como parte fundamental del patrimonio cultural e histórico de América Latina.

El rescate de la obra audiovisual de Rafael Hastings

Rafael Hastings fue una figura destacada en el panorama artístico peruano, reconocido principalmente por su obra plástica y conceptual (López y Hastings, 2014). Sin embargo, la incursión de Hastings en el medio audiovisual se remonta a su temprana emigración a Europa en 1962, cuando con apenas 17 años se trasladó a Bélgica, donde tras un breve paso por la Universidad de Lovaina decide continuar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas (Mariátegui, 2020). Durante este período, sus intereses abarcaron el cine, la literatura y la coreografía, influenciado por su cercanía y amistad con tres reconocidas figuras: Maurice Béjart –renovador de la coreografía contemporánea–, François Weyergans –escritor y director de cine– y Jean-Luc Godard –director, guionista y crítico de cine–. Se trataba de figuras provocadoras como era el caso de Weyergans, Premio Goncourt, académico de la lengua en Francia y que trabajó también para la televisión belga. Antes de ello, realizó estudios de cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques de París (IDHEC). Su primera película, de 18 min, realizada en 1961, fue sobre Maurice Béjart, lo que generó que a Weyergans lo expulsaran de IDHEC, ya que en esa época estaba prohibido que los estudiantes realizaran películas profesionales. Por lo tanto, el prematuro vínculo con estos provocadores artistas e intelectuales europeos permitió al joven Rafael cultivar un espíritu humanista e irreverente y establecer su propia y original búsqueda de un arte total. En 1967 –con tan solo 22 años– realizó su primera exposición individual en la Galerie Racines de Bruselas, presentada por el cineasta Jean-Luc Godard y Maurice Béjart (Noguera, 1967). Ese mismo año se mudó a Londres para realizar estudios en el Royal College of Art. En noviembre de 1967 regresó por algunos meses a Lima y presentó dos exposiciones. La primera, en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), fue inaugurada con un concierto de New Juggler Sound, lo que llamó la atención del mesurado público limeño. La segunda muestra tuvo lugar en la Galería Quartier Latin –dirigida por Mahia Biblos y Marie-France Cathelat– y se clausuró el 6 de marzo de 1968 con un happening (Acha, 1968; Meza, 1968).

Los primeros experimentos cinematográficos los realiza en Bruselas. Consistían en pequeñas películas en primerísimos primeros planos de rostros; los fotogramas los ensamblaba con una moviola que luego proyectaba entre amigos que estudiaban cine. En su última etapa en Europa, Hastings vivió en París, por lo que fue influido intensamente por los movimientos estudiantiles y juveniles de mayo de 1968. Con el lanzamiento de la cámara Sony Portapak –que permi-

tía mayor accesibilidad y facilitaba las técnicas de edición y reproducción de la imagen en movimiento— y el apoyo de la productora parisina Agence Française d'Images (AFI), Hastings empieza a interesarse en las capacidades de abstracción interpretativa que permitía el video. Lamentablemente no se cuenta con los experimentos audiovisuales de esta primera etapa.

A su regreso definitivo al Perú a inicios de los años setenta, se involucró activamente en varios proyectos de producción audiovisual. Así, en 1973, entró en contacto con Jorge Glusberg, fundador del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC), que impulsaba la internacionalización del video latinoamericano, así como el arte de sistemas. A través de Ediciones Tercer Mundo, Glusberg ofreció su apoyo para producir *What Do You Really Know About Fashion?*, un “detrás de cámaras” de situaciones que pasan inadvertidas durante una sesión de modelaje (en este caso, la sesión del fotógrafo argentino Juan Carlos Franceschini). Este trabajo estuvo perdido por varias décadas, pero se recuperó a principios de 2021 del archivo de Jorge Glusberg ubicado en el Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) de Nueva York².



Figura 1. Rafael Hastings, *What Do You Really Know About Fashion?* (1973), 4 min 41 s. Producido por Ediciones Tercer Mundo, CAyC.

Durante la década de 1970 Hastings realizó una serie de obras experimentales que exploran diversas técnicas y temáticas. Su proyecto *Peruvian Born* (1972-1978) documenta meticulosamente el crecimiento de su hija Añari, desde el embarazo de su esposa Yvonne von Mollendorff hasta los cuatro años de la niña, filmado en las playas de Pachacamac, Lima. En 1973, el acceso a los equipos de video del Centro de Teleducación (CETUC) de la Pontificia Universidad Católica del Perú

² ISLAA lo transfirió a digital (1080p, o Full HD) en el 2021. Recientemente, en el año 2022, la viuda de Rafael Hastings, Yvonne von Mollendorf, ubicó una segunda copia en el archivo personal de Hastings, en Lima, recuperada por Alta Tecnología Andina (ATA).

(PUCP) le permitió hacer uso de un estudio de fondo “croma” para experimentar con ciertos efectos especiales. Allí creó obras como *Peruvian* (1978), donde superpone múltiples versiones del rostro del percusionista y creador sonoro Manongo Mujica en relación con los puntos cardinales. Esta técnica se expandió en *Das Lied von Der Erde* (1978), una coreografía con el actor Ricardo Santa Cruz que genera superposiciones en video a partir de los movimientos corporales con paisajes de Toulouse, creando una poesía visual única. Estas obras formaron parte de un proyecto más amplio que culminó en *Ceremony* (1978), un video que captura la esencia sonora y visual de Paracas. Además, *Echoes* (1978) exploró la transformación del eco sonoro en visual, basándose en las improvisaciones de Corina Bartra y Mujica. Estas obras de experimentación audiovisual reflejan la fascinación de Hastings por el movimiento sutil, las expresiones físicas mínimas y la interacción entre sonido e imagen, utilizando técnicas de vanguardia para la época.

En el proceso de reconstrucción de la filmografía de Rafael Hastings, es pertinente señalar la existencia de obras que, si bien no han sido localizadas, fueron identificadas a través de diversas fuentes y entrevistas³. Entre estas se encuentran *Hola Soledad* (1973) y *We Are Not a Family* (1974)⁴. Además de ello, entre 1974 y 1976, Hastings realizó una serie de películas en 35 mm a color, como la obra titulada *En el árbol del mundo*, que no ha sido localizada. El largo subtítulo de dicha obra, “Esta filmación puede ser considerada una obra de ficción en la medida en que la ficción hace parte de la realidad”, sugiere una aproximación metaficcional a su contenido⁵. La película, descrita como una suerte de contenido de “divulgación científica”, abordaba el proceso de fecundación a través de una minuciosa filmación de un textil de la cultura Paracas, el cual representaba simbólica y sutilmente dicho proceso biológico. Sin embargo, la obra más ambiciosa y significativa de Hastings en el ámbito audiovisual es sin duda *El incondicionado desocultamiento (4 cortometrajes sobre el hecho de desaparecer)*, realizada entre 1973 y 1974. Este medimetraje, compuesto por cuatro cortometrajes, se basa en una investigación del estudioso de temas arqueológicos vinculados con el simbolismo, la iconografía y los mitos, Fernando Llosa Porras, quien también colaboró en *El árbol del mundo*. El estudio de Llosa Porras giraba en torno a la iconografía y las imágenes antiguas americanas, en particular la simbología del sitio arqueológico de Sechín, ubicado en el norte de Perú (Llosa Porras, 1999; López, 2014). Para el investigador, el arte simbólico de Sechín, que tam-

³ Rafael Hastings, entrevista personal, 24 de agosto, 2018; Rafael Hastings, Manongo Mujica e Yvonne von Mollendorff, entrevista personal, 30 de octubre de 2019.

⁴ Recientemente se han ubicado tres cintas de Super 8 mm, cada una con una duración aproximada de tres minutos y medio, que contienen el material en bruto de dicha película. Hallazgo realizado por Yvonne Von Mollendorff en el Archivo Personal de Rafael Hastings, recuperadas por Alta Tecnología Andina (ATA), 2022.

⁵ Rafael Hastings, Manongo Mujica e Yvonne von Mollendorff, entrevista personal, 30 de octubre de 2019.

bién se extiende a la iconografía de Chavín de Huántar y a las culturas Nazca y Paracas, se asocia con la mitología de los cultivadores del maíz, que prevalece en las culturas mesoamericanas y, particularmente, en el Popol Vuh, el libro sagrado de la creación en la cultura maya (Llosa Porras, 1976, 1999). Llosa Porras vinculó la cosmovisión de las culturas del Formativo americano con la Tradición Primordial, es decir, las doctrinas orientales producto de la revelación o inspiración, especialmente la taoísta y la vedántica. Así, identificó que la esencia de ciertos mitos orientales también estaba en el corazón de la mitología de los Andes y de Mesoamérica, donde existen los mismos elementos básicos: el caos o la barbarie, la búsqueda del restablecimiento de un equilibrio perdido por una pareja mítica solar-lunar, y el retorno a un estado primordial a través de un proceso de transformación. Para los académicos y estudiosos formales de la arqueología peruana, las ideas místico-religiosas de Llosa Porras no tenían cabida en la narrativa histórica establecida y por ello era visto como un outsider. Sin embargo, fueron justamente esos elementos los que fascinaron a Hastings, así como a Manongo Mujica.

Es así que Hastings, Mujica y Llosa Porras llevaron a cabo este ambicioso proyecto que demandó varias semanas de viajes al sur y al norte del país⁶. Si bien los cuatro cortometrajes se conectan entre sí, también habitan historias y emociones particulares. El primero, *La isla de los inmortales (Una leyenda del tiempo de Ho-Chi)* fusiona una leyenda oriental con la topografía de la costa peruana, específicamente la bahía de Paracas. Utiliza el paisaje árido como metáfora de las montañas sagradas, incorporando elementos iconográficos andinos como el geoglifo “Candelabro” de Nazca, que representa al Mundo de Arriba (Hanan Pacha). La obra narra la historia de las figuras mitológicas chinas Fo-Hi (primer emperador de China) y Niu-Kua (diosa encargada de la reproducción de todos los seres vivos), representadas por una pareja de jóvenes desnudos. Se establece así un diálogo intercultural entre cosmovisiones orientales y andinas. El segundo, *Una aproximación al hecho de desaparecer* se caracteriza por su abstracción y ausencia de narración, explora el concepto de la muerte en las culturas precolombinas. Utiliza efectos especiales para animar máscaras funerarias y “cabezas falsas”, yuxtaponiendo estos elementos con el paisaje rocoso de la bahía de Paracas y la reaparición de Fo-Hi y Niu-Kua. La obra interpreta la muerte como un acto de trascendencia, reflejando conceptos precolombinos de la mortalidad. El tercero, *Leyenda de dos jardines (De un anónimo documento recogido*

⁶ Fue producido por Juan Barandiarán de Perucinex y la coordinación general estuvo a cargo de Carlos Enrique Dávila. Jorge Vignatti se encargó de la fotografía y la cámara, Manongo Mujica de la música y la percusión, Luis Aguilar tocaba la viola, y Uwe Ackermann se encargó del sonido. Carlos Cueva realizó la locución y las voces fueron de Corina Bartra y Susana Baca. Jorge Puch y Rafael Fuentes se ocuparon del montaje, Kurt Rosenthal de los efectos especiales y Omar Aramayo y Manongo Mujica de las improvisaciones. Dos jóvenes actores, Cristina Ostoya y Miguel Coquis, representaban a una pareja y son los únicos personajes que aparecen en las películas.

por Octavio Paz) incorpora el poema “Cuento de dos jardines” de Octavio Paz, recitado por la cantautora Susana Baca, para explorar la muerte desde una perspectiva poética e irónica. El poema plantea una sutil comparación entre la cultura occidental y la hindú con el objetivo de buscar una reconciliación y alcanzar la convivencia entre estos dos mundos, utilizando el jardín como un espacio animístico donde calaveras flotantes o en llamas brindan un sentido de trascendencia de la condición humana temporal. Finalmente, *Los cuatro polos celestes (De un testimonio en piedra filmado en Sechín, Casma, Perú)* vincula la leyenda oriental de Niu-Kua con la iconografía de los petroglifos y monolitos de Sechín. Niu-Kua emprendió el arreglo del Universo poniendo en equilibrio el país de Ki y logrando así la unión entre el Yin y el Yang. La rica imaginería de los bajorrelieves de piedra en Sechín alude no solo a sacrificios humanos, sino también a la restauración del estado original como una búsqueda de la condición humana.

Estos cuatro cortometrajes se caracterizaron por su naturaleza especulativa. Buscando conexiones entre diversas tradiciones culturales y mitos, combinan elementos de la historia precolombina con leyendas orientales y crean una narrativa visual que desafía las interpretaciones históricas convencionales. Este enfoque se vale de la ficción para generar un espacio de incertidumbre interpretativa que fomenta nuevas perspectivas sobre las interconexiones entre culturas aparentemente dispares.

Las películas fueron presentadas en 1976 en Lima en el Cine Roma a un público compuesto en su mayoría por amigos y luego se presentaron en Nueva York⁷. La COPROCI (Comisión de Promoción Cinematográfica de la Ley 19327) negó inicialmente su exhibición debido –alegaban las autoridades– a la inclusión de tomas de desnudos⁸. En contra de la decisión de Hastings, el productor, Juan Barandiarán, realizó versiones mutiladas para que circularan en los cines, donde se tiene prueba de que se distribuyeron en el año 1977⁹ (García Miranda, 2013). Desconocemos la respuesta del público a dichas obras; tan solo se ha identificado un comentario del crítico cinematográfico y periodista cultural Federico de Cárdenas. Se trata de una crítica muy negativa que califica a la obra de Hastings como improvisada, esotérica e irresponsable y describe *El incondicionado desocultamiento* como una serie absurda de planos sin sentido y mal recibida por el público (De Cárdenas, 1979). Tras este intento fracasado de difusión, Rafael Hastings entregó el rollo de la película a una persona que le ofreció convertirlo

⁷ Rafael Hastings, Manongo Mujica e Yvonne von Mollendorf, entrevista personal, 30 de octubre de 2019.

⁸ Este punto es debatible debido a que otras películas peruanas distribuidas años antes como *En la selva no hay estrellas* (1967) y *La muralla verde* (1970), ambas dirigidas por Armando Robles Godoy, contienen escenas de desnudos.

⁹ La ficha de registro de la COPROCI tiene como código CEO 0318, bajo el nombre “Incondicionado desocultamiento o una aproximación al hecho de desaparecer”, fecha 30.07.1977, documental 16 mm, color, 10 minutos, Productora Perucinex S.A., Laboratorio Foto Madrid (España).

con un telecine a formato de video (un procedimiento muy común en la década de los ochenta, cuando se consideraba que el casete de video era un medio de fácil reproducción). Aparentemente esta copia nunca fue devuelta a Hastings y se dio por perdida¹⁰. Sobre las copias con las versiones sin las imágenes de los desnudos, según María Ruiz, la editora que realizó dichas mutilaciones, las copias se encontraban en completa descomposición en el archivo personal del productor Juan Barandiarán y se desecharon¹¹.

El trabajo de rescate de *El incondicionado desocultamiento*

El punto de partida para el rescate audiovisual de *El incondicionado desocultamiento* fue la libreta de notas de Rafael Hastings titulada “Diario de filmación (4 medimetrajés sobre el hecho de desaparecer)”, que recoge ideas, situaciones e “instantáneas” que acontecían a lo largo del periplo por la costa peruana, así como recortes de revistas de esa época para explicar encuadres técnicos al camarógrafo. Este pequeño cuaderno, que contiene detalles técnicos, notas, acuarelas y fotografías del proceso de producción, proporcionó elementos cruciales para el trabajo de recuperación de los materiales originales. La investigación sobre la identificación de la obra llevó al autor de este ensayo a contactar con diversas instituciones y archivos en América Latina, Estados Unidos y Europa. En las conversaciones con Hastings, este nos comentó que las películas fueron reveladas en FotoFilm de Madrid, donde llevó el internegativo y realizó el trabajo de color y luz¹². La empresa FotoFilm Madrid ya no opera desde hace algunas décadas y sus activos pasaron a la empresa Deluxe, quienes, tras varias comunicaciones, informaron de que muchos de sus materiales fotoquímicos históricos fueron trasladados al Centro de Conservación y Restauración (CCR) de la Filmoteca Española en Madrid. El 25 de enero de 2021, el CCE nos confirmó que había varios rollos con el nombre de Rafael Hastings. Estos habían permanecido allí durante 50 años, cuidadosamente preservados.

¹⁰ Rafael Hastings, entrevista personal, 24 de agosto de 2018.

¹¹ María Ruiz, entrevista personal, 21 de enero de 2020.

¹² Rafael Hastings, entrevista personal, 24 de agosto de 2018.

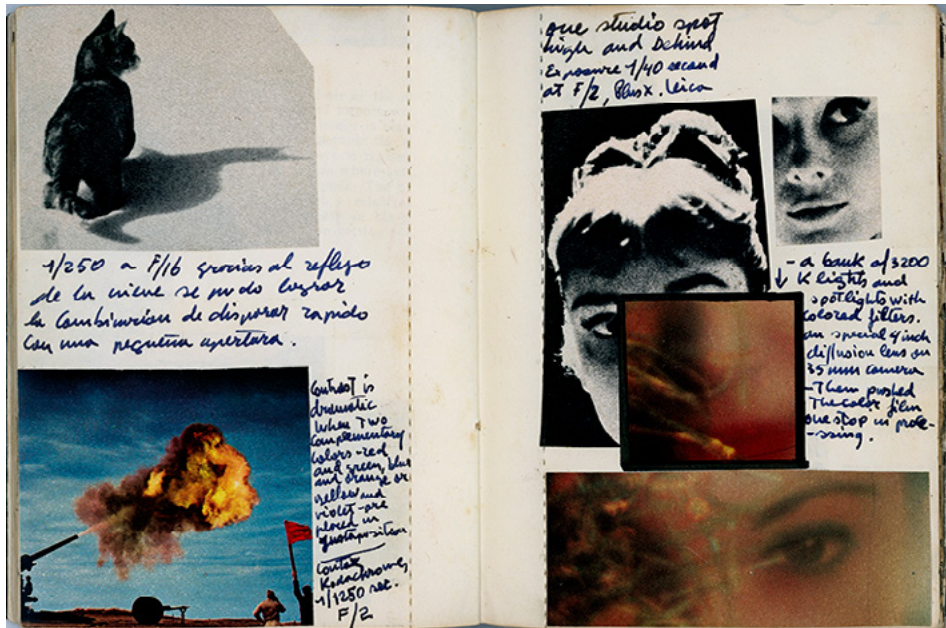


Figura 2. "Diario de filmación (4 medimétrajes sobre el hecho de desaparecer)", libreta de notas de Rafael Hastings.



Figura 3. "Diario de filmación (4 medimétrajes sobre el hecho de desaparecer)", libreta de notas de Rafael Hastings.

Una vez identificados los materiales, ATA obtuvo apoyo de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura del Perú para llevar a cabo el proceso de digitalización y restauración. Este trabajo se realizó en España, con la empresa Subtilly –ubicada en Madrid– y siguiendo los requisitos de la Filmoteca Española, que mantiene la custodia perpetua de los materiales fílmicos originales.

El proceso de restauración presentó varios desafíos técnicos y conceptuales. Aunque se encontraban relativamente en buen estado, algunos de los cuatro cortometrajes que componen *El incondicionado desocultamiento* presentaban algunas marcas, probablemente producto de raspados con la ventanilla de un proyector. Afortunadamente, junto con las versiones editadas, se encontraron también los materiales originales en excelente estado de conservación, lo que permitió reemplazar las tomas con marcas. El proceso también implicó el uso de técnicas avanzadas, como la aplicación de inteligencia artificial para reemplazar algunas pequeñas fallas de origen.

Un aspecto crucial del proceso de restauración fue la colorización. Para ello se utilizó el “Diario de filmación” de Hastings, que contenía acuarelas y notas sobre los colores y escenas, como referencia para recrear la paleta cromática original. Se emplearon métodos modernos de calibración de color, pero siempre con el objetivo de respetar la visión original del artista y las características específicas del paisaje peruano capturado en la película.



Figura 4. Proceso de colorización de las películas de Rafael Hastings utilizando como referencia el “Diario de filmación (4 medietrajes sobre el hecho de desaparecer)”. Subtilly, Madrid, 28 de febrero de 2022.

Quizá el mayor desafío fue la reconstrucción del orden narrativo de los cuatro cortometrajes para componer un medimetraje como el que Hastings concibió originalmente. Sin embargo, como dicho conjunto fue organizado en cuatro cortometrajes para lograr distribución comercial, no teníamos ningún documento sobre el orden original. El autor de esta nota, en diálogo con Yvonne von Mollendorff y Manongo Mujica, trabajó en pensar un orden coherente que permitiese conformar una unidad o una totalidad narrativa. Realizar dicho orden involucró un análisis cuidadoso de las imágenes, ponderando cierta lógica de las secuencias de los cuatro cortometrajes, así como considerando aspectos que logren una coherencia en la estructura narrativa que también tenga sentido para el espectador. El desarrollo de una narrativa audiovisual requiere una revisión exhaustiva de las tomas disponibles para utilizar el material en su máxima extensión. Durante el proceso editorial, la conciencia explícita surge de los patrones visuales descubiertos a través de la revisión detallada de las tomas de video (Farocki, 2013). Se trata de un proceso iterativo de visualización que permite desarrollar una comprensión profunda y matizada del contenido audiovisual, identificando sutilezas, conexiones y posibilidades narrativas que pueden no ser evidentes a primera vista. La repetición exhaustiva en la revisión del material audiovisual no solo ayuda a familiarizarse con el contenido, sino que contribuye en desarrollar la toma de decisiones creativas y estructurales que darán forma a la narrativa final.



Figura 5. Rafael Hastings, *Los cuatro polos celestes* (*De un testimonio en piedra* filmado en Sechín, Casma, Perú), 7 min 37 s.

A partir de la narrativa propuesta, la última etapa fue un trabajo de restauración sonora realizado por Manongo Mujica, autor original de la música de la obra, y el ingeniero de sonido Juanjo Salazar. La propuesta para unificar los cuatro episodios fílmicos de *El incondicionado desocultamiento* se centra en la creación de

una sonoridad telúrica y espacial que evoque el misterio del desierto y lo desconocido. La articulación de los cuatro cortometrajes en una sola narrativa se materializaría con la ayuda de puentes sonoros entre cada película. Estos puentes no solo servirían como transiciones, sino que también aportarían un sentido de unidad conceptual y espiritual a toda la serie. La implementación de esta sonoridad buscaba crear una experiencia audiovisual cohesiva que enfatice la dimensión misteriosa y profundamente arraigada a la tierra y al desierto de la obra de Hastings.

El resultado final de este proceso de rescate y restauración es una versión de *El incondicionado desocultamiento* que busca respetar la visión original producida por Rafael Hastings, pero que logra una visualidad que sumerge al público gradualmente en la complejidad del universo creativo de Hastings.

Es así que la obra restaurada se ha venido presentando en diversos festivales y eventos culturales a nivel internacional y ha generado un renovado interés en la producción audiovisual experimental latinoamericana de la década de 1970, como también un foro de discusión sobre temas vinculados con el rescate de obras audiovisuales y su contextualización contemporánea¹³.

El rescate audiovisual como práctica curatorial

El rescate audiovisual, especialmente cuando se trata de una obra con las características de *El incondicionado desocultamiento*, producida hace más de cincuenta años, trasciende la mera preservación técnica y se convierte en una forma de práctica curatorial. En este caso, el enfoque curatorial implica una serie de decisiones críticas y creativas que impactan significativamente en cómo la obra es presentada y recibida por el público contemporáneo. Son tres los aspectos sobre los cuales consideramos pertinente reflexionar en este proceso: primero, la importancia de una exhaustiva investigación histórica; segundo, el diálogo entre el pasado y el presente; y, por último, la dimensión “ética” en la intervención considerando el caso particular de la presentación de los restos humanos.

¹³ A la fecha se ha presentado en el Tbilisi International Archive Film Festival, National Archives of Georgia (2024); Gerðarsafn Art Museum, Kópavogur, Islandia (2024); 5th Istanbul International Experimental Film Festival (2024); 16° Bienal de Artes Mediales de Santiago de Chile (2023); BIENALSUR – *Ways of Vanishing*, Sursock Museum (Beirut), FRAC Bretagne (Rennes) y Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre) (2023); BIM – Bienal de la Imagen en Movimiento, Buenos Aires (2022); 26° Festival de Cine de Lima PUCP (2022); 9^{no} Encuentro de Cine Latinoamericano de NO – Ficción – CORRIENTE, Arequipa (2022); Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (2022).



Figura 6. Rafael Hastings, *Leyenda de dos jardines*
(De un anónimo documento recogido por Octavio Paz), 7 min 53 s.

El primer punto incide en la importancia de una exhaustiva investigación histórica como parte de una labor de rescate audiovisual. En el caso de *El incondicionado desocultamiento*, el equipo de ATA no solo tuvo que localizar y restaurar los materiales físicos, sino también reconstruir el contexto cultural, artístico y político de la década de 1970 en Perú y América Latina. Este proceso de contextualización fue fundamental para comprender la relevancia de la obra y para tomar decisiones informadas durante el proceso de restauración. Dicha investigación incluyó un estudio y transcripción cuidadosa del “Diario de filmación” de Hastings, entrevistas con el autor y los colaboradores sobrevivientes como Manongo Mujica e Yvonne von Mollendorf; y una investigación sobre las influencias artísticas y filosóficas de Hastings, así como una revisión cuidadosa de la poca bibliografía existente sobre las investigaciones iconográfico-arqueológicas de Fernando Llosa Porras (Llosa Porras, 1976, 1999).

Un segundo aspecto para considerar es que el rescate audiovisual como práctica curatorial implica necesariamente un diálogo constante entre las fuerzas e ideas que animaron la creación de la obra hace cincuenta años y su relevancia actual. El proceso de restauración tuvo que navegar entre el respeto a la visión original de Hastings y la necesidad de hacer la obra accesible y comprensible para una audiencia contemporánea. Esto se refleja en la minuciosa labor de colorización, la restauración sonora y principalmente en la definición de la estructura narrativa de los cuatro cortometrajes. Durante la cuidadosa revisión y postproducción del material, advertimos que sería injusto interpretar *El incondicionado desocultamiento* como un artefacto puramente histórico; para nosotros se trataba de un producto cultural complejo que despertaba una asombrosa relevancia contemporánea y que se podía activar como un mediador, sensibilizador

y facilitador del rico simbolismo y cosmovisión de las culturas prehispánicas. Hoy conocemos que la gran variedad de culturas milenarias y cosmovisiones originarias en América Latina establecen vínculos –a partir de mitos e historias indígenas– que nos ayudan a inventar nuevas lógicas de aproximación al mundo y al futuro, pero en el caso de la obra de Hastings lo novedoso es que extrapola y establece puentes con culturas y cosmovisiones orientales. Se trata así de un intento de lo que Aníbal Quijano define como “decolonización epistemológica”, que permite una honesta comunicación intercultural, para un intercambio de experiencias y significados con base en racionalidades alternativas, múltiples inteligencias y el respeto a la diferencia (Quijano, 1992).



Figura 7. Rafael Hastings, *Una aproximación al hecho de desaparecer*, 7 min 37 s.

Finalmente, es importante mencionar lo que podríamos llamar como una dimensión “ética” con relación a la obra de Hastings y el uso de restos humanos. Tu- vimos que enfrentarnos a dilemas éticos sobre cómo abordar las escenas que los emplean, considerando las sensibilidades actuales. En los años 60 y 70, era común que los museos, como el Museo Nacional de Arqueología y Antropología del Perú, exhibieran calaveras con tocados ornamentales precolombinos también llamados “cabezas falsas”, lo cual fascinaba a los visitantes de la época. Estas “cabezas falsas” son elementos centrales en *El incondicionado desocultamiento*. Aunque hoy en día sería imposible utilizar los objetos precolombinos de esa manera, en la época de Hastings era relativamente fácil su acceso y la posibilidad de “especular” con estos elementos patrimoniales para fines artísticos o expositivos. La presentación y manejo de restos humanos en contextos museo- gráficos ha pasado la etapa en que eran objetos de fascinación para ser tratados con mayor respeto y consideración ética. Pero con ello, nuestra comprensión del patrimonio cultural ha llevado a una paradoja en la creación y apreciación artís-

tica contemporánea. Por un lado, hemos desarrollado una visión más abierta y menos ortodoxa del patrimonio, lo que ha permitido interpretaciones más diversas y subjetivas. Sin embargo, por otro lado, hemos establecido restricciones en cuanto al manejo y representación de ciertos elementos culturales, particularmente los restos humanos. Esta dualidad presenta desafíos significativos para la creación artística y la exploración de nuevas formas de entender nuestro vínculo con el pasado. El “pudor patrimonial” actual, aunque bien intencionado en su deseo de respetar y preservar, corre el riesgo de limitar severamente nuestra capacidad de interactuar crítica y creativamente con el pasado. Este fenómeno se extiende más allá del ámbito arqueológico y afecta la producción cultural en general. Resulta un tanto contradictorio imaginar que mientras que en el pasado la censura se enfocaba en elementos que hoy consideraríamos triviales (como las imágenes de cuerpos completamente desnudos), actualmente nos encontramos restringidos por preocupaciones éticas más profundas pero que potencialmente limitan nuestra capacidad de acercarnos en formas heterodoxas a ciertas materialidades humanas. Esta práctica, casi de autocensura, aunque basada en un mayor respeto y consideración, puede llevarnos a una forma de “limpieza histórica” que empobrezca nuestra comprensión y representación del pasado. La obra de Hastings, en este contexto, se convierte en un valioso punto de referencia para reflexionar sobre cómo nuestras normas culturales evolucionan y cómo esto afecta nuestra capacidad de interactuar de manera significativa y creativa con nuestro patrimonio cultural. Lo que Hastings plantea intenta ser una lectura audiovisual mucho más radical y provocadora con relación al patrimonio y la historia, imaginando cómo los artefactos patrimoniales nos orientan a pensar el hecho de desaparecer y si hay una vida después de la muerte.

Reflexiones finales

El carácter vanguardista de *El incondicionado desocultamiento* se evidencia en su audaz y provocadora aproximación a la historia y cultura peruana y su vínculo transcultural con otras historias y cosmovisiones, trascendiendo las limitaciones conceptuales de su época. Realizada como un proceso creativo colectivo, entre Hastings, Mujica (músico) y Llosa Porras (arqueólogo) durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado, la película propuso una visión del Perú que resultaba incomprensible e incluso subversiva para las autoridades de entonces, lo que llevó a su prohibición, encubierta mediante una censura por imágenes de cuerpos desnudos.

Sin embargo, vista desde una perspectiva contemporánea, la obra anticipa de manera sorprendente los debates actuales sobre la descolonización del conocimiento y la revalorización de los saberes milenarios de las culturas precolombinas. Al establecer conexiones entre diversas tradiciones culturales y proponer lecturas alternativas del patrimonio arqueológico, Hastings y sus colaboradores

se adelantaron a las discusiones actuales sobre la importancia de las culturas originarias y la necesidad de un conocimiento planetario más inclusivo. La película desafía la hegemonía del pensamiento occidental en la arqueología y en la interpretación del patrimonio cultural, cuestionando la construcción colonial de la modernidad y explorando formas alternativas de entender la historia y la identidad latinoamericana, que la conectan a su vez con prácticas culturales que podrían parecer radicalmente diferentes, como es el caso del pensamiento oriental, pero con las que se pueden abrir diálogos y zonas de contacto. Este enfoque experimental y especulativo, que en su momento fue difícil de comprender, hoy resuena profundamente con las preocupaciones contemporáneas sobre la diversidad epistemológica, la reinterpretación del pasado desde perspectivas no eurocéntricas y la relación de las culturas indígenas con su herencia ancestral (Quijano, 1992, 2014). Así, cincuenta años después de su creación, *El incondicionado desocultamiento* se revela como una obra profética que profundiza desde un conocimiento alternativo en la historia de los objetos culturales

Estas reflexiones subrayan la complejidad y la riqueza del proceso de restauración audiovisual, que va mucho más allá de los aspectos técnicos para adentrarse en cuestiones fundamentales sobre la naturaleza del arte, la historia y la cultura. El caso de *El incondicionado desocultamiento* nos invita a repensar nuestras aproximaciones al patrimonio audiovisual y a considerar el papel crucial que juegan los procesos de rescate y restauración en la conformación de nuestra comprensión del pasado artístico y cultural. Gracias a ello, la restauración de una obra audiovisual nos lleva a reflexionar desde la práctica curatorial en cómo se construye y se mantiene el legado de un artista audiovisual, y cómo influye en el presente.

Referencias bibliográficas

- ACHA, J. (16 de febrero de 1968). En el "Quartier Latin": Exposición de Hastings. *El Comercio*, p. 19.
- DE CARDENAS, F. (1979). Rafael Hastings, Diccionario del cortometraje peruano - Parte 1. *Hablemos de cine*, XIV (70), 22-23.
- FAROCKI, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- GARCÍA MIRANDA, N. (2013). *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley N° 19327*. Lima: Violeta Núñez Gorriti Editor.
- LLOSA PORRAS, F. (1976). From Stone to a New Heaven. An interpretation of an ancient Peruvian temple. *Parabola*, 1(3), 54-67.
- (1999). *Sechín: monumento-mito*. Impr. Miraflores.
- LÓPEZ, M. A. (2014). El arte es bonito e interesante. Una conversación con Rafael Hastings. En *El futuro es nuestro y/o por un pasado mejor: 1983-1967*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

- LÓPEZ, M. A., y Hastings, R. (2014). *Rafael Hastings: el futuro es nuestro y/o por un pasado mejor, 1983-1967*. Lima: ICPNA, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- MARIÁTEGUI, J.-C. (2020). El trabajo de cine y video de Rafael Hastings. *Illapa Mana Tukukuq Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 17, 49-57. doi:10.31381/illapa.v0i17.3471
- (2023). Imagined Video Archives: Strategies and Conditions of Video Art Collections in Latin America. En G. Phillips & E. Shtromberg (Eds.), *Encounters in Video Art in Latin America* (pp. 91-109). Los Ángeles, California: Getty Publications / The Getty Research Institute.
- MEZA, L. A. (10 de marzo de 1968). ¡Happening! *El Comercio, Suplemento Dominical*, pp. 30-31.
- NOGUERA, M. (20 de marzo de 1967). Pintor peruano expone sus obras en Bruselas. *El Comercio*.
- QUIJANO, A. B. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13 (29), 11-20.
- (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En CLACSO (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 778-832). Buenos Aires: CLACSO.

La genealogía de un archivo. Fimoteca Narcisa Hirsch

Entrevista a Tomás Rautenstrauch

Florencia Incarbone¹

Esta conversación comenzó una mañana lluviosa de invierno de 2022 en el barrio de Barracas, en un departamento poblado de estantes con libros y películas. Allí nos reunimos con Tomás Rautenstrauch, quien lleva adelante la ardua tarea de conservación del patrimonio fílmico de Narcisa Hirsch, para conversar sobre el desafío que implica el cuidado de un archivo de cine experimental en la Argentina. Meses después –y a la distancia entre Estambul y Buenos Aires– nos embarcamos en el desafío de transformar el régimen de la oralidad a la escritura y se sumaron nuevos aportes a nuestro intercambio previo. Es así como la siguiente entrevista aborda los principales puntos de nuestra conversación, en la que nos propusimos arrojar un poco de luz sobre las singulares complejidades que surgieron en este proyecto gestado desde el Sur del Sur. Entre el deseo de una pequeña comunidad de amigos y colegas de preservar un patrimonio audiovisual único, la inestabilidad de las instituciones culturales en nuestro país, las cuasi nulas políticas de conservación, acceso, archivo y catalogación que hoy en día resultan cruciales, la Fimoteca Narcisa Hirsch se erige como un antecedente único.

Esta entrevista es también una ocasión para rendirle un humilde homenaje a la gran mujer y cineasta que fue Narcisa, gracias a quien generaciones de cineastas, críticos y curiosos pudieron acceder a su cine, a su mágica casa en San Telmo y a su entusiasmo infinito por habitar un mundo entre imágenes.

¹ florenciaincarbone@gmail.com

Licenciada en Cinematografía por la Universidad del Cine (Buenos Aires). Editó los libros *La radicalidad de la imagen. Desbordando latitudes latinoamericanas. Sobre algunos modos del cine experimental* (2016) y *Pensamientos migrantes. Intersecciones cinematográficas* (2020). Su tesis *Stan Brakhage. Del sujeto romántico a la desubjetivación radical* ha sido publicada por la editorial de la Universidad del Cine (2022). Sus curadurías audiovisuales han formado parte de la programación de la Maison de l'Amérique Latine (2023, París), FRAC Bretagne (2023, Rennes), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2023, Porto Alegre), Sursock Museum (2023, Beirut) (como parte de BIENALSUR); CineToro - Experimental Film Festival (2022, Toro, Colombia); Bial de la Imagen en Movimiento (2022, Buenos Aires); Istanbul International Film Festival (2021, 2022, Estambul). Sus textos sobre cine, video e instalaciones han formado parte de publicaciones del Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina), la Bial de la Imagen en Movimiento, Walden Magazine, Les presses du réel, entre otros.

CÓMO CITAR: Florencia INCARBONE (2024). "La genealogía de un archivo. Fimoteca Narcisa Hirsch Entrevista a Tomás Rautenstrauch", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 19, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 43-52.

Narcisa siempre tuvo una relación muy activa con la comunidad del cine experimental argentino. Compartió sus películas, su casa y fomentó espacios de encuentro y diálogo. ¿Cómo surgió la idea de armar el archivo?

El proyecto de la filmoteca empezó a circular varios años atrás. Diría que Narcisa comenzó a reflexionar sobre la muerte, y lo que sucedería con su obra cuando no estuviera entre nosotros, desde su cumpleaños número 80. Como consecuencia de pensar detenidamente sobre esta cuestión, surgieron varias opciones. Una de ellas consistía en donar las películas a una fundación; esta alternativa no prosperó porque en el país no fue posible encontrar un interés genuino en el cine experimental, de vanguardia. Luego, surgió la idea de donarlas a alguna institución fuera de la Argentina. En Estados Unidos, por ejemplo, hay muchas instituciones que cuentan con un presupuesto dedicado a este tipo de cine, pero Narcisa siempre quiso que las películas permanecieran en el país, considerando que es donde las realizó. Finalmente, la opción más sólida –y la que tuvo más probabilidades de concretarse– era donarlas al Museo del Cine. En ese momento, cuando nosotros estábamos empezando a evaluar las posibilidades, circulaba información bastante desalentadora sobre su situación. Se decía que se encontraba sin presupuesto y que dependía enteramente de la gestión y la voluntad del gobierno de turno. Su directora, Paula Félix Didier, hace una gestión heroica y constantemente tiene que lidiar con este complejo escenario, como todos los museos de Buenos Aires y de la Argentina, más aún hoy en día.



Figura 1. Filmoteca Narcisa Hirsch. Fotografía: Gentileza Tomás Rautenstrauch.

En 2018, frente a ese panorama, llegamos a la decisión de organizar un archivo privado durante una reunión en el festival de Mar del Plata. Era un grupo compuesto por Narcisa, Rubén Guzmán, Claudio Caldini, Daniela Muttis, Federico Windhausen, Pablo Marín y yo. En el marco del festival, Narcisa presentó junto con Rubén Guzmán *Kosmos, la incertidumbre* (Argentina/Francia, 2018, 10 min), una película que habían realizado con Robert Cahen; Caldini había sido invitado

por Cecilia Barrionuevo –quien empezó a involucrarse más tarde en el proyecto–; Pablo Marín programaba una sección en Super 8 y me había invitado a presentar dos cortos. Este grupo de personas ofició como un espacio de pensamiento y apuntalamiento para que el proyecto se perfilara como una continuación viva de las reuniones que se realizaban en la casa de Narcisa con un grupo más extenso que incluía también a Pablo Mazzolo, Benjamín Ellenberger, Azucena Losana, Julián d'Angiolillo, y los ocasionales invitados especiales que llegaban del exterior.

Un tiempo más tarde, Narcisa donó para el proyecto un departamento pequeño que tenía alquilado en Barracas. Una vez que fue desocupado, llegó el momento de acondicionarlo y amueblarlo. Fue también con este grupo con quienes visitamos el espacio cuando aún estaba vacío e imaginamos su posible futuro. Por ejemplo, Claudio Caldini remarcó la necesidad de armar muebles para guardar los proyectores y las moviolas. Así fue como se comenzó a darle forma al espacio. En el medio del proceso, la pandemia pausó el proyecto durante dos años. Además, Pablo Marín se fue a vivir a España, Claudio estaba viviendo en Miramar y Azucena se volvió a México. Los que quedamos somos Daniela Muttis, que vive en Mar del Plata, y yo. Federico continúa involucrado de diversas maneras, escribe artículos y lo siguen invitando a hacer curadurías de películas en las que incluye los films de Narcisa. Actualmente también se ocupa de la obra de Marie Louise Alemann.

Entiendo que materializar este tipo de iniciativa, única en Argentina, implicó un esfuerzo colectivo y el trazado de una estrategia flexible y a largo plazo. ¿Cuáles fueron y son los desafíos con los que se enfrentaron a la hora de llevar adelante la conformación de la Filmoteca?

El primer desafío fue –y será–, obviamente, económico, como en todos los países que atraviesan una situación en la que se hace muy difícil encontrar financiación para este tipo de proyectos. Sin embargo, incluso en aquellos países donde hay dinero, la financiación es un problema constante. Por ejemplo, el Anthology Film Archives tiene inconvenientes de esta naturaleza todo el tiempo, aunque se encuentre en nuestras antípodas en cuanto a la escala en la que trabajan.

Entonces, el mayor desafío residió en adaptarse a nuestra situación de coyuntura, a nuestra realidad, y poder hacer un uso inteligente de los recursos con los que contamos. Otro desafío fue encontrar a las personas idóneas para conformar el equipo de trabajo. Necesitábamos un archivista con conocimiento sobre los requerimientos técnicos para la conservación de material filmico. Es decir, que nos ayudara a construir una sala de guarda con las condiciones adecuadas. Así fue como llegamos a conocer y a contar con la colaboración de Lucía Ciruelos, que también trabaja en el Museo del Cine y es casi parte de la familia. Lucía ha realizado la limpieza, restauración y preparación de las películas para ser escañeadas y ha colaborado con la parte técnica de la sala de guarda.

En resumen, había que armar una sala de guarda e instalar un sistema de refrigeración ya que debe mantener una cierta temperatura y humedad; preparar una biblioteca lo más completa posible; armar una pequeña sala de proyección y adquirir los equipos necesarios para proyectar las películas originales en 8, Super 8 y 16 mm que tenemos en la colección y obtener las herramientas necesarias para hacer los empalmes.

De a poco nos fuimos armando de todo el equipamiento necesario, adaptando y preparando este espacio lo más humanamente posible, lo más bellamente posible. Y los desafíos continúan...



Figura 2. Filmoteca Narcisa Hirsch. Fotografía: Gentileza Tomás Rautenstrauch.

**En la escena local no existe un proyecto similar de iniciativa privada.
¿Recibieron algún tipo de apoyo que les permitiera desarrollar el plan que tenían en mente?**

El proyecto de la Filmoteca se fue adaptando a lo que iba sucediendo. Por ejemplo, en un principio, no estaba contemplado realizar una sala de guarda. Pero luego le dieron a Narcisa el Premio Distinción a la Trayectoria de la Academia Nacional de Bellas Artes –que recibió en 2019–. Esto significó una entrada de dinero mensual, una suerte de jubilación, que ella donó enteramente a la filmoteca y que se destinó a la manutención del espacio. Actualmente, tenemos bastantes gastos, pero continuamos realizando mejoras. No contamos con ningún apoyo institucional directo. Los recursos con los que contamos existen, una vez más, gracias a la generosidad de Narcisa y a la capacidad que tuvo para pensar a futuro.

También tenemos que enfrentar los costos de restauración de color y de sonido de las películas que ya fueron escaneadas. Como se puede ver, son gastos bastante altos en este momento. En el futuro deberíamos establecer una estrategia para tener una entrada de algún instituto o fundación que nos ayude para poder continuar avanzando en la restauración y preservación de estas películas.

Además de la tarea de preservación, ¿se proponen realizar otras actividades?

Las tareas de la Filmoteca abarcan la preservación, la restauración y la distribución. La mayoría de las películas de Narcisa –y de su colección– son copias únicas, o tienen dos o tres copias como máximo. Se encuentran, en general, en muy mal estado por su antigüedad y por su uso, porque todas han sido proyectadas muchas veces. Debido a esto están rayadas, encorvadas o viradas de color. Lucía, como mencioné antes, se enfrentó a la ardua tarea de limpiar y organizar todas las películas para dejarlas listas para el escaneo. Esto implicó ponerles las colas de inicio y de final, cambiar los empalmes que estaban viejos, remover los hongos en caso de que la copia se encontrara afectada, incluir el título de la película en el leader, recuperar las marcas que se encontraban al costado de la película Kodak –que remiten al año de producción y que permiten rastrear cuándo fue realizada– y armar un Excel con toda la información respectiva al soporte (tipo de soporte, largo, etc.).

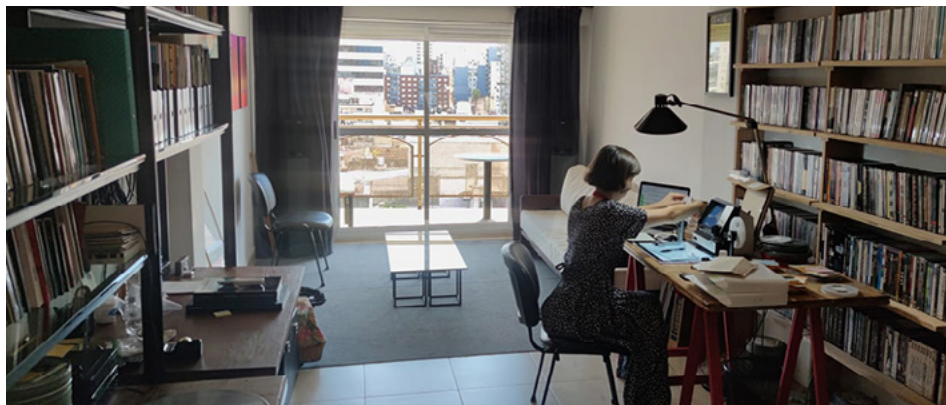


Figura 3. Lucía Ciruelos trabajando en la Filmoteca Narcisa Hirsch.
Fotografía: Gentileza Tomás Rautenstrauch.

La particularidad con la obra de Narcisa es que cuando existe más de una copia de una misma película, no son idénticas. Debido a que realizaba diferentes pruebas en su proceso de montaje generaba una, dos o tres copias. Entonces, una versión puede durar 20 minutos, la otra 19 y la otra 21. Con lo cual, una de las actividades principales fue el escaneo de esas películas para poder hacerles una restauración de color y de sonido. Eventualmente, consiguiendo los fondos necesarios, también se debería encarar una restauración digital cuadro a cuadro para eliminar los rayones que han sufrido durante las proyecciones. Con esa copia restaurada se volvería una vez más al fílmico para tener nuevas copias de proyección. Las copias originales, como se encuentran en un estado muy frágil, no pueden ser utilizadas, porque cada vez que se proyectan se lastiman. Lo que

usamos ahora para los visionados son las copias escaneadas con una restauración de color y de sonido, aunque todas sus ralladuras siguen estando presentes.

Además, la idea es que la Filmoteca, que es un lugar pequeño, sirva como punto de reunión y de discusión para que los cineastas experimentales puedan mostrar sus películas (incluso cuando se encuentren en distintas etapas del proceso de edición, o antes de estrenarlas) para contar con algún tipo de devolución. Nuestra intención es que también sea un lugar de investigación sobre cine experimental y video, no solamente en la Argentina sino en Latinoamérica. Por eso estamos construyendo una biblioteca digital lo más completa posible y un archivo de realizadores en el que se incluyan copias digitales protegidas. De este modo, cuando lleguen investigadores, curadores o cineastas que quieran investigar en profundidad sobre este tipo de cine latinoamericano –o realizado en Latinoamérica–, lo puedan hacer en un mismo lugar y no tengan que salir a recorrer talleres a lo largo y a lo ancho del país. Además, querríamos reducir la dificultad que implica encontrar materiales nuevos. Desde ya que cada quien puede contactar a los cineastas si así lo desea, pero contarían con la posibilidad de encontrar y descubrir películas nuevas estando en un solo lugar.

De este modo, el archivo no sería solamente un lugar de preservación de las películas de Narcisa Hirsch de los 70 y 80, sino un lugar vivo con material, información y obras de cineastas de las nuevas generaciones.

Una parte importante del proyecto se concentra en generar proyecciones públicas pequeñas –con una capacidad para 10 o 12 personas– en las que se entable una discusión posterior. Esto no sucede, en general, cuando se va a un cine o a un festival. En mi experiencia, cuando se hace una proyección a una escala más pequeña e íntima la gente se queda y hay más apertura para devoluciones un poco más profundas sobre lo que se vio. Este tipo de intercambio es el que nos interesa incentivar.

Un encuentro semiazaroso abrió una oportunidad única para que las películas de Narcisa puedan ser digitalizadas. ¿Nos podrías contar cómo se gestó la colaboración con la Universidad del Sur de California?

En diciembre de 2021 vino a Buenos Aires Erin Graff Zivin, una profesora de literatura comparada especialista en Latinoamérica de la Universidad del Sur de California en Los Ángeles. Había comenzado una investigación que se preguntaba por el cruce de disciplinas y visitó el país en parte porque estaba interesada en el cine de Narcisa, especialmente en el film *El Aleph* que está basado en el cuento de Borges. Es decir, le interesaban películas inspiradas en la literatura o en las que la música ocupaba un rol importante, como –por ejemplo– *Come Out*. Su expectativa era visitar la casa-taller de Narcisa en San Telmo, ya que la Filmoteca todavía no estaba armada. Durante su estadía en Buenos Aires, Erin fue una o dos veces a la casa de Narcisa y proyectamos un par de películas en Super 8. En

ese momento estábamos atravesando el problema de no poder proyectar las películas en su formato original debido a su estado de fragilidad y justamente las que ella quería ver no estaban digitalizadas.

Cuando regresó a Estados Unidos descubrió que en USC había fondos sin ejecutar de proyectos que no se habían realizado debido a la pandemia. Fue así como logró destinar esos recursos para que nos invitaran a digitalizar una parte de las películas. Durante este proceso nos hicimos amigos y ella volvió para el BAFICI, empezó a conocer a otros cineastas experimentales de Buenos Aires y comenzó a organizar un festival de cine experimental latinoamericano –*Precarity in Film: Experimental Ecologies - The Vulnerable Gaze*– que se realizó en marzo en la USC. En esa etapa también logró ampliar un poco los fondos para realizar más escaneos. Finalmente, como consecuencia de este trabajo la convocaron del museo de la universidad (Fisher Museum) para curar una muestra con la obra de Narcisa.

¿Cuántas películas han sido restauradas y digitalizadas hasta el momento?

En septiembre de 2022 se digitalizó una primera tanda de treinta películas (la mayoría en Super 8 y algunas en 16 mm) en el laboratorio de la USC. A fines de marzo de 2023, otro grupo de películas –más o menos del mismo volumen– se digitalizaron. Entre ellas hay de todo: películas de viaje, películas familiares, películas más conocidas y descubrimientos que estaban guardados en algún cajón. Algunas de ellas son descartes o están incompletas. La idea es que todo este material esté a disposición de los investigadores, curadores, críticos y cineastas. Creo que es interesante ver los “bordes” de los cineastas, y el archivo es una forma de garantizar el acceso a este tipo de contenido que de otro modo sería imposible encontrar.

¿Cómo fue la experiencia de viajar a Los Ángeles para digitalizar el material?

Durante el primer viaje di unas charlas y mostramos las películas que se digitalizaron en ese laboratorio que es un sueño para los cineastas. Quienes trabajan allí estaban muy entusiasmados al recibirnos, porque si bien tenían dos proyectos grandes en curso (uno con el Departamento de Defensa de Estados Unidos y otro tomando los testimonios de los sobrevivientes del Holocausto en Estados Unidos, en colaboración con la USC Shoah Foundation), el de la Filmoteca Narcisa Hirsch fue el primer proyecto que involucraba a un cine más artístico y experimental. De hecho, tienen muchas ganas de tener más proyectos de esta índole. Así que el viaje fue todo un éxito, no solamente para nosotros, sino también para ellos.

Narcisa, durante su juventud, tuvo la posibilidad de viajar en distintas ocasiones y adquirir películas de realizadores experimentales que luego proyectaba con su grupo de amigos. Su generosidad hizo posible el acceso a materiales que de otra forma no hubieran llegado a Argentina. ¿Cuentan con esas copias en la Filmoteca?

Sí, tenemos más o menos unas treinta películas de directores del New American Cinema, de los cuales Narcisa fue comprando copias durante los 70 y 80 (Michael Snow, Su Friedrich, Stan Brakhage, Carolee Schneemann, Kenneth Anger, entre otros). Además, algunas copias de los amigos de Narcisa de esa época como Claudio Caldini, Horacio Vallerregio, Juan Villola. También tenemos en guarda la obra fílmica de Marie Louise Alemann. Juan José Mugni nos trajo hace poco toda su obra en Super 8.



Figura 4. Filmoteca Narcisa Hirsch. Fotografía: Gentileza Tomás Rautenstrauch.

¿Cuáles son los objetivos de la Filmoteca a largo plazo?

El primer objetivo es terminar de digitalizar todas las películas de Narcisa en el mejor escaneo posible. En una segunda etapa, hacer la restauración de sonido y de color; en una tercera, la restauración digital cuadro a cuadro, y la cuarta –y última– etapa es volver al fílmico. Esto se debería hacer con cada una de las películas que vayamos escaneando, que son un montón. Todo este trabajo implica

procesos largos, no solamente por el tiempo que se requiere, sino también por el dinero que hay que conseguir para financiar cada etapa.

Por otra parte, me interesa mucho trabajar con las generaciones más jóvenes, más actuales y no solamente con la obra de Narcisa; por lo que me gustaría que, eventualmente, se incorporen más películas en fílmico de otros cineastas en actividad. También que haya, como dije, una biblioteca lo más completa posible, con lo cual hay que ir comprando o consiguiendo bibliografía.

Al mismo tiempo, estamos con un proyecto bastante ambicioso que involucra rescatar la obra de los otros cineastas que han acompañado a Narcisa. Marie Louise Alemann, Juan José Mugni, Juan Villola. Todos ellos tienen una cantidad de películas que no han sido digitalizadas en buena calidad, y que no han sido difundidas por fuera de la Argentina. Incluso Claudio Caldini, que es una figura conocida, tiene todavía varios rollos de Super 8 sin escanear. Nuestra intención sería armar un sitio web con una suerte de memoria viva conformada por entrevistas y bibliografía relacionadas con estos autores.

También nos gustaría empezar a hacer proyecciones en la Filmoteca. Eso espero que sea un proyecto que empiece a corto plazo, pero que se mantenga de manera constante en el tiempo. El espacio también está abierto para dar talleres, charlas, conferencias. Estamos abiertos a ideas nuevas. Se trata de un proyecto muy pequeño, con lo cual cada una de estas cosas son montañas.

¿Entraste en contacto con otros archivos fílmicos para ver la posibilidad de generar intercambio de información o una red de colaboración?

Estamos empezando a construir vínculos con otros archivos fílmicos de a poco. A medida que tenemos nuevos escaneos aparecen instituciones que se van interesando, no solo archivos, sino festivales y museos. El primer acercamiento a otras instituciones fue a través de una charla por zoom que dimos en el marco del festival de Mar del Plata en 2020, durante la pandemia, organizada y moderada por Cecilia Barrionuevo, y de la cual también participaron Paula Félix Didier –del Museo del Cine– y Haden Guest –el director del Harvard Film Archive–. Como mencioné anteriormente, ahora tenemos contacto con la Universidad del Sur de California en Los Ángeles, que es un lugar inmenso en el que hay dos laboratorios: en el que trabajamos nosotros y el que utiliza la Facultad de Cine.

También tenemos muchas ganas de establecer contacto con Mark Toscano, el gran gurú de la restauración que dirige el departamento de restauración de la Academia de Hollywood en Los Ángeles. Es, probablemente, la persona que más sepa de restauración de material fílmico en la actualidad y seguramente le interese conocer nuestro pequeño proyecto latinoamericano.

Se puede ver cómo las películas han adquirido presencia en otros circuitos y la figura de Narcisa ha cobrado una renovada visibilidad. ¿Qué oportunidades han aparecido como consecuencia de esta revitalización del patrimonio fílmico?

Como te comentaba, el proyecto de la Filmoteca se propone el escaneo de las películas de Narcisa para recuperar, primero, aquellas que nunca se habían digitalizado y, segundo, aquellas que no se habían proyectado y que Narcisa consideraba obras menores o que no le interesaban demasiado. Además, nos encontramos con algunas que tenían problemas técnicos en su soporte original, como en *Seguro que Bach cerraba su puerta cuando quería trabajar* (1979). En este caso en particular había dos o tres personas que hablaban y sus voces prácticamente no se escuchaban. Sin embargo, una vez realizado el escaneo, resultó muy sencillo resolver esto digitalmente. Fue así como la película pasó de ser proyectada solamente para aquellos amigos que participaron del proyecto –debido a los problemas de sonido–, a ser proyectada públicamente por primera vez en la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM). Más tarde, cuando Pablo Marín quiso hacer una proyección en Córdoba durante la Semana Mundial de la Cinefilia, le sugerí que mirara esa película y fue así como la terminó programando. Algo parecido sucedió con *Rafael, agosto de 1984*. Esta película fue dedicada íntimamente a su amigo Rafael Maino. Sin embargo, la presentamos al público y empezó a circular por festivales. Es una película hermosa.

Creo que el instinto de digitalizar estas películas y ponerlas en circulación fue correcto. Como sabemos, el público que ve este tipo de cine siempre es una familia chiquitita y cuando aparecen películas inéditas de estos autores –no solo de Narcisa– le da un empujón a toda su obra.

Copias originales: cómo el cine y el video se convirtieron en objetos artísticos¹

Erika Balsom²

Resumen

Este artículo examina la venta de películas y videos como objetos artísticos, con especial atención al desarrollo del modelo de edición limitada a lo largo del siglo XX. Ofrece una explicación sobre el auge de este modelo en la década de 1990 y explora tanto el apoyo como las críticas que ha recibido.

Palabras clave: video, cine, arte contemporáneo, copia, edición limitada.

Original Copies: How Film and Video Became Art Objects

Abstract

This article examines the sale of film and video as art objects, with particular attention to the development of the limited-edition model throughout the twentieth century. It offers an explanation for the ascendance of this model in the 1990s and explores both the support and criticism it has received.

Keywords: video, cinema, contemporary art, copy, limited edition.

¹ Este texto fue publicado originalmente en *Cinema Journal* 53, nº 1 (otoño de 2013) y ampliado en *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation* (Columbia University Press, 2017).

² King's College. erika.balsom@kcl.ac.uk

Erika Balsom es profesora titular en Estudios Cinematográficos en el King's College de Londres. Es autora de cuatro libros, entre ellos *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation* (Columbia University Press, 2017) y *TEN SKIES* (Fireflies Press, 2021, finalista del premio Kraszna Krausz). Junto con Hila Peleg, fue cocuradora de *No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image* (HKW Berlin/Museo de Arte Moderno de Varsovia, 2022-23) y coeditora de los libros *Feminist Worldmaking and the Moving Image* (2022) y *Documentary Across Disciplines* (2016), ambos publicados por MIT Press.

CÓMO CITAR: Erik BALSOM (2024). "Copias originales: cómo el cine y el video se convirtieron en objetos artísticos", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 19, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 53-80.

A principios de la década de 1930, el galerista Julien Levy tuvo una idea brillante: vender copias de películas como objetos artísticos. Levy es conocido principalmente como el marchante neoyorquino que representaba a los surrealistas; al igual que ellos, sentía una profunda pasión por el cine y por desafiar los límites de lo que se consideraba un medio artístico. Fue un ferviente defensor de los experimentos fílmicos realizados por artistas y organizó la primera proyección en Estados Unidos de *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929) el 17 de noviembre de 1932. Además, exhibió obras como *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936) y *Anemic Cinema* (Marcel Duchamp, 1926). En 1932 y 1933, presidió la Film Society de Nueva York, una organización sin fines de lucro dedicada a proyectar películas que podrían resultar poco convencionales para atraer a un público amplio. Impulsado por este entusiasmo por el cine, Levy escribió en sus memorias: “Como parte de mi programa para promover como arte trabajos realizados con cámaras, esperaba poder vender cortometrajes en ediciones limitadas a coleccionistas” (Levy, 2003, p. 68). Consideraba este modelo de venta como esencial para la valorización del cine como medio artístico: “Formé una colección de películas copiadas en formato de 16 mm con dos propósitos en mente: las películas concebidas por pintores tan importantes como Duchamp, Léger o Dalí deberían tener un valor similar al de unos de sus lienzos, y si se lograba organizar un mercado de coleccionistas, esperaba ser capaz de persuadir a otros pintores para que experimentaran con este medio” (Ibid., p. 168). Levy intentó promover la iniciativa, pero no hay pruebas de que haya logrado vender ni una sola copia³.

La iniciativa de Levy puede entenderse como parte de dos impulsos aparentemente contradictorios que marcaron la época: primero, el deseo de otorgarle al cine el estatus de arte, algo vinculado a los teóricos y cineastas impresionistas franceses, así como a los incipientes movimientos de cineclubes en Francia y Estados Unidos; segundo, el interés de hacer uso del cine, con su base en la reproductibilidad técnica y la cultura de masas, para desafiar la institución del arte, que podría asociarse con las actividades cinematográficas de la vanguardia histórica. Steven Watson describe a Levy como un “modernista de Harvard”, alguien que, como Alfred Barr Jr., “consideraba la jerarquía tradicional del arte —que otorgaba estatus de museo solo a la pintura y la escultura— insuficiente e

³ Una carta de Joella Levy, esposa de Julien, dirigida a Paul Vanderbilt con fecha del 18 de abril de 1932 dice: “En la galería proyectamos películas cortas de vanguardia y amateur, todas en formato 16 mm, también las alquilamos y vendemos copias”. Joella Levy menciona *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924), *L'étoile de mer* (1928), *Le Château d'Iff* de Man Ray (1929; que se supone que es *Les mystères du Château de Dé*), *Spirale* de Marcel Duchamp (posiblemente *Anemic Cinema*, 1926), y *Sportfilm* de V. Albrecht Blum (posiblemente *Quer durch den Sport*, 1929). Menciona un costo de alquiler de \$10 para *Ballet mécanique*, pero agrega que “para las otras tenemos que acordar un precio ya que nunca las hemos alquilado”. Según Marie Difilippantonio, de la Fundación Jean y Julien Levy, esta es la única referencia existente sobre la venta de películas como objetos artísticos. Joella Levy a Paul Vanderbilt, 18 de abril de 1932, carta, Archivos de la Galería Levy, cortesía de Marie Difilippantonio.

inexacta” (Watson, 1998, p. 86). Aunque el interés de Levy en el cine quizás representa mejor su deseo de desafiar las categorías de alto y bajo y replantear el estatus del objeto artístico, su cuestionamiento de la hegemonía de la pintura y la escultura iba más allá de su participación en el cine de vanguardia. Vendía libros y revistas, así como objetos encontrados a los que llamaba “chucherías” (Schaffner, 1998, pp. 22-23). Levy también se interesó en la venta de impresiones fotográficas, aunque nunca le generó ingresos suficientes para mantener su galería; esa responsabilidad recaía en el medio tradicional de la pintura⁴. Debido a la tibia recepción que los coleccionistas le dieron a la fotografía, la idea de que podría haber un mercado para ediciones limitadas de copias de películas parecía impensable. Después de todo, al igual que la fotografía, el cine cuestiona la noción de que la obra de arte se basa en su singularidad; pero, a diferencia de una fotografía, una película no puede simplemente colgarse en una pared.

Qué diferente parece la situación hoy en día. En las últimas dos décadas, a medida que ha aumentado la popularidad del cine y el video en el arte contemporáneo, la edición limitada finalmente se ha consolidado no solo como un modelo viable de distribución, sino como quizás el modelo de distribución para la imagen en movimiento. Actualmente, películas y videos se venden con frecuencia como objetos artísticos, generalmente en ediciones de tres o cuatro copias más pruebas de artista⁵. Aunque todavía se encuentran lejos de tener la comerciabilidad de los objetos artísticos más tradicionales, el cine y el video están logrando una nueva viabilidad en un mercado que ha cambiado drásticamente las formas en que obras basadas en la imagen en movimiento se compran, venden, valoran y aprecian. Aunque la mayoría de las ediciones se venden a instituciones, también existe un mercado privado en crecimiento para coleccionistas de este tipo de arte. En 2005, el *New York Times* publicó un perfil de Pam y Dick Kramlich, coleccionistas de video en San Francisco, quienes tienen numerosas obras instaladas en su hogar: “Por excéntrica que parezca hoy en día la situación doméstica de los Kramlich, hace diez años habría sido una auténtica rareza... Pero ahora, el videoarte es ampliamente comprado y exhibido tanto por coleccionistas como por museos, y hay quienes dicen que las pantallas planas podrían pronto ser tan comunes en las paredes de los hogares como los marcos de un cuadro” (Lewine, 2005). En los tiempos que corren, el cine y el videoarte se coleccionan como la pintura, y en el centro de esta actividad se encuentra la imposición artificial de la escasez a través de la edición limitada⁶. La aceptación generalizada del

⁴ Sobre las dificultades de Levy para vender fotografías, ver Levy, J. (2003), pp. 59, 68-69.

⁵ La prueba de artista –a menudo abreviada como “AP”– es un término que proviene del grabado. Originalmente designaba una copia realizada para probar la calidad, pero con el tiempo ha pasado a referirse a copias que el artista conserva y que están fuera de la edición numerada y, por lo general, no están a la venta. Sin embargo, a veces aparecen en el mercado secundario, donde pueden llegar a precios más altos que los de la edición numerada.

⁶ Vale la pena señalar que también existe una verdadera rareza, y no una artificial, en el arte basado en la imagen en movimiento, ya sea debido al costo financiero de hacer copias, a la

modelo de edición limitada representa una contención de la reproductibilidad inherente de los medios de la imagen en movimiento y su total incorporación a la economía simbólica que alguna vez comprometieron: la de la obra de arte única. La autenticidad –un concepto que nunca tuvo gran importancia para el cine y el video– se vuelve primordial. Para algunos, esto representa una traición a las cualidades específicas del cine y el video y a las esperanzas utópicas depositadas en ellos; para otros, es la única manera de que el cine y el video sean tomados en serio como medios artísticos y el modelo económico más viable para hacer posible el sustento de los artistas.

Al comprar una edición del video, el coleccionista generalmente recibe un máster del archivo; copias de exhibición en un formato actual; archivos digitales; un certificado de autenticidad firmado y numerado; y un contrato que especifica los derechos de exhibición, duplicación y cambio de formato. En el caso de las películas, el coleccionista suele adquirir un máster en forma de internegativo; varias copias; una copia digital de previsualización de la obra; un certificado de autenticidad firmado y numerado; y un contrato que define los derechos de exhibición, duplicación y cambio de formato. En algunos casos, el soporte tecnológico necesario para mostrar la obra puede estar incluido como parte de la edición, aunque esta práctica es poco frecuente. A veces, las ediciones incluyen materiales adicionales, como fotografías fijas o embalajes escultóricos, con el propósito de dotar a la obra de “materialidad”, aunque, más comúnmente, estos objetos (cuando existen) se venden por separado. Al comprar una edición, se adquiere una curiosa combinación de derechos, contenido y soporte técnico, cuyos detalles están estrictamente regulados por los contratos que acompañan la adquisición. Esto hace que la incorporación de cine o video a una colección de museo sea notablemente más compleja que en el caso de la mayoría de las obras de arte tradicionales. Aunque los medios de la imagen en movimiento poseen cierta “materialidad”, es crucial reconocer que lo que se vende no es tanto el objeto en sí, sino un conjunto de permisos, privilegios y responsabilidades relacionados con la exhibición y conservación de una obra determinada a lo largo del tiempo.

Entre el intento inaugural de Levy de vender copias de películas y la reciente adopción de la edición limitada, ha habido numerosos esfuerzos por vender cine y video como objetos artísticos. Este artículo examina las raíces de la edición limitada en el grabado y la escultura en bronce de finales del siglo XIX, antes de rastrear su rearticulación constante en relación con el cine y el video a lo largo del siglo XX, a través de figuras como Bruce Conner en California, Gerry Schum en Düsseldorf, Castelli-Sonnabend Tapes and Films Inc. en Nueva York, entre otros. Aunque estos intentos de crear ediciones limitadas de cine y video difie-

disponibilidad de material fílmico o a decisiones estéticas (como la elección de trabajar en performance o con originales de cámara). Tengo la intención de explorar esta rareza en mis futuras investigaciones.

ren en sus contextos geográficos e históricos, comparten algo en común: fueron fracasos. El modelo de edición limitada fracasa repetidamente hasta la década de 1990, cuando finalmente comienza a tener éxito. ¿Cómo se puede explicar esta trayectoria particular? Concentrándose principalmente en el contexto estadounidense, pero ofreciendo una perspectiva internacional más amplia cuando es posible, las páginas siguientes proponen varias hipótesis para explicar este importante cambio en la distribución y valorización de la imagen en movimiento en el arte. Para concluir, el artículo examina tanto los beneficios de este modelo como las críticas que ha generado.

Las preguntas sobre la venta y el precio del arte suelen quedar fuera del discurso académico; se considera, al parecer, que son vulgares y de mal gusto, una parte negada de un negocio que nunca quiere reconocerse como tal. Sin embargo, como se demostrará a continuación, estas prácticas tienen en realidad una relación íntima con el valor simbólico que se atribuye a un objeto artístico determinado, así como un impacto directo en cómo ese objeto puede ser coleccionado y archivado. Como ha señalado Isabelle Graw, la noción de que existe una estricta separación entre los elevados ideales del arte y las preocupaciones más terrenales del mercado es evidentemente falsa, aunque a menudo se asuma como cierta (Graw, 2009, p. 9). Si bien no son equivalentes, la valorización económica del arte y su valorización cultural y simbólica están inextricablemente vinculadas. Los estudios sobre cine, ya se trate de cine experimental o de una megaproducción comercial, han abordado consistentemente las cuestiones relacionadas con la economía de la circulación, algo que en gran medida ha escapado a la historia del arte contemporáneo⁷. Al tratar con un objeto interdisciplinario como el cine y el video de artistas, es fundamental seguir el entusiasmo del primero en lugar de la reticencia del segundo. Comprender el uso de la edición limitada es clave para entender el pasado, presente y futuro del arte de la imagen en movimiento y para desentrañar las diferencias entre las dos corrientes de la práctica artística que abarca esta categoría: el cine experimental y el cine de artistas. Esto arroja luz sobre la continua fetichización del arte como objeto único y sobre cómo las concepciones de autenticidad, reproductibilidad y valor del cine y el video han cambiado a través del tiempo y hasta nuestros días.

⁷ Las excepciones incluyen Graw, I. (2009). *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture*, trans. Nicholas Grindell. Berlin: Sternberg Press y Horowitz, N. (2011). *The Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. Princeton, NJ: Princeton University Press. En el ámbito de los estudios cinematográficos, el cuerpo de investigación que podría incluirse bajo esta categoría es demasiado extenso y diverso para citar aquí. Sin embargo, son particularmente relevantes Hilderbrand, L. (2009). *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*. Durham, NC: Duke University Press y Wasson, H. (2005). *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley: University of California Press. Muchas discusiones sobre la economía de la circulación en el cine experimental ocurren en canales informales, como la lista de correo electrónico Frameworks, que ha sido un espacio de debate activo sobre el tema de la edición limitada en los últimos años; sin embargo, incluso aquí, el tema permanece poco explorado.

Orígenes

La práctica de incrementar el precio del objeto artístico e incitar el deseo del consumidor mediante la creación artificial de escasez existía antes de que la imagen en movimiento formara parte de un contexto artístico, sin embargo es curiosamente contemporánea a la invención del cine. El cambio de siglo vio el desarrollo de este modelo en el ámbito de la escultura en bronce y las impresiones. Estas primeras apariciones de la edición limitada revelan varias características clave que se repetirán cuando los artistas de cine y video adopten este modelo de comercialización a finales del siglo XX. A lo largo del siglo XIX, las obras de arte reproducibles se comercializaban en su mayoría en ediciones ilimitadas. Como señala Élisabeth Lebon en su estudio sobre las fundiciones de bronce francesas, en ese momento “el impulso no era limitar la producción; al contrario. A principios del siglo, algunos fundidores intentaron simplemente numerar sus moldes sin limitar cuántos podían producirse, algo que solo puede entenderse como un intento de gestionar mejor la producción” (Lebon, 2003, p. 56). Cuando los clientes empezaron a mostrarse reacios a comprar un bronce con un número alto estampado, la primera medida no fue restringir el número de ediciones, sino eliminar la numeración por completo (Ibid., p. 57). La producción artística de esa época se encontraba dentro de lo que Rosalind Krauss ha denominado un “ethos de reproducción” (Krauss, 1985, p. 153). Sin embargo, a comienzos del siglo XX, esto cambiaría. A medida que las imágenes alcanzaban una nueva reproductibilidad, los atributos de escasez, autenticidad y originalidad comenzaron a valorarse como nunca antes.

Según Walter Benjamin, la aparición de la reproductibilidad técnica amenazaba una economía del arte fundada en el aura y la unicidad (Benjamin, 2002, pp. 101-133). Con la invención de la fotografía y el cine, el valor de culto dio paso al valor de exposición y la obra de arte se volvió poseíble a través del recurso de su reproducción. Sin embargo, la historia de las ediciones en bronce y de las impresiones de alta calidad sugiere una narrativa diferente: un cambio de un número ilimitado de reproducciones a una imposición de escasez en gran medida artificial, precisamente en el momento en que la reproducción de imágenes y bienes alcanzaba una nueva facilidad. En lugar de un valor preexistente que fue debilitado por la reproductibilidad, la originalidad surge como algo producido precisamente por la reproductibilidad. Fue en el contexto de la nueva amenaza de la copia, de imágenes infinitamente reproducibles, que la originalidad adquirió el estatus que mantiene hoy, incluso después de décadas de ataques vanguardistas a su hegemonía. En un mundo de abundancia, la escasez triunfa. O en palabras de Krauss (1985), la copia no es otra cosa que “la *condición subyacente del original*”⁸.

⁸ Énfasis en el original.

La edición limitada fue, entonces, una invención de finales del siglo XIX que rescató a las artes de edición múltiple, como la escultura en bronce, de sucumbir al estatus degradado de meras copias en una nueva economía del deseo. En adelante, el número de objetos producidos se restringiría para generar un aura de cuasi unicidad. En el caso de las artes de edición múltiple, el valor se aseguraba mediante lo que Jean Chatelain ha llamado “rarefacción sistemática” (Chatelain, 1981, p. 278); aunque artificial, esta escasez posee una auténtica fuerza en el mercado, especialmente al convertirse en una convención aceptada por consenso entre los actores involucrados. La práctica de numerar ediciones, por ejemplo, como “1/3”, data solo de la primera década del siglo XX, cuando Ambroise Vollard comenzó a vender bronce en ediciones limitadas. En una anticipación sorprendente de los intentos posteriores de vender cine y video como objetos artísticos basándose en la reputación establecida del artista en medios más tradicionales, Vollard también comenzó a vender grabados en edición limitada hechos por pintores como Cézanne y Munch. Estas impresiones participaron en la nueva cultura de la reproductibilidad, al extender el arte elevado al ámbito de la accesibilidad burguesa. Pero lo hicieron al mismo tiempo que reafirmaban los valores de la rareza y la originalidad artística, como una respuesta a la cultura de consumo, insistiendo en la disponibilidad limitada de las impresiones. Entre el momento de Vollard y el nuestro, así como el reajuste de la circulación de imágenes a finales del siglo XIX provocó esfuerzos por recuperar la idea de la unicidad, la nueva movilidad de las imágenes, tras la digitalización de los medios en la década de 1990, dio lugar a un contramovimiento de restricción en la circulación de las obras basadas en la imagen en movimiento mediante la instauración de la edición limitada como estándar en el mercado.

A principios del siglo XX, sin embargo, la edición limitada no era simplemente una cuestión de rareza por la rareza misma. Hasta la promulgación de una ley francesa en 1968 que restringiría la fundición de bronce a una edición de ocho copias más cuatro pruebas de artista, la cantidad más común de las ediciones era seis. Lebon sospecha que, probablemente, está relacionado con la vida útil del molde de gelatina (Lebon, op. cit., p. 67). En el caso de las litografías, limitar la cantidad de las ediciones también podía justificarse como una forma de protección contra la posibilidad del deterioro de las impresiones. Así, en sus inicios, la “rarefacción sistemática” de la edición limitada no solo respondía al objetivo de crear el estatus de un cuasi original, sino también al de garantizar un control de calidad. Esta supervisión habría sido –en una especie de círculo vicioso– cada vez más importante al lidiar con los altos precios derivados de la limitación del número de copias.

Aquí se presenta una diferencia crucial con los medios basados en las imágenes en movimiento, que pueden producir muchas más copias antes de que el deterioro de la imagen sea una preocupación. En el caso de la escultura en bronce y ciertos procesos de impresión, la edición encuentra una motivación parcial

en las limitaciones materiales de los medios involucrados; en el caso del cine y el video, va en contra de lo que es la característica más potencialmente revolucionaria de su base material. Sin embargo, en otro eco del cambio de un siglo a otro, la retórica de garantizar la calidad de la obra reaparecerá, *mutatis mutandis*, en los años 90 como una justificación para la necesidad de restringir el arte de la imagen en movimiento a un modelo de venta de edición limitada: las grandes galerías insistirán en que la edición es necesaria para garantizar que una obra dada no se vea en circunstancias desfavorables, como en la pantalla de un portátil o en un formato de archivo digital altamente comprimido. En un lapso de aproximadamente cien años, los mismos medios que ejemplificaban la amenaza suprema y la promesa radical de la copia se transformarían, a través de una serie de expectativas y acuerdos, en originales de facto.

Una economía de lo múltiple

En 1957, un año antes de realizar su primera película, *A Movie* (1958), Bruce Conner le escribió una carta a su galerista, Charles Alan:

Nuevos horizontes, territorio inexplorado. Existe un posible mecenas para el cine experimental. No ha sido abordado. No me refiero a un mecenas que financie una película, sino a alguien que compre una "copia" de una película. Hay personas que podrían comprar películas experimentales como comprarían una estampa o una pintura. Deben comprender que estas películas pueden considerarse obras de arte válidas, al igual que las pinturas, esculturas, músicas, danza, etc. Es decir, algo distinto al fenómeno de masas llamado cine comercial (Conner, 2008, p. 115).

Retomando el sueño de Levy de un modelo de distribución cinematográfica más alineado con el ámbito de las bellas artes que con el "cine comercial", Conner puso por escrito sus planes para vender este tipo de películas antes de tener siquiera una lista para ofrecer a los coleccionistas. Kevin Hatch señala que la Alan Gallery "se detuvo antes de invertir dinero en la venta de copias hechas por artistas. En resumen, se puede decir que la carta de Conner no provocó el cambio de paradigma que él había imaginado" (Hatch, 2008, pp. 155-227). Una vez más, una propuesta para vender copias como objetos artísticos –aunque no específicamente como ediciones limitadas– quedó sin concretarse. Este fracaso podría deberse en parte a la falta de un mercado establecido para la venta de copias, pero también se relaciona con la ausencia de una disposición para limitar el número de copias disponibles, así como con la propuesta de que el coleccionista adquiriría una única copia para exhibición en lugar de un formato maestro (como un internegativo o interpositivo) del cual se pudieran hacer más copias. La película en celuloide es un material sumamente frágil, inevitablemente sujeto al desgaste y al riesgo de daño en cada proyección. ¿Qué motivación tendría

un coleccionista para adquirir una obra que se deteriora cada vez que se exhibe, especialmente una que otros podrían poseer igualmente? El modelo de edición limitada de películas que surgió en los años noventa solucionaría ambos problemas, al limitar el número de copias certificadas y proporcionar a los coleccionistas un formato maestro para producir copias de exhibición.

No obstante, la idea de que se podría encontrar un modelo de distribución viable para el cine experimental mediante la venta de copias a coleccionistas privados no fue algo que Conner abandonara de inmediato. En su solicitud de una beca de la Fundación Ford en 1963, Conner reiteró su convicción: "No alquilo mis películas. Vendo copias. Las concibo como podría hacerlo un grabador con un aguafuerte y luego vendo copias en una galería... Considero que el sistema de distribución cinematográfica, en su estado actual, es antagónico al proceso artístico". Conner creía que sus películas eran más adecuadas para múltiples visionados en un entorno doméstico, de manera que el espectador pudiera descubrir algo nuevo en cada ocasión. Sin embargo, hay algo de falta de sinceridad en la afirmación de Conner de que no alquilaba sino que vendía copias. Más que a un mercado de coleccionistas privados, el alquiler de copias a través de distribuidores como Cinema 16, el Museo de Arte Moderno, la Film-Makers' Cooperative y, más tarde, Canyon Cinema constituyó el principal método de circulación de las películas de Conner desde su producción hasta casi el final de su vida. No obstante, sus declaraciones sobre la posibilidad de vender copias como objetos artísticos sirven como recordatorio de un camino no tomado en la historia del cine experimental; pues una de las características principales que diferencia al cine experimental del cine de artistas es el compromiso del primero con un modelo de distribución basado en el alquiler en lugar de un modelo de venta de edición limitada⁹.

Los orígenes del modelo de distribución de alquiler de cine experimental se encuentran a finales de la década de 1940. A medida que un número creciente de individuos comenzó a crear lo que se conocería como cine de vanguardia o experimental, se hizo necesario construir redes de distribución para sostener este incipiente campo de práctica. Cinema 16 de Amos Vogel, que aceptó distribuir *A Movie* inmediatamente después de su estreno, fue fundado en 1947 y se convirtió en el primer distribuidor importante de cine experimental contemporáneo en Estados Unidos. En una época en que el cine aún no se consideraba un medio legítimo de práctica artística institucionalizada, los canales de distribución y exhibición desarrollados para fomentar este arte emergente fueron, por necesidad,

⁹ Mi distinción entre cine de artistas y cine experimental sigue la definición de Jonathan Walley en "Modes of Film Practice in the Avant-Garde". El término "cine de artistas" no implica de ninguna manera que los cineastas experimentales no sean artistas; más bien, designa un modo de producción vinculado a las estructuras económicas del mundo del arte que utiliza el museo y la galería como principales lugares de exhibición. Para una mayor elaboración de esta distinción, ver Walley (2008), pp. 182-199.

ajenos al contexto de la galería. En lugar de imitar al mundo del arte y vender copias como objetos coleccionables, la adopción de Cinema 16 de un modelo de alquiler basado en una tarifa por proyección imitaba una organización con la que tenía mucho más en común: la biblioteca de cine circulante establecida en el Museo de Arte Moderno en 1935.

Cinema 16 sirvió como un precursor crucial para el establecimiento de organizaciones gestionadas por artistas, como la New York Film-Makers' Cooperative (1962), la London Film-Makers' Co-op (1966) y Canyon Cinema (1967, de la cual Conner fue cofundador), que apoyarían el cine experimental como un modo de producción distinto que persiste hasta el presente. Estas organizaciones cobran una tarifa de alquiler por proyección, determinada en gran medida por el formato y la duración de la obra. Esa tarifa se divide según un acuerdo previo entre la organización distribuidora y el cineasta¹⁰. Ocasionalmente se realizan ventas institucionales, aunque representan solo una pequeña fracción de los ingresos totales¹¹. En el ethos fundacional del modelo cooperativo estaba el énfasis en el acceso y la convicción de que el cine poseía un potencial democratizador. En lugar de ser resguardada como propiedad privada de un coleccionista adinerado, una película podía mostrarse al público por una modesta entrada. Sin embargo, el resultado de esta creencia en el potencial democratizador del medio cinematográfico fue una grave dificultad financiera. El cine experimental se ha caracterizado históricamente por sus limitaciones económicas, con la mayoría de los cineastas recurriendo a otros empleos, como la enseñanza, para complementar los escasos ingresos obtenidos de los alquileres.

Aunque muchos cineastas experimentales definieron su práctica en oposición al cine narrativo, también adoptaron una postura a menudo antagonista con respecto al mundo del arte establecido, una esfera en la que el cine comenzaba a incursionar de modo significativo. La entrada del cine en la práctica del arte contemporáneo ocurrió bajo el signo de la democratización y el nivelamiento de jerarquías. Los artistas de Fluxus, por ejemplo, se inclinaron por el cine precisamente por su capacidad de circulación y reproducción: emitir ediciones ilimitadas de películas como parte de los Fluxboxes era una manera de intervenir en la economía simbólica de la obra de arte, rechazando la noción del original a favor del múltiplo producido industrialmente.

Los Fluxfilms estaban disponibles para la venta tanto de manera individual como parte de los Fluxboxes; en 1965, por ejemplo, *Zen for Film* (Nam June Paik, 1964-1966) se vendía de manera independiente como un rollo en una pequeña caja de

¹⁰ Actualmente, la New York Film-Makers' Cooperative devuelve el 60 por ciento de los ingresos por alquiler al artista; Canyon Cinema devuelve el 50 por ciento.

¹¹ En 2006-2007, el último año para el que se disponen datos en *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor* de Scott MacDonald, Canyon obtuvo \$11225 de ventas de películas, \$6860 de ventas de videos y \$112395 de alquileres. Ver MacDonald, S. (2008), p. 433.

plástico por \$3 (aproximadamente \$20 en 2010) o como parte de un Fluxkit por \$100 (\$683 en 2010) (Hendricks, 1998, pp. 72-73). Además de estas iniciativas, las películas se proyectaban en festivales y se depositaban en la Film-Makers' Cooperative de Nueva York para su distribución por alquiler. En ese momento, la imagen en movimiento ofreció una vía para explorar la misma desmaterialización del objeto artístico que se estaba dando en prácticas como la performance, los happenings y el arte conceptual. Incluso la prolífica producción cinematográfica de Warhol permaneció fuera de cualquier verdadera iniciativa de ventas: pese a la mención de planes para vender rollos en 8 mm de pruebas de cámara seleccionadas como "cajas de retratos vivientes," nunca se llevó a cabo¹². Sin embargo, a pesar de este énfasis en la accesibilidad y el deseo de reconsiderar qué contaba como "arte", los artistas de Fluxus anticiparon los esfuerzos posteriores por crear ediciones de obras basadas en la imagen en movimiento, al concebir el cine como un objeto que podría ser vendido y poseído, en lugar de simplemente experimentado. Con sus rollos en 8 mm y visualizadores portátiles, los Fluxfilms sugerían que, a pesar del pensamiento convencional sobre el tema, el cine era algo que podría poseerse. En el transcurso de una década, el modelo de producción ilimitada y casi industrial adoptado por los artistas de Fluxus sería gradualmente rechazado en favor del modelo de edición limitada, el cual predomina en la actualidad.

Pioneros: Schum y Castelli

La llegada del video atrajo a un número creciente de artistas hacia la imagen en movimiento. Aunque el nuevo medio no fue completamente aceptado por el establecimiento artístico de la época, disfrutó de una relación más cercana con el mundo de las galerías que el cine experimental, en gran parte porque muchos de sus artistas producían al mismo tiempo obras en otros medios más comerciales. Al igual que el cine experimental, el video temprano no obtenía fondos de la venta de obras individuales. Pero, mientras que los cineastas experimentales a menudo ocupaban puestos docentes para asegurar sus ingresos, el videoarte se financiaba principalmente a través de subvenciones, residencias y la venta de obras no relacionadas con la disciplina. A pesar de estas diferencias, el video compartía con el cine experimental la idea de ser un medio no mercantilizable y reproducible, cargado con un potencial democratizador que revolucionaría la producción artística. Ambas esperanzas utópicas, así como la posterior recuperación del medio por el régimen que se intentaba desafiar, son claramente visibles en las dos iniciativas de Gerry Schum en Düsseldorf, la *Fernsehgalerie* (1968-1970) y la *videogalerie schum* (1970-1973).

¹² En 1965, un periodista de *The Nation* escribió que John Palmer y Gerard Malanga le informaron (mientras Warhol estaba al teléfono) sobre algunos films en progreso, incluyendo rollos en 8 mm de *Living Portrait Boxes* (es decir, las pruebas de cámara), "que podrían venderse por \$1000 o \$1500 cada uno". Ver Junker, H. (22 de febrero de 1965).

Con la *Fernsehgalerie*, Schum escapó de la objetualidad de la obra de arte y del elitismo de la galería; en lugar de un espacio físico, la *Fernsehgalerie* transmitía películas y videos por televisión. La primera comisión de Schum, *Land Art*, fue emitida por la estación de televisión de Berlín Occidental SFB el 15 de abril de 1969, e incluyó a artistas como Walter de Maria y Robert Smithson. Para introducir el programa, Schum explicó: “La *Fernsehgalerie* nació del deseo de confrontar directamente a la mayor audiencia posible con las tendencias actuales de la producción artística internacional” (Schum, 2003, p. 69). Aproximadamente cien mil espectadores vieron la transmisión (Weavers, 2003, p. 31). Tras una segunda comisión, *Identifications*, en 1970, Schum no pudo asegurar la continuidad del apoyo necesario por parte de las agencias de transmisión y repensó su empresa con un giro sorprendente. La *videogalerie* se alejó de la difusión desmaterializada masiva y empezó a poner en circulación cintas de video en ediciones limitadas e ilimitadas, acompañadas de certificados de autenticidad firmados y numerados, así como de un modelo de precios cuidadosamente formulado. Schum creía que la relativa simplicidad de la tecnología de video convertía al arte de la imagen en movimiento en un objeto vendible de una manera que era imposible con el cine: “Lo crucial es que no se tiene el mismo problema con el video que con el cine en 16 mm... El problema con las películas es que uno necesita un cuarto oscuro y alguien que sepa proyectarlas. La televisión, en cambio, es parte de nuestro entorno cotidiano: no hay dificultades para su presentación, ya que uno está familiarizado con el medio”¹³. Una lista de precios de 1971 para la *videogalerie* schum muestra ediciones ilimitadas con precios entre DM500 y DM800, mientras que una edición de seis de *Filz-TV* (Joseph Beuys, *Felt TV*, 1970, mostrada en *Identifications*) se listaba en DM9800 y una edición de cuatro de *The Nature of Our Looking* (Gilbert y George, 1970) estaba a un precio de DM4800 y ya agotada¹⁴.

Ian White ha propuesto que la *videogalerie* de Schum adoptó “un modelo financiero sin pruebas efectivas” en su incursión en la edición limitada de video (White, 2005, p. 69). Sin embargo, se trata de un modelo que tendría que pasar su verdadera prueba no en Düsseldorf con Schum, sino en Nueva York con Leo Castelli: Schum decidió cerrar la galería debido a dificultades financieras a finales de 1972, y se suicidó en marzo de 1973. Mientras tanto, Castelli había comenzado a comercializar cine y video en 1968 por la simple razón de que varios de

¹³ “Video Tappa Gerry Schum: Interview mit Gerry Schum in der Zeitschrift Data (Mailand), Marz 1972.”. En *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum, videogalerie Schum*, ed. Ulrike Groos, Barbara Hess, and Ursula Wevers. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf and Snoeck, 2003, p. 313.

¹⁴ Convertido a dólares estadounidenses de 1971, las ediciones ilimitadas tendrían un precio entre \$144 y \$230.40, la obra de Beuys \$2822.40, y la de Gilbert y George \$1382.40. La conversión se calculó a una tasa de DM0.288 por dólar, según la tasa de cambio interbancaria promedio de 1971 proporcionada en [oanda.com](http://www.oanda.com/currency/historical-rates [enlace inactivo]). Esta lista de precios se reimprimió en Groos, Hess, y Wevers, *Ready to Shoot*, p. 300.

los artistas más prominentes que representaba, como Bruce Nauman y Robert Morris, habían comenzado a producir obras en esos medios. En 1974, una empresa conjunta con Ileana Sonnabend legitimaría la venta de cintas de video como objetos artísticos, mientras mantenía un pie en el modelo de alquiler de distribución. Dirigida por Nina Sundell y Joyce Nereaux e inicialmente ubicada en un loft de Greene Street, Castelli-Sonnabend Tapes and Films Inc. se convirtió en la primera organización dedicada a la venta de obras basadas en la imagen en movimiento en Estados Unidos, que ofrecía tanto cine como video para su venta a coleccionistas privados e instituciones. La revista *Art-Rite* publicitó su inauguración:

La mayoría de sus cintas se venden de acuerdo a su duración y según sean en blanco y negro o a color (antes que por el estatus del artista). Los precios tienden a ser inferiores a 250 dólares. Un sistema de distribución está comenzando a establecerse. Castelli-Sonnabend controlará la proyección y el alquiler de las cintas (y películas), mientras que otras galerías podrán comprar para revender a un precio con descuento para galerías. En este momento, el mercado es casi exclusivamente universidades y museos, pero el número de coleccionistas interesados está creciendo lentamente¹⁵.

Como muchas ediciones de bronce a finales del siglo XIX, las cintas y las impresiones fueron numeradas únicamente con fines administrativos y se produjeron según la demanda. Si una compra se dañaba o desgastaba, la institución coleccionista podía reemplazarla por el costo de la copia y el envío. En la mayoría de los casos, solo se producía un pequeño número de copias, e incluso las ofertas más populares –como *Vertical Roll* (Joan Jonas, 1972) y *Television Delivers People* (Richard Serra, 1973)– llegaron a poco más de cincuenta¹⁶. La organización también emitió un número muy reducido de cintas en video (pero ningún film) como ediciones limitadas de veinte, con un precio de \$1000¹⁷. Curiosamente,

¹⁵ Castelli-Sonnabend Tapes and Films, Inc., *Art-Rite*, nº 7 (otoño de 1974), p. 21.

¹⁶ Castelli-Sonnabend numeraba sus copias asignando a cada una una letra del alfabeto. Mientras que la mayoría de las cintas no pasaron de la D, *Television Delivers People* de Serra llega hasta la copia UU, *Hand Catching Lead* (1968) de Serra hasta la EE, *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson hasta la FF, *Vertical Roll* de Jonas hasta la AAA, y *Selected Works: Reel #4* (1972-1973) de William Wegman hasta la PP. Estas listas incluyen todas las copias vendidas, disponibles para alquiler, perdidas o destruidas por el uso. Toda la información sobre Castelli-Sonnabend es cortesía de los registros de la Leo Castelli Gallery, Archives of American Art, Washington, DC.

¹⁷ El volumen 1, número 1, del catálogo de Castelli-Sonnabend muestra nueve videos ofrecidos como ediciones limitadas de veinte: *Full Circle* (1973), *Stages* (1973), *Theme Song* (1973) y *Walk-Over* (1973) de Vito Acconci; *Life Is Gay*, *Life Is Sad* (1974) y *(Some) Memories of Youth* (1974) de Christian Boltanski; *Merlo* (1974) de Joan Jonas; *Terri Split* (1974) de Richard Landry; y *Body Music* (1973-1974) de Charlemagne Palestine. *Untitled* (1973) de Simone Forti fue ofrecido como una edición de 100, a un precio de \$470. *Castelli-Sonnabend Videotapes and Films*, vol. 1, nº 1, 1974.

aunque estas se marcaron como tales en el volumen uno, número uno, del catálogo *Castelli-Sonnabend*, para 1982 ninguno de los trabajos marcados como ediciones de veinte conserva esa designación –aunque todos mantienen su precio elevado–. Los registros financieros de la organización muestran que los alquileres superaron con creces a las ventas y que la escasez artificial impuesta al limitar el número de cintas disponibles no provocó un aumento en la demanda; por el contrario, las cintas con edición limitada no se vendieron tan bien como muchas de las cintas sin edición, presumiblemente debido a sus precios inflados. Ya en 1977, la empresa estaba experimentando serias dificultades financieras. Un memorando fechado el 30 de septiembre de 1977 indica que la organización tenía \$14415.23 en facturas pendientes y debía \$29539.33 a los artistas. Para febrero de 1979, ya se discutían formas alternativas de administrar *Castelli-Sonnabend*, que registraba persistentemente un déficit anual de unos \$10000. Las ideas que se propusieron incluyeron obtener el estatus de organización sin fines de lucro o reintegrar la organización a la Galería Leo Castelli. A pesar de estas dificultades constantes, *Castelli-Sonnabend* continuó sus actividades hasta cesar operaciones el 1 de julio de 1985.

Después del cierre de *Castelli-Sonnabend*, el video continuó recibiendo apoyo de agencias públicas y privadas a través de subvenciones y de distribuidores sin fines de lucro. Las obras sin ediciones numeradas podían ser alquiladas a través de organizaciones como Electronic Arts Intermix (EAI), fundada en 1971 por Howard Wise tras el cierre de su galería homónima, y Video Data Bank (VDB), fundada en 1976. De hecho, después de la disolución de *Castelli-Sonnabend*, muchas de las cintas distribuidas por esa organización llegaron a EAI y VDB, donde fueron puestas a disposición para su alquiler¹⁸. En el contexto británico, el video también se mantuvo fuera del circuito comercial de galerías. David Curtis señala que, aunque galerías como Lisson Gallery, Nigel Greenwood, Jack Wendler, Robert Self, Angela Flowers y otras comenzaron a incursionar en el video a principios de la década de 1970, pronto se dieron cuenta de que no existía un mercado para ello (Curtis, 2007, p. 20). Además, Curtis escribe que la llegada de selecciones de *Castelli-Sonnabend* al Video Show: First Festival of Independent Video en 1975 –lo que evidenciaba que una galería comercial podía respaldar el video– contradujo la experiencia británica: “El interés de las galerías británicas había sido limitado; muchos artistas británicos desaprobaban en principio los trabajos de edición limitada; ciertamente, cualquier esperanza de que un mercado pudiera desarrollarse en Gran Bretaña resultó prematura (Ibid., p. 20).

Si bien para el cine experimental el modelo de alquiler seguía siendo fuerte, algunas personas comenzaron a frustrarse por las posibilidades limitadas de

¹⁸ Algunas copias de películas fueron enviadas a Anthology Film Archives y a Film-Makers' Cooperative; algunas películas y videos fueron devueltos a los artistas, y las obras de artistas representados por la Galería Leo Castelli continuaron estando disponibles para la venta al alquiler.

remuneración que ofrecía esa forma de distribución. Al observar la creciente aceptación del cine y el video en el mundo del arte, ciertos cineastas experimentales comenzaron a mirar ese ámbito en busca de apoyo financiero. A finales de la década de 1970, Kenneth Anger realizó una serie de películas en edición limitada para coleccionistas privados que nunca fueron exhibidas públicamente¹⁹. Tras una visita a Ámsterdam, donde se encontró con iniciativas exitosas para comercializar copias de películas, Larry Jordan publicó un polémico artículo titulado “Supervivencia en el mercado de cine independiente-no comercial-de vanguardia-experimental-personal-expresionista de 1979”. Jordan abogó no por unirse al mundo del arte per se, sino por adoptar algunas de sus prácticas, como la venta de películas a coleccionistas privados. “Los cineastas –escribió– han sido intimidados por demasiado tiempo por sus propias identificaciones contraculturales por un lado y el temor al ‘establecimiento’ del arte por el otro” (Jordan, [1979] 2008, p. 337). Jordan admitió con pesar que el aumento en el valor monetario de una obra pudiera contribuir a un mayor respeto y a mejores posibilidades de conservación en archivos. También aceptó que la venta de películas como objetos artísticos era, tal vez, el único medio para que los cineastas pudieran asegurar su sustento mediante su práctica, sin depender de otras formas de empleo como la docencia. A diferencia de Conner, reconoció que la venta de una película por el tiempo de vida de esa copia en particular no tendría éxito:

La compra de copias de películas nunca les ha interesado mucho a los coleccionistas de arte debido a que una copia no tiene valor real como inversión. Solo los originales únicos (de los cuales el coleccionista puede hacer copias o no) tienen valor de venta, es decir, a precios que realmente puedan ser de ayuda para el cineasta. Los coleccionistas progresistas coleccionarán películas (como lo hacen con el video) bajo las condiciones adecuadas (Jordan [1979] 2008, p. 334).

Jordan reconoció que los coleccionistas querían poder exhibir sus adquisiciones mientras mantenían la obra en condiciones inmaculadas –algo que sería imposible solo con la venta de copias–. También reconoció la atracción del objeto único. Aunque Jordan no elabora sobre lo que contaría como un “original único” –¿el negativo, quizás?–, identificó soluciones a dos problemas clave que habían obstaculizado la venta de películas como objetos artísticos en el pasado. Si el cine llegara a ser coleccionable, tendría que ajustarse a la demanda de escasez propia de un mercado de coleccionistas, al igual que el video lo había hecho antes. La propuesta de Jordan no recibió una atención sustancial dentro de la comunidad del cine experimental. Y, sin embargo, él anticipaba el día en que la “primera venta de un original de película de cinco minutos por \$10000 o más”

¹⁹ Estos incluyen *Senators in Bondage* (edición de trece, 1976) y *Matelots et menottes* (edición de doce, 1977).

cambiaría “la cara del mundo del arte... El cine sería una mercancía valiosa, lo cual en la actualidad no es. Y nadie podría dejarlo de lado nuevamente” (Jordan [1979] 2008, p. 338).

Hacia la viabilidad del mercado

La década de 1990 fue testigo de una tremenda explosión del arte de la imagen en movimiento. Con las mejoras en la tecnología de proyección, el video ya no estaba restringido a la pequeña imagen del televisor. La digitalización impulsó una nueva movilidad de las imágenes y ofreció a los artistas una mayor facilidad en las técnicas de producción y postproducción. El cine analógico se vio amenazado por la obsolescencia y resurgió como un componente importante de la práctica artística por primera vez desde que fue desplazado por el video. El arte de la imagen en movimiento finalmente acumuló una historia estética, con pioneros como Bruce Nauman, Richard Serra y Andy Warhol firmemente canonizados. Muchos de los artistas emergentes más prominentes de la década, como Matthew Barney y Douglas Gordon, trabajaron extensamente en video, y los museos más importantes apoyaron el arte de la imagen en movimiento como nunca antes.

En medio de esta avalancha de actividad, la antigua idea de la edición limitada, que nunca desapareció por completo, cobró nueva vida –y esta vez, tanto los coleccionistas privados como los institucionales estaban listos para invertir–. Las principales galerías de Nueva York, como Barbara Gladstone, Marian Goodman y David Zwirner, comenzaron a representar a un número creciente de artistas de cine y video, y a generar ediciones de sus trabajos. A medida que el arte de la imagen en movimiento comenzó a imitar cada vez más las estructuras del cine independiente y los costos de producción se dispararon, esta inversión fue más necesaria que nunca²⁰. Después de aproximadamente sesenta años de existencia en los márgenes del mercado del arte, ¿qué explica el ascenso de la edición limitada de cine y video en los años 90? Tres factores de importancia variable trabajaron en conjunto para crear la viabilidad del mercado.

El primer factor es económico. Noah Horowitz enfatiza el colapso de 1990 como fundamental en la creación de un nuevo mercado para el video. Escribe: “Las galerías comenzaron a exhibir video en gran parte porque, según Barbara London, directora asociada en el Departamento de Cine y Video del MoMA, ‘no tenían nada que perder’; las ventas se habían agotado y el costo para mostrar video y otras prácticas alternativas disminuyó” (Horowitz, 2011, p. 44). Mientras que la nueva viabilidad de trabajos más baratos y menos orientados al objeto puede

²⁰ Walley ha señalado que, en lugar del modo de producción artesanal que caracteriza al cine experimental, “un punto de referencia más cercano para las películas de artistas podría ser el cinearte independiente, ya que es allí donde la división del trabajo en la producción se subsume bajo la rúbrica del autor”. Véase Walley (2008), p. 186.

atribuirse en parte a la severa deflación de precios de esa época, otros factores clave estaban en juego. Estos factores demuestran la medida en que la valorización del mercado nunca es solo una cuestión económica, sino que está profundamente moldeada por elementos del mundo del arte –elementos que, a primera vista, operan lejos de las transacciones que tienen lugar en las casas de subastas y las galerías comerciales–.

El segundo factor está relacionado con la innovación tecnológica y los cambios en la velocidad y facilidad de reproducción y circulación de imágenes. Mientras que la adopción generalizada de Internet a principios y mediados de los años 90 impulsó una importante tendencia artística de rehacer y reciclar formas culturales existentes, también resultó en un salto cualitativo en la transportabilidad de imágenes y sonidos, lo que generó una crisis de autenticidad comparable a la de finales del siglo XIX. Así como ocurrió con las ediciones limitadas de grabados y esculturas de bronce en el siglo XIX, las ediciones limitadas de cine y video que surgieron en el cambio del milenio fueron intentos de reconstruir la autenticidad y (casi) unicidad en medio de una nueva proliferación de copias. Durante este período, el tamaño de las ediciones se reduce dramáticamente: mientras que Castelli-Sonnabend Tapes and Films ofrecía ediciones de veinte, en los años 90 este número había caído a menos de diez y, a menudo, a tan solo tres. En una época en la que las imágenes eran más móviles que nunca, la edición limitada proporcionaba una forma de garantizar que la obra circulara solo dentro de canales autorizados y se viera solo en el entorno adecuado. Aunque, por supuesto, siempre fue posible duplicar cintas de video, los años 90 y 2000 marcaron un cambio cualitativo en la facilidad de reproducción de la imagen en movimiento. Jack Valenti, de la Motion Picture Association of America, tuvo motivos para afirmar que su organización estaba librando su “propia guerra contra el terrorismo” contra la infracción de derechos de autor, una guerra que continúa perdiendo²¹. A diferencia de la industria cinematográfica, el mundo del arte tenía acceso a medidas radicales que aseguraban con éxito la integridad de su producto. Rose Lord, directora de Marian Goodman Gallery, ha declarado: “Todos nuestros artistas quieren que sus obras se exhiban bajo circunstancias muy específicas, donde cada aspecto esté cuidadosamente calibrado. Por eso hacemos que los coleccionistas firmen acuerdos de compra que aseguran que las obras se mostrarán según los deseos del artista”²². La circulación abierta de una obra de Steve McQueen en DVD resultaría en una inundación de copias de calidad variable que podrían consumirse en computadoras portátiles o como fondo ambiental en una fiesta en un loft. Es de esta manera que el control de calidad se afirma

²¹ Jack Valenti, citado en Amy Harmon, “Black Hawk Download: Moving beyond Music, Pirates Use New Tools to Turn the Net into an Illicit Video Club,” *New York Times*, 17 de enero de 2002. <http://www.nytimes.com/2002/01/17/technology/black-hawk-download-moving-beyond-music-pirates-use-new-tools-turn-net-into.html>

²² Rose Lord, citada en Paul Young, “Black Box White Cube”. En *Art+Auction*, febrero de 2008, <http://www.artinfo.com/news/story/26655/black-box-white-cube.html> [enlace inactivo]

como un factor motivador detrás de la edición limitada, aunque de una manera completamente diferente a la de la escultura de bronce o la litografía: la rareza de la obra se construye no solo para atraer a coleccionistas, sino también para evitar la posibilidad de una imagen degradada.

El tercer y quizás más importante factor en el auge de la edición limitada es nuevamente una cuestión de cambio tecnológico, pero también de política institucional: se refiere a la llegada de la proyección de video de alta calidad y bajo costo, y su tremendo respaldo institucional desde principios de los años 90 en adelante. La imagen en movimiento, que alguna vez desafió al museo tradicional, fue reclutada en esa década por los museos, equipada con un nuevo modo de exhibición a gran escala para asegurar su relevancia en un mercado cada vez más competitivo que demandaba experiencias deslumbrantes e inmersivas. Y donde van las instituciones, el mercado las sigue. El respaldo institucional puede tener un efecto profundo en el precio de un objeto artístico, un hecho claramente demostrado por la controversia en torno a la exhibición *Skin Fruit* del New Museum for Contemporary Art, que mostró la colección privada del fideicomisario Dakis Joannou en 2009 (Sontag y Pogrebin, 2009). En el caso de la fotografía, la compra el 8 de junio de 1984 por el Museo J. Paul Getty de cinco grandes colecciones privadas de copias vintage por un monto reportado de veinte millones de dólares cambió para siempre las posibilidades de mercado del medio (Jones, 1991, pp. 68-70). Si bien no se puede citar un solo evento comparable a la compra del Getty en el caso del arte de la imagen en movimiento, los años 90 y 2000 fueron testigos de una inversión institucional en cine y video sin precedentes en la historia del arte. Los vastos espacios de museos recién inaugurados o renovados, muchos de los cuales se dedican exclusivamente al arte contemporáneo, exigían instalaciones colosales y grandes ingresos en taquilla²³. El giro de la presentación en monitores hacia la proyección generó una mayor sensación de monumentalidad y una mayor afirmación de presencia en el espacio de la galería. Alejó al videoarte de las asociaciones con la televisión y su banalidad doméstica y lo alineó con un medio que para entonces poseía un creciente prestigio cultural: el cine (Païni, 2002, p. 26)²⁴.

Aunque la proyección había sido posible desde antes de la invención de la tecnología de grabación en video, rara vez se utilizó en la práctica artística hasta que los proyectores económicos, luminosos y nítidos llegaron al mercado a fi-

²³ La exposición *The Treasures of Tutankhamun*, organizada por el Museo Metropolitano de Arte en 1976, es citada con frecuencia como el inicio de una tendencia en las exhibiciones de museos a favorecer los ingresos garantizados de taquilla que proporcionan materiales accesibles y una tienda de regalos bien surtida.

²⁴ Dominique Païni ha señalado el año 1990 como el momento que marca un cambio en la concepción del cine, de estar ligado a la cultura de masas a poseer un valor patrimonial. La transformación, escribe, es “de industria a arte”. Es también un momento en el que se observa una disminución generalizada del compromiso político directo por parte de muchos videoartistas.

nales de la década de 1980 y principios de la siguiente. En 1992, la videoinstalación tuvo una presencia destacada en Documenta IX, la edición más grande, costosa y concurrida desde 1959 (Galloway, 1993, p. 55). Como una importante exposición internacional que ocurre cada cinco años y que tiene la tarea de hacer un balance de la práctica artística contemporánea, Documenta ofrece un barómetro útil para evaluar el cambio en el estatus de la imagen en movimiento. En respuesta a Documenta IX, un crítico escribió que el curador Jan de Hoet “sabe que ahora existe una necesidad casi desesperada de conectar los mundos del arte elevado y la cultura popular de una nueva manera, y que utilizar grandes exposiciones como esta para atraer a cientos de miles de personas es ciertamente una parte de ese proceso” (Cameron, 1992, p. 86). En 1996, *Hall of Mirrors: Art and Film since 1945* (Museum of Contemporary Art, Los Ángeles) y *Spellbound: Art and Film* (Hayward Gallery, Londres) fueron grandes exposiciones que reunieron a artistas de video contemporáneo con directores de Hollywood en un impulso hacia la accesibilidad. Museos como el Museum of Modern Art, la Tate Modern y el Whitney Museum of American Art expandieron enormemente sus colecciones de obras de imagen en movimiento durante este tiempo, adquirieron obras históricas y contemporáneas y también encargaron proyectos temporales a artistas de la imagen en movimiento²⁵. Christopher Eamon, ex curador de la colección Kramlich, ha enfatizado el grado en que el respaldo institucional al formato de instalación –más que la caída del mercado en 1990– es clave para comprender el ascenso del video en el mercado del arte de los años 90 y 2000²⁶. Al fin y al cabo, una instalación no puede alquilarse fácilmente, y afirma con mayor claridad su diferencia de las películas y cintas de circulación masiva a través de la apropiación del espacio de galería. Fue una situación de beneficio recíproco: los grandes museos recurrieron a la imagen en movimiento para lograr intensidad escalar y relevancia y comenzaron a realizar encargos y compras; y, a su vez, esta legitimación institucional le otorgó a la imagen en movimiento un nuevo estatus en el mercado primario.

Oposición y defensa

La mayor visibilidad del modelo de edición limitada ha traído aparejado un aumento de las críticas. Para algunos artistas, como Martha Rosler, la solución es optar por no participar y continuar emitiendo ediciones ilimitadas que se distri-

²⁵ Para una lista completa de las colecciones de Tate y Whitney y las fechas de adquisición, consultar Horowitz, N. (2001), pp. 218-256.

²⁶ Eamon considera que la narrativa sobre el colapso del mercado está demasiado centrada en Nueva York, especialmente dado que las figuras clave en el video de principios de los años 90 no son “pintores de Nueva York convertidos en artistas del video”, sino que provienen de otras partes del mundo, como Canadá (Stan Douglas), Escocia (Douglas Gordon) y Suiza (Pipilotti Rist). Entrevista con el autor, 8 de marzo de 2011.

buyan a través de organizaciones como EAI y VDB²⁷. Para otros, la popularidad de la edición limitada es algo que debe ser atacado directamente. Producido de forma anónima y distribuido en línea por el colectivo de activistas y artistas ®™ark (pronunciado “art mark”), *Untitled #29.95: A Video about Video* (1999) es una obra de quince minutos que construye una historia esquemática del videoarte basada en la relación cambiante entre el medio y el mercado. Adopta una estética de collage low-tech que apropia diversos fragmentos de videoarte de los últimos cuarenta y cinco años y los vuelve a capturar desde monitores de televisión. En la banda sonora, una voz en off femenina computarizada ofrece una narrativa del medio, que se presenta como sujeto de una caída trágica hacia la explotación comercial. Según *Untitled #29.95*, al ser introducido en la producción artística, el video fue usado para “desafiar la autoridad del medio masivo y el materialismo del mundo del arte”. La narradora continúa: “El video nació bajo el radicalismo y desde el principio fue usado como un instrumento de resistencia”. Un breve intervalo negro da paso a Martha Rosler apuñalando el aire con un tenedor, mientras *Semiotics of the Kitchen* (1975) se reproduce en una pantalla de televisión. Se señala a Castelli como el gran villano que intentó mercantilizar el video al convertirlo en una edición limitada, pero la narradora nos dice: “No funcionó. Gracias a Dios. Tal vez pensaron que el video se parecía demasiado a la televisión, el máximo exponente de la baja cultura”.

Untitled #29.95 sigue la evolución del video desde finales de los años setenta y durante los ochenta, afirmándolo como un campo de práctica rico y decididamente anticomercial, estrechamente ligado al activismo. El video plantea que la disminución de los fondos de la National Endowment for the Arts para el arte mediático fue el evento que puso fin a las prácticas de video politizadas que circulaban fuera del mundo institucional del arte. En su lugar, surgió un videoarte financiado por galerías que abandonó el compromiso político en favor de producciones consideradas decadentes (Matthew Barney) o triviales (Lucy Gunning)²⁸. El video cita un artículo de 1998 del *New York Times* de Roberta Smith, “Art of the Moment, Here to Stay”, como el punto de partida para la nueva aceptación de este tipo de video en el ámbito de las galerías. Smith proclama la importancia del videoarte de los años noventa comparándolo con pioneros como William Wegman y Bruce Nauman. La narradora enfatiza: “Ni siquiera menciona los años ochenta, como si toda una década de increíble producción de video sobre raza, clase, género, sexualidad, medios, política y relaciones de poder nunca hubiera existido. Ahora los videos se venden en ediciones limitadas en las galerías de Nueva York y no

²⁷ Sobre la oposición de Rosler a la edición limitada debido a que reduce el acceso. Stangler, I., Interviews with Visual Artists: Martha Rosler. En *New York Foundation for the Arts Business of Art Articles*, <http://www.nyfa.org/level4.asp?id=120&fid=1&sid=51&tid=167> [enlace inactivo]

²⁸ Como ha señalado Cynthia Chris, el avance de esta narrativa histórica del arte confunde el arte mediático con el activismo mediático, dos áreas de práctica que se superponen pero que son distintas, y además omite considerar la verdadera persistencia del video activista hasta el presente. Ver Chris, C. (2000).

por \$29.95". Texto en blanco desfila en pantallas negras, listando obras que han sido editadas y sus precios: "Stan Douglas, *Overture*, \$150000, edición limitada de 2. *China* de Diana Thater, \$60000. *Cremaster* de Matthew Barney, edición limitada de 2, \$25000. *10-16* de Gillian Wearing, escuché que se vendió por \$60000. Es solo una cinta de video, por Dios".

Untitled #29.95 no es el único en argumentar que la existencia de la edición limitada contradice fundamentalmente las cualidades específicas del medio del video. Pierre Huyghe ha dicho: "Para los videos, las ediciones son falsas... Cuando Rodin solo podía fundir tres esculturas de un desnudo antes de que el molde perdiera nitidez, tenía sentido. Pero todas mis obras están en mi disco duro, en unos y ceros"²⁹. Sin embargo, las películas y videos de Huyghe tienen ediciones limitadas y se encuentran a la venta través de Marian Goodman Gallery, lo que sugiere que, a pesar de ser "falsas", las ediciones aún son valiosas. De manera similar, Dieter Daniels ha comentado que "el principio de la videocinta o el DVD firmado y de edición limitada es absurdo. Una firma no le da al portador de la imagen el carácter de original, solo representa un acuerdo comercial para limitar la edición a un cierto número de copias, cuya magnitud no depende de la reproductibilidad del medio, como en los grabados en madera o aguafuertes, sino únicamente de factores de estrategia de mercado" (Daniels, 2006, p. 46). Sin duda, el aura de rareza que rodea al film o video de edición limitada es una construcción artificial, pero es una construcción con efectos reales, tanto positivos como negativos. La edición no es más "falsa" que la convención de retrasar el lanzamiento en DVD de una película hasta que se haya completado su ciclo en cines; es, como el lanzamiento en DVD postergado, un mecanismo para generar valor. Estas convenciones son acordadas por los actores del mercado y poseen una cierta verdad a pesar de su estatus como construcciones históricas.

La crítica a las ediciones limitadas que se presenta en *Untitled #29.95* simplifica enormemente la relación actual entre el arte de la imagen en movimiento y el mercado. En ningún momento el video aborda la difícil cuestión de cómo los artistas podrían ganarse la vida con su arte si no fuera a través de las ediciones limitadas. El reciente movimiento de muchos individuos asociados con la tradición del cine experimental hacia el contexto de la galería atestigua la posibilidad de apoyo financiero que los coleccionistas privados e institucionales pueden proporcionar. Isaac Julien, Jonas Mekas, Ben Rivers, Leslie Thornton y Emily Wardill son solo algunos ejemplos de artistas individuales que han decidido generar ediciones de su trabajo. Matthias Müller, otro cineasta de este tipo, ha declarado que, debido a las realidades financieras, "no hay alternativa sino una galería, que exige que las obras se vendan como ediciones limitadas" (MacDonald S. y Müller, M., 2005)³⁰. De manera similar, Anthony McCall, si bien

²⁹ Pierre Huyghe, citado en Allen, G. (17 de agosto de 2003).

³⁰ Matthias Müller, citado en MacDonald S. y Müller, M. (2005), p. 255.

ha expresado que tiene “algunos problemas con la idea de las ediciones: el valor de escasez se crea de manera bastante artificial, ya que no hay un límite técnico en la cantidad de copias que se podrían hacer”, reconoce simultáneamente que es un modelo sostenible que permite que la venta de una obra financie la siguiente (McCall, A. primavera de 2006, p. 95). Resuelve el problema que históricamente ha enfrentado el cine de vanguardia: la falta de un marco económico viable.

Lo que está en juego en la venta de cine y video como ediciones limitadas no es solo el presente del artista, sino también el futuro de la obra de arte. Cuando un coleccionista compra una edición limitada –vendida no como una copia de película o como un DVD, sino como un conjunto de materiales de archivo y derechos que rigen el uso de esos materiales– también asume la responsabilidad del cuidado y la preservación de esa obra. Muchos museos, como la Tate Modern, solo coleccionarán obras de arte en ediciones limitadas, lo que significa que la edición limitada no es simplemente una manera de monetizar, sino también una forma de asegurar que la obra sea accesible a estructuras institucionales que participan en la escritura de las historias del arte y que permiten la preservación y exhibición de la obra para la posteridad. Sin duda, queda mucho por hacer para abordar los desafíos particulares que el cine y el video plantean a las prácticas de adquisición, colección y exhibición en las grandes instituciones, y puede haber casos en los que tales instituciones tendrán que ajustar sus políticas para adaptarse a las necesidades de estos medios. Sin embargo, la edición limitada constituye un punto en el que el cine y el video están encontrando un espacio de entendimiento con las instituciones artísticas y viceversa. Aunque ciertamente algunas organizaciones de distribución basada en alquiler, como Electronic Arts Intermix, están comprometidas con actividades de preservación serias, la participación de instituciones coleccionistas es necesaria para asegurar la gestión de artefactos de medios vulnerables. Las cintas VHS de circulación libre, los DVD o los archivos informáticos de alta compresión no pueden, por razones de calidad y longevidad, funcionar como copia maestra. La preservación es un negocio costoso, y una institución es más probable que invierta en una obra dada si tiene la certeza de que es uno de un número limitado de interesados en esa obra. Para las películas y videos que circulan actualmente como arte de la imagen en movimiento, la edición limitada es quizá la mejor manera de asegurar su preservación a largo plazo.

Como cualquier buen manifiesto, *Untitled #29.95* termina con un llamado a la acción. Sobre imágenes recapturadas de *Cremaster 5* (Matthew Barney, 1997), se le dice al espectador que al visitar el sitio web de @™ark (<http://www.rtmrk.com> [enlace inactivo]), puede comprar copias “liberadas” de videos de edición limitada por solo \$29.95. También se pide a los espectadores que envíen cualquier “video liberado” que puedan tener en sus propias colecciones al sitio web de @™ark, para que puedan estar disponibles para su

descarga gratuita³¹. Los Robin Hood de Chelsea, los creadores (o el creador) de *Untitled #29.95*, planean “robar el videoarte a los ricos y distribuirlo gratis, o al menos por el costo razonable de \$29.95”. Al espectador se le recuerda: “el video estaba destinado a ser un medio democrático”. Desde el lanzamiento de *Untitled #29.95* en 1999, muchas obras de arte basadas en la imagen en movimiento han sido efectivamente “liberadas”, aunque no precisamente como se sugiere en el llamado a la acción del video. Han surgido economías alternativas de circulación a medida que el modelo de edición limitada ha ganado popularidad. Aunque *Untitled #29.95* propone su iniciativa como una intervención que desafiaría la manera en que los videos son “retenidos” por la edición limitada, estos canales no autorizados de circulación existen en paralelo a la venta de ediciones oficiales, en lugar de mantener una relación antagónica con ella. La circulación de obras de edición limitada en Internet es extremadamente común, ya sea a través de publicaciones ilegales en YouTube, redes de intercambio de DVD o sitios de BitTorrent de acceso restringido. Los artistas a menudo suministran copias de visionado de obras en edición limitada –ni parte de la edición ni una prueba de artista designada– a curadores y académicos. A través de estos canales no oficiales, las personas interesadas pueden acceder a las obras para su uso personal y/o profesional, sin perjuicio para las ediciones oficiales en posesión de galerías y museos. Sin la firma o el certificado –inscripciones que otorgan autenticidad y singularidad–, una copia en DVD es simplemente una copia en DVD.

En lugar de un rechazo del modelo de edición limitada, Sven Lütticken ha abogado por el crecimiento de esta economía paralela de distribución basada en la noción de “copias de visualización” que serían distintas de las copias coleccionables y certificadas (Lütticken, 2009). Lütticken señala que la copia de visualización tiende a circular “confidencialmente y en semisecreto”, en lugar de hacerlo a través de canales oficiales de distribución. Sin embargo, estas copias no autorizadas tienden a ser más comunes que las ediciones oficiales en DVD. *Zidane: A 21st Century Portrait* (*Zidane: Un portrait du 21e siècle*, Douglas Gordon y Philippe Parreno, 2006) fue lanzado como un DVD de mercado masivo y como una edición limitada de diecisiete copias que incluía un DVD de la película con material de rodaje de una de las diecisiete cámaras enfocadas en Zidane durante el partido de fútbol, pero este caso es algo excepcional. Con el fin de comprender las posibles razones detrás de este fenómeno, Lütticken ha conjeturado: “La aparición de ediciones de copias de visualización de venta libre no se detuvo tanto por el temor de que la ‘obra real’ fuera contaminada artística

³¹ Hasta el 14 de mayo de 2012, el sitio web de ©™ark no se había actualizado desde 2004. El sitio de los “videos liberados” (<http://www.rtmk.com/2995repository.html> [enlace inactivo]) indica: “Esta página se actualiza continuamente con nuevos ‘videos de arte liberados’ disponibles para descarga o transmisión”, pero los únicos dos listados son *Cremaster 5* de Barney, con un precio de \$25000 y *Climbing Around in My Room* (1993) de Lucy Gunning, con un precio de \$4000. Los enlaces a los videos están rotos.

y/o financieramente, sino por el hecho de que había mucho dinero que ganar con las ediciones limitadas exclusivas. Incluso si las ediciones de copias de visualización ilimitadas no amenazan el aura de tales piezas de galería, ¿por qué molestarse con ellas cuando los beneficios están destinados a ser, en el mejor de los casos, marginales o, más probablemente, inexistentes? (Lütticken, 2009). En efecto, mientras que en 1997 la galería David Zwirner tenía una lista de espera para las ediciones de Stan Douglas, que costaban hasta \$150000, una muestra colectiva de videocasetes sin edición, con precios entre \$20 y \$100, vendió solo cinco copias (Isola, 1998). Estas cintas sin edición no prometen el mismo retorno de inversión que una edición de Douglas podría; la distribución de DVD de mercado masivo no promete retornos financieros lucrativos, simplemente expone el arte de la imagen en movimiento a condiciones de visualización potencialmente desfavorables. Sin embargo, en el caso de obras que no dependen de componentes de instalación sustanciales, tales copias de visualización pueden servir como recursos importantes para académicos y educadores. En la actualidad, sigue siendo difícil enseñar arte contemporáneo de imagen en movimiento dada la disponibilidad tan limitada de muchas de las obras más significativas producidas durante el período. Si las galerías comerciales prominentes realmente desean apoyar el cine y el video de artistas, asegurar que tales obras estén disponibles para estudiantes y académicos es de suma importancia.

Mientras tanto, LUX, el distribuidor sin fines de lucro de cine y video de artistas con sede en Londres, ha propuesto otra manera de mediar entre la exclusividad de la edición limitada y la convicción de que el cine y el video son medios democráticos. LUX fue fundado en 2002 como una amalgama de tres organizaciones predecesoras: la London Filmmakers' Co-operative, London Video Arts y el LUX Centre. Como tal, tiene una fuerte conexión histórica con el modelo de distribución de alquiler y su enfoque en el acceso, que a menudo se considera antitético a la práctica de la edición. Sin embargo, LUX no ha evitado por completo las obras en edición limitada. El director Benjamin Cook ha dicho: "Nos dimos cuenta hace unos años de que [el modelo cooperativo] se estaba volviendo cada vez más anacrónico en términos del mercado y el mundo del arte institucional, que está informado por el mercado. Realmente sentimos que necesitábamos repensar nuestra posición en relación con esas cosas" (Cook, 2010). El resultado implicó idear un compromiso novedoso que reconociera los beneficios financieros y archivísticos de la edición, al tiempo que insistiera en la necesidad de garantizar la disponibilidad y circulación. Aunque LUX no vende obras en edición limitada, colabora con artistas y galerías para servir como arrendador de tales obras y ha creado así un espacio híbrido entre dos modos de distribución que, de otro modo, estarían separados. Si, por ejemplo, una obra se emite en una edición de tres más pruebas de artista, una de esas pruebas de artista se deposita en LUX y está disponible para alquiler. Aunque este modelo solo es adecuado para obras de un solo canal, representa un verdadero avance en el intento de

encontrar soluciones innovadoras para la colección y exhibición del arte de la imagen en movimiento. Preserva el espíritu cooperativo al tiempo que aprovecha los beneficios del modelo de edición limitada, sin sucumbir completamente a la fetichización de la rareza. Como dice Cook,

realmente creemos que una característica del cine y el video, por su propia naturaleza, es que necesita circular y ser visto. Lo que intentamos hacer aquí es crear un sistema que valore por igual la necesidad de que las obras se vendan en ediciones limitadas –de una manera que el mundo del arte institucional pueda comprender el valor de esas obras– y que también respete el hecho de que estas son obras teatrales que necesitan continuar circulando en el mundo (Ibid.).

El ejemplo de LUX y su modelo híbrido es instructivo: señala la necesidad de ir más allá de los modelos existentes para desarrollar formas mejores y más sofisticadas de coleccionar, preservar y exhibir el arte de la imagen en movimiento. Comentando en 2010 sobre su propuesta de 1979 para vender películas experimentales como originales, Larry Jordan observó: “Nunca pensé que la idea exacta que propuse en ese artículo sería la idea, pero escribí el artículo para provocar esas ideas. La mecánica estaba abierta a ser discutida” (Cook, 2010b). Sin duda, la mecánica sigue abierta a debate hoy en día. Aunque iniciativas como Matters in Media Art han realizado un trabajo crucial al establecer pautas para la adquisición y préstamos de arte mediático, es necesario un conjunto más claro de mejores prácticas³². Aún existe una considerable cantidad de temor e incertidumbre en torno a la venta y adquisición de obras de arte mediático, especialmente entre los coleccionistas privados. La narrativa del ascenso de la edición limitada presentada aquí no es una de triunfo incondicional; en comparación con la pintura, la escultura y la fotografía, el cine y el video siguen siendo relativamente poco comerciales. Asegurar la viabilidad en el mercado del cine y el video como medios artísticos, entre otros, implica construir una base de conocimientos y abogar por una mayor transparencia en todas las etapas del proceso. Escribir la historia de los intentos de hacer ediciones de cine y video es un primer paso en esta dirección.

Desde su invención, la imagen en movimiento ha adoptado una pluralidad de modos de distribución y exhibición que operan de forma paralela, en conjunto y en oposición entre sí. Este sigue siendo el caso, hoy más que nunca, cuando las formas más desreguladas de circulación, como BitTorrent, coexisten con las más restringidas, como la edición limitada. A medida que las nuevas tecnologías revolucionan la difusión de la imagen en movimiento, comprender las di-

³² Este proyecto se inició en 2003 como una colaboración entre el MoMA de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de San Francisco, el New Art Trust y la Tate Modern. Para más información, consultar <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/matters-media-art>

námicas institucionales, económicas y específicas de cada medio en las redes de distribución es más necesario que nunca. Los académicos que se especializan en estudios sobre cine han hecho bien en documentar e investigar numerosas formas de circulación de la imagen en movimiento, sean tradicionales o no tradicionales, legales o ilegales, mainstream o alternativas. La breve historia de la edición de obras presentada aquí se pretende como una adición a este rico cuerpo de trabajo y una contribución a los esfuerzos continuos por comprender las relaciones históricas y contemporáneas entre el cine de artistas y la esfera de práctica conocida como cine y video de vanguardia o experimental. Sin embargo, esto es solo el comienzo. Queda una gran cantidad de investigación por hacer en cuanto a la historia del modelo de edición limitada en otros contextos geográficos más allá de los considerados aquí. Las preguntas teóricas sobre valor, autenticidad, reproductibilidad y especificidad del medio deberían explorarse a fondo. Se debe seguir prestando atención a la adopción y evolución continua de este modelo y a si logrará tener éxito en el mercado secundario de subastas, donde aún no tiene una presencia significativa. Merecen un análisis detallado estudios de caso específicos: la adquisición de la galería Barbara Gladstone en 2008 del patrimonio de Jack Smith y su oferta en 2010 de un conjunto de once películas de Smith en una edición retroactiva de diez para coleccionistas institucionales es un punto de partida ideal. En resumen, el final de la narrativa sobre los intentos fallidos de vender cine y video como objetos artísticos es solo el comienzo de un nuevo conjunto de preguntas y problemas de investigación que enfrentan los estudiosos tanto de estudios sobre cine como de historia del arte.

Agradecimientos especiales a Erica Levin, Federico Windhausen y a los revisores anónimos de *Cinema Journal*.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, G. (17 de agosto de 2003). When Fans of Pricey Video Art Can Get It for Free. *New York Times*. <http://www.nytimes.com/2003/08/17/arts/art-architecture-when-fans-of-pricey-video-art-can-get-it-free.html>
- BENJAMIN, W. (2002). The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version, trans. Edmund Jephcott and Harry Zohn. En H. Eiland y Michael W. Jennings (Eds.), *Selected Writings, Volume 3: 1935-1938*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.
- CAMERON, D. (septiembre de 1992). The Hassle in Kassel. *Artforum*.
- CHATELAIN, J. (1981). An Original in Sculpture. En A. E. Elsen (Ed.), *Rodin Rediscovered*. Washington D.C.: National Gallery of Art.
- CHRIS, C. (2000). Video Art: Stayin' Alive. *Afterimage* 25, nº 7. <https://online.ucpress.edu/afterimage/article-abstract/27/5/10/190477/Video-ArtStayin-Alive?redirected-From=fulltext>

- CONNER, B. (1963). Application for a Ford Foundation Grant in Film Making, BANC MSS 2000/50 c, Bruce Conner Papers, Bancroft Library, University of California, Berkeley, 2.
- (2008). Carta a Charles Alan, abril de 1957. En *Alan Gallery Records at the Archives of American Art*, reproducida en K. Hatch, *Looking for Bruce Conner, 1957-1967* [Tesis doctoral, Princeton University] (p. 115).
- COOK, B. (29 de noviembre de 2010). Entrevista con el autor.
- (10 de diciembre de 2010). Entrevista con el autor.
- CURTIS, D. (2007). *A History of Artists' Film and Video in Britain*. Londres: BFI Publishing.
- DANIELS, D. (2006). Video/Art/Market. En R. Frieling y W. Herzogenrath (Eds.), *40 years a videoart.de, Part 1. Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 until the Present*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- GALLOWAY, D. (septiembre de 1993). Documenta 9: The Bottom Line. *Art in America*.
- GRAW, I. (2009). *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture*, trans. Nicholas Grindell. Berlín: Sternberg Press.
- HATCH, K. (2008). *Looking for Bruce Conner, 1957-1967* [Tesis doctoral, Princeton University].
- HENDRICKS, J. (1998). *Fluxus Codex*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- HOROWITZ, N. (2011). *The Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ISOLA, M. (15 de febrero de 1998). An Uncertain Market for Video Art. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1998/02/15/arts/an-uncertain-market-for-video-art.html>
- JONES P. C. (verano de 1991). High Times and Misdemeanors. *Aperture*, nº 124.
- JORDAN, L. [1979] (2008). Survival in the Independent—Non-Commercial—Avant-Garde—Experimental—Personal—Expressionistic Film Market of 1979. Originalmente publicado en *Cinemanews* 79, nº 2-4 (1979), reimpresso en S. MacDonald (Ed.), *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*. Berkeley: University of California Press.
- JUNKER, H. (22 de febrero de 1965). Andy Warhol, Movie Maker. *The Nation*, 206-207.
- KRAUSS, R. (1985). The Originality of the Avant-Garde. En *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- LEBON, É. (2003). *Dictionnaire des fondateurs de bronze d'art: France, 1890-1950*. Perth, Australia: Marjon Editions.
- LEVY, J. (2003). *Memoir of an Art Gallery*. Boston: MFA Publications.
- LEWINE, E. (26 de junio de 2005). Art That Has to Sleep in the Garage. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2005/06/26/arts/design/art-that-has-to-sleep-in-the-garage.html>
- LÜTTICKEN, S. (septiembre de 2009). Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images. *e-flux journal*, nº 8. <https://www.e-flux.com/journal/08/61380/viewing-copies-on-the-mobility-of-moving-images/>
- MACDONALD, S. (2008). Appendix 2: Canyon Cinema's Gross Rentals and Sales, from 1966 until 2006-2007. En S. MacDonald (Ed.), *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*. Berkeley: University of California Press.

- MACDONALD S. y Müller, M. (2005). A Conversation. En S. Schulte Strathaus (Ed.), *The Memo Book: The Films and Videos of Matthias Müller*. Berlín: Verlag Vorwerk 8.
- MCCALL, A. (primavera de 2006). Round Table: The Projected Image in Contemporary Art. *October* 103, 95.
- PAÏNI, D. (2002). *Le temps exposé: Le cinéma de la salle au musée*. París: Cahiers du Cinéma.
- SCHAFFNER, I. (1998). Alchemy of the Gallery. En I. Schaffner y L. Jacobs (Eds.), *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- SCHUM, G. (2003). Einführung in die Sendung. En U. Groos, B. Hess y U. Wevers (Eds.), *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum, videogalerie Schum*. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf y Snoeck.
- SONTAG, D. y Pogrebin, R. (10 de noviembre de 2009). Some Object as Museum Shows Its Trustee's Art. *New York Times*. <http://www.nytimes.com/2009/11/11/arts/design/11museum.html>
- WALLEY, J. (2008). Modes of Film Practice in the Avant-Garde. En Tanya Leighton (Ed.) *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. Londres: Tate Publishing y Afterall Books.
- WATSON, S. (1998). Julien Levy: Exhibitionist and Harvard Modernist. En I. Schaffner y L. Jacobs (Eds.), *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- WEAVERS, U. (2003). Leibe Arbeit Fernsehgalerie. En U. Groos, B. Hess y U. Wevers (Eds.), *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum, videogalerie Schum*. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf y Snoeck.
- WHITE, I. (2005). Who Is Not the Author? Gerry Schum and the Established Order. En Mike Sperlinger (Ed.), *Afterthought: New Writing on Conceptual Art*. Londres: Rachmaninoff's.

Curadurías (audio)visuales: archivos y afectos en la exposición Raúl Ruiz: fantasmas arabescos

Francisca García¹ y Daniela Berger-Prado²

Resumen

A partir de la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* (Centro Cultural Matta, Buenos Aires, 2024), el presente artículo transita por los procesos y preguntas en torno a la investigación curatorial llevada a cabo con los archivos de las instalaciones históricas del cineasta chileno Raúl Ruiz que fueron presentadas a inicios de la década de los 90, en relevantes espacios de arte como el IVAM de

¹ Departamento de Artes Visuales, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), Chile. mfranciscagarcia@gmail.com

² Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile / Departamento Historia y Teoría del Arte, Universidad Alberto Hurtado, Chile. daniela.berger@mssa.cl

Francisca García es investigadora, profesora y curadora en cultura visual, con foco en archivos, arte contemporáneo y prácticas artísticas del exilio. Doctora por la Universidad de Potsdam y académica del Departamento de Artes Visuales de la UMCE, autora de los libros *Archivo Guillermo Deisler: textos e imágenes en acción* (2014) y *La expansión de la academia. Perspectivas, problemas y prácticas en la investigación artística local* (2021), además de múltiples ensayos publicados en revistas como *La Fuga*, *Revista 180*, *Comunicación y Medios*, o *Artishock*. Durante 2024 realizó junto a Daniela Berger la exposición y el seminario internacional *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* en el Centro Cultural Matta, Buenos Aires.

Daniela Berger Prado (Santiago, Chile) es madre, curadora, historiadora del arte y gestora cultural. Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile, con un máster en Curaduría de Arte por el Royal College of Art de Londres. Docente de la Universidad Alberto Hurtado en las cátedras de Curaduría, Prácticas de exhibición y Arte contemporáneo desde 2015. Curadora y coordinadora de exposiciones del Museo de la Solidaridad Salvador Allende desde 2016. Fue coordinadora de investigación del catálogo de obra razonada de Ximena Cristi, del MINCAP (2020-22). Anteriormente, coordinó exposiciones del Centro Cultural La Moneda. Su trabajo cruza diferentes aspectos de investigación, práctica curatorial y gestión en el arte contemporáneo. Algunos de sus últimos proyectos expositivos y editoriales son: *Instituto Nacional del Futuro Incierto* (2018), exposición y publicación de artistas mujeres chilenas en el Instituto Cervantes de Moscú, Rusia; *No Containment. MSSA, the museum as spore*, parte de Southern Constellations, con exhibiciones y publicaciones en Eslovenia, Corea y Macedonia del Norte (2019-24); *ROJO* y *Cuerpoescultura*, Colección MSSA (2020 y 2023) junto a Carol Yasky; *Restos Rojos de la tarde* de Consuelo Lewin en el MAC QN (2023), y recientemente la curaduría de las muestras internacionales *Raúl Ruiz, fantasmas arabescos* junto a Francisca García en el CC Matta de Buenos Aires y *¿Qué sueñan los cocodrilos?*, en la Moderna Galerija de Liubliana, Eslovenia, junto a Bojana Piskur, Shada Safadi y Riksa Afiaty y artistas de los Altos del Golán, Papúa Occidental, Palestina, Chile y Wallmapu.

Fecha de recepción: 30/09/2024 — Fecha de aceptación: 20/11/2024



CÓMO CITAR: Francisca GARCÍA-BARRIGA, Daniela BERGER-PRADO (2024). "Curadurías (audio)visuales: archivos y afectos en la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos*", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 19, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 81-94.

Valencia, el Jeu de Paume en París, o el ICA de Boston. Se propone que estas instalaciones son un tipo de película que ha perdido su materialidad audiovisual y que se construyen a partir de objetos y de la interacción con los públicos del espacio expositivo. Para ello, la primera parte del artículo, de carácter teórico, enlaza una reflexión sobre la práctica curatorial, los archivos y los afectos; en la segunda, se analizan dos instalaciones recuperadas de Ruiz, *La alegoría de los mártires* y el *Cementerio parlante*, a través de su visualidad y los procesos de trabajo que han permitido su evocación en el presente actual. A modo de cierre se proyecta una breve reflexión en torno a las prácticas curatoriales de carácter efímero y su potencia en relación con los necesarios rituales del hacer memoria.

Palabras claves: curaduría con archivos, afectos, cine performativo, archivos fílmicos, cine de exilio, rituales de la memoria.

[Audio]Visual Curatorial Practices: Archives and Affects in the Exhibition Raúl Ruiz: Arabesque Phantoms

Abstract

Based on the exhibition *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* (Centro Cultural Matta, Buenos Aires, 2024), this article revises the processes and questions surrounding its curatorial research, carried out with the archives of the historical installations of Chilean filmmaker Raúl Ruiz that were presented at the beginning of the 1990s, in relevant art spaces such as the IVAM in Valencia, the Jeu de Paume in Paris, or the ICA in Boston. It is proposed that these installations are a type of film that has lost its audiovisual materiality and are constructed on the basis of objects and interaction with the public within the exhibition space. To this end, the first part of the article, of a theoretical nature, links a reflection on curatorial practices, archives and affects; in the second, two installations recovered from Ruiz, *La alegoría de los mártires* and *Cementerio parlante*, are analysed through their visuality and the working processes that have allowed them to be evoked in the present day. As closure, a brief reflection is projected on curatorial practices of an ephemeral nature and their potential in relation to the necessary rituals of making memory.

Keywords: curating archives, affects, performative cinema, film archives, exile cinema, rituals of memory.

Raúl Ruiz: cineasta, archivista, fantasma

Luego del golpe civil-militar de 1973, el cineasta chileno Raúl Ruiz (Puerto Montt, 1940 - París, 2011) se instala en el barrio multicultural de Belleville, en París, junto a su esposa, la también cineasta Valeria Sarmiento. Desde ese momento ambos inician un estilo de vida nómade que los lleva a trabajar en distintas ciudades del mundo y en diversos formatos con equipos de producción extranjeros. En el caso de Ruiz, las formas del exilio, los viajes y el encuentro intercultural le permiten desarrollar una concepción móvil de la identidad y las culturas, lejos de los estereotipos, con una mirada siempre política. A partir de estos antecedentes propusimos la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos*, en exhibición entre el 11 de julio y el 31 de agosto de 2024 en el Centro Cultural Matta (CCM) de Buenos Aires. Este ejercicio reunió a un colectivo interdisciplinario e internacional para generar una exposición efímera y experiencial por medio de una serie de “puestas en escena” que agenciaban al espectador.

La propuesta curatorial reunió los trabajos artísticos en que el cineasta exploró el mundo árabe y el fenómeno de la iconoclasia en el islam, específicamente entre los años 1990 y 1995. Este énfasis nos permitió además desplegar en la exhibición su pensamiento teórico en torno a la imagen cinematográfica que implicó el uso de distintos medios además del audiovisual tradicional. La exposición es parte de una investigación curatorial más amplia en torno a las instalaciones que realizó históricamente Raúl Ruiz, que se inicia con la exposición *Raúl Ruiz: el ojo que miente* en el Museo de la Solidaridad en Santiago de Chile (MSSA, 2023). Estas instalaciones son prácticamente desconocidas, se mantuvieron en silencio por más de treinta años.

En los años 90 varias exploraciones de cineastas llegan a las instituciones de arte contemporáneo mediante exposiciones colectivas, por ejemplo *Passages de l'image [Pasajes de la imagen]* en el Centro Pompidou en 1990, curada por Raymond Bellour, Catherine David y Christine van Assche; o *Hall of Mirrors: Art and Film since 1945 [Salón de espejos: arte y cine desde 1945]* en el Museo de Arte Contemporáneo (MOCA) de Los Ángeles en 1996. Tales eventos abren debates y despliegan preguntas sobre la ontología del cine en los espacios expositivos de las artes visuales, en un momento de crisis y transformación profunda de su estatuto material producto de las tecnologías digitales. Raúl Ruiz participó de este contexto a partir de 1990, con la presentación de instalaciones en relevantes espacios de arte contemporáneo internacional como el ICA de Boston, el IVAM de Valencia, el Jeu de Paume de París o el ya referido MOCA de Los Ángeles. Es posible afirmar que su trabajo instalativo es parte de las indagaciones cinematográficas y mediales que abren sus films y textos de la misma época: se puede pensar que sus instalaciones funcionaron como un tipo de película “objetual” y “performativa”, realizada por medios no estrictamente cinematográficos, y que, a través de la construcción de decorados o utilería, plantean nuevas

formas de habitar el espacio expositivo, de poner en circulación el cine y de agenciar al espectador.

Ruiz fue a lo largo de su vida un pensador de la imagen y las tecnologías de la visión, que articuló un pensamiento teórico y situado a través de su obra: más de cien películas filmadas en todos los formatos, además de textos teóricos, poesía, talleres con estudiantes, puestas en escena de teatro y ópera, e instalaciones artísticas. Fue consciente, desde muy temprano, de cómo la industria del cine funcionaba homogeneizando los modos de ver y de filmar, relegando al espectador a un lugar pasivo de consumidor. Sus referencias artísticas, teóricas y literarias son heterogéneas y provenientes de distintas épocas, de la cultura popular y la academia, de oriente y occidente. Con ello, se propuso reformular los esquemas narrativos de la industria de Hollywood y reparar la separación histórica de la teoría y la ficción. La mayoría de sus películas son presentadas como “adaptaciones” de piezas del teatro, la literatura, la pintura: de *Palomita blanca* a *La isla del tesoro*, pasando por ejercicios más abiertamente híbridos como *La lechuza ciega* o *Memoria de apariencias*, y por adaptaciones apenas nominales como *Tres tristes tigres*, *La colonia penal* o incluso *Diálogo de exiliados*. También la instalación titulada *La expulsión de los moros*, que consiste en un tipo de reconstrucción abierta y especulativa sobre una pintura de Velázquez. En este sentido, –así como nuestra propuesta curatorial actual– Ruiz conoció y exploró en vida la potencia de los archivos artísticos como punto de partida de su pensamiento creativo y sus imágenes, y su legado es asimismo un espacio de memoria o una Historia del Arte expandida, en donde conviven referencias heterogéneas, tiempos históricos, lenguas, disciplinas artísticas y tradiciones como el barroco español, el teatro veneciano, la pintura china o la poesía popular del Valle Central de Chile.

Respecto de su recepción crítica existen ya publicaciones y exposiciones que se proponen recuperar el sentido multiforme, inter y transmedial de su legado, sobre todo relacionando los trabajos para la televisión, instalaciones artísticas, la pintura y la literatura (Pérez Villalón, 2016; Goddard, 2017; García, 2021; García, 2023). Estas publicaciones se integran a una literatura mucho más amplia que es la que refiere a su cine, por ejemplo, los libros colectivos *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios* (De los Ríos y Pinto, 2010) y *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry* (López-Vicuña y Marinescu, 2017).

¿Es posible realizar una película en un museo utilizando objetos? ¿Cómo reactivar hoy una memoria cinematográfica –que siempre es histórica– en un espacio institucional, cuidando su potencial crítico y transformador para el presente? El trabajo curatorial con estos archivos abre problemas teóricos en la intersección de la curaduría y el cine, del cine y las artes visuales, de la instalación y el teatro, además de los diálogos culturales Sur-Sur, si se consideran las investigaciones de Ruiz, chileno y exiliado, sobre la cultura árabe en los bordes de la cultura magrebí en París. En un artículo anterior titulado “Películas que nos miran. El cine

performativo de Raúl Ruiz” (2023), Francisca García trabaja sobre los cruces entre cine e instalación en la trayectoria del cineasta y en relación con la década de los 90, con las discusiones teóricas pertinentes (Bellour, 2009; Balsom, 2013; Bullot, 2020). Considerando este antecedente, nuestra propuesta en el presente ensayo enfatiza la relación curatorial con los archivos de este “cine performativo” y la relación socioafectiva con los públicos.

En términos metodológicos, la investigación reconoce una metodología mixta que alterna la práctica con la teoría y el uso especulativo de archivos de diversos orígenes internacionales. En primer lugar, la práctica curatorial se transforma en un dispositivo de trabajo creativo y sagaz, capaz de formular preguntas –diferentes en cada versión de las exhibiciones–, seleccionar materiales y activar a la vez las memorias del pasado. En segundo lugar, la documentación presentada aquí y exhibida en el CCM es rica en medios: audiovisual, fotografías, relatos orales, escrituras personales, folletería, notas de prensa, dibujos y guiones. Esta ha sido recopilada en colecciones privadas, como la de Florence Evrard en París, e institucionales, como el Archivo Ruiz-Sarmiento en Viña del Mar, donde se conservan copias de los films. Los archivos han sido activados con diversas entrevistas a testigos, narraciones que fueron muy relevantes en el proceso curatorial y que se integran en las exhibiciones, proporcionando información de primera fuente sobre la experimentación artística de Raúl Ruiz. Asimismo, las propias películas, sobre todo del período de los años 90, fueron utilizadas como guiones referenciales para resolver ciertos recursos de las puestas en escena de las exposiciones cuando –frecuentemente– la documentación de las instalaciones era incompleta o ambigua.



Figuras 1 y 2. Exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* en el Centro Cultural Matta de Buenos Aires, 2024. Curaduría de Francisca García y Daniela Berger. Vistas de la inauguración y montaje de la instalación *Cementerio parlante*. Gentileza: Romina Santarelli / CCMatta.

Curaduría desde el potencial afectivo de los archivos

Una curaduría es siempre un hilo del que se tira suavemente, desde el cual van apareciendo cosas insospechadas. El caso de *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* no es una excepción. Se basó en una rigurosa pesquisa de archivos y relatos, combinada con una suerte de serendipia curatorial para elaborar ciertos criterios museográficos que dieran cabida a un ejercicio expositivo creativo y especulativo, que pudiera completarse con el tránsito de los cuerpos de los públicos y la consiguiente cocreación de nuevas imágenes, como una experiencia en flujo (Alderoqui y Pedersoli, 2011).

“Para hacer una revolución se necesita mucha memoria”, señala Georges Didi-Huberman (Balcázar, 2018) y una de las posibles alternativas es a través del trabajo curatorial con archivos y relatos orales. Desde los aportes de Foucault y Derrida, sabemos que la práctica de archivar constituye la principal estrategia para dotar de vida y existencia histórica a aquellas experiencias del pasado que, por su fragilidad ante las relaciones de poder vigentes, no logran inscribirse en un campo cultural o en la historia. Si la memoria está sujeta al ámbito de lo frágil, de lo ritual e imperecedero, la Historia –así, problemáticamente en singular y con mayúscula–, por su parte, se ha vinculado a la razón y lo permanente. A partir de estas distinciones es posible, sin embargo, establecer cruces entre Memoria e Historia a través del arte, de su relación con los públicos y el diseño de exposiciones que levantan preguntas al espectador y lo interpelan, mostrando también las discontinuidades y poéticas que escapan al historicismo (Didi-Huberman, 2018).

El curar puede entenderse, y por cierto desarrollarse, como una práctica afectiva. La palabra “curaduría” viene del latín *curare* y significa cuidar. Quien “cura” es el que tiene cuidado de algo, quien se preocupa por algo que, por su fragilidad y su valor, tiene la posibilidad de desaparecer, o cuya desaparición marcaría indeleblemente a la sociedad en que se inscribe y a sus venideras. Lo que se cuida es aquello importante de no perder. Si la memoria es frágil y lo frágil carece de duración, y si la curaduría proviene de la palabra cuidar, surge la pregunta de cómo cuidamos esta memoria. La curaduría puede incidir en las vidas y memorias de las personas y en la construcción conjunta de lo sensible, lo que estaría en línea con lo que Marie-José Mondzain entiende como “lo político” (Soto-Calderón, 2023).

Desde la publicación del influyente ensayo *Archive Fever [Mal de archivo]* de Jacques Derrida en 1995, el auge del trabajo con archivos ha poblado la programación de los centros metropolitanos de arte contemporáneo a escala global; asimismo, de museos y centros comunitarios y espacios culturales (Enwezor, 2007). Las exposiciones con y desde archivos pueden curar y restaurar relaciones. Sin embargo, estas también pueden extinguir las potencias sensibles de la memoria (Derrida, 1995), en la medida de ejercicios institucionales de recuperación o patrimonio que operan fijando contenidos, o que no consideran las historias mismas de los documentos, sus borraduras, extravíos o censuras.

El uso de archivos en el espacio expositivo también puede desmontar por completo la idea clásica que tenemos por “exposición de arte”. Un caso es usar el espacio expositivo como centro de documentación o espacio de consulta destinado a los espectadores. Así, el imperativo sería activar los archivos o que las exposiciones puedan ser útiles para poner los “archivos en uso”. Surgen diversos ejemplos como *Todavía somos el tiempo: Arte y resistencia a 50 años del Golpe* (Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos, CNAC, 2023), con curaduría de Florencia San Martín y Claudia del Fierro, que revitaliza la pregunta por la memoria traumática del postgolpe en Chile. En *Un kilómetro de conocimientos invisibles* (Centro Cultural M100, 2019), la artista chilena Ingrid Wildi incluye en sala una biblioteca decolonial para uso de los públicos con títulos ignorados por las academias occidentales. En una línea semejante, en la exposición *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Museo Reina Sofía de Madrid, 2012), los curadores de la Red Conceptualismos del Sur interrogaron la noción de “activismo artístico” e incluyeron estaciones de trabajo con computadoras para consultar documentación digital, tales como los videos del noticiero alternativo chileno Telenálisis, o los archivos del Colectivo Acciones de Arte, CADA.

Otra modalidad curatorial puede considerar la performatividad del archivo en relación con sus usos artísticos, visuales y materiales en el espacio expositivo. Por ejemplo, la artista chilena Voluspa Jarpa ha construido una serie de instalaciones, tal como *En nuestra pequeña región de por acá* (MALBA, 2016), que utilizan los archivos desclasificados de la CIA que revelan las implicancias del gobierno norteamericano en los regímenes militares y golpes de Estado en catorce países de América Latina. A través de la reproducción de esta documentación, la artista propone recorridos e interacciones con el espectador, considerando sobre todo la paradoja de esta desclasificación histórica, que se realiza por medio de materiales que se encuentran censurados o tachados como secretos de Estado, por lo que no dejan ver la verdad histórica.

La operación visual y material de Jarpa con los documentos oficiales puede ser puesta en relación con la exposición *Past Disquiet (Pasado inquieto)*, 2018, montada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) bajo la curaduría de las libanesas Kristine Khouri y Rasha Salti. La exposición genera diversos recorridos e instalaciones directamente con archivos en diferentes formatos, que documentan una exposición de 1978 realizada en apoyo a la liberación de Palestina en Beirut. A partir del encuentro fortuito de un libro, en *Past Disquiet* la materialidad misma del documento se convirtió en un agente que modulaba los movimientos y los saberes en el espacio expositivo, deviniendo así en un intersticio punzante entre centro documental y una comunidad de oralidad espacial viva. Aquí el ejercicio intuitivo de lo curatorial se materializa como objeto colgante. Cuando las páginas de este libro se abren, se abre también todo un mundo de conexiones, redes afectivas de solidaridad, relatos de amistad y compromiso ar-

tístico-político que unen la histórica exposición del Líbano con el modelo museológico solidario del MSSA. El libro colgante abre también otras conexiones con escenas y dispositivos solidarios como el de Nicaragua, gestionado por Ernesto Cardenal y Carmen Waugh; o posteriormente Sudáfrica, con la exposición realizada a mediados de los años 80 en su Parlamento, para denunciar activamente el apartheid brutal que sufría la mayoría del pueblo africano.

Teniendo en vista estos referentes internacionales, la curaduría puede ser considerada un rito y una metodología que formula, espacial, material y visualmente, preguntas críticas, pero también plasma posibilidades creadoras. La capacidad que tiene una exposición de construir una “recordación”, en su materialidad y experiencia espacial, contraviene el precepto de la supuesta fugacidad de las imágenes del cine y el video que, según la filósofa chilena Andrea Soto Calderón, son en sí mismos medios ineludibles de pensar críticamente la imagen (2023). En una experiencia expositiva, emerge el encuentro entre los objetos/obras y los cuerpos que las recorren, el timing de ellas y el timing del otro, que entra y sale de la espacialidad, creando a su vez la experiencia de un recorrido. En este contexto, la interacción entre cuerpos de los espectadores y los “cuerpos expositivos” genera afectos, ya que las exposiciones, a partir de Giuliana Bruno (2018), son “superficies afectivas” que en su materialidad pueden transformar la percepción de lo real:

La profundidad de las superficies se inscribe en lo que hoy llamamos “nuevos materialismos”. Se trata de una perspectiva atenta a la dimensión material de los procesos sociales, culturales y políticos, pero cuya novedad reside en pensar la materia como algo dotado de agencia y sentido, lo cual, hasta el momento, parecía una prerrogativa puramente humana. (Robles de la Pava y Tomasini, 2023, p. 50)

La capacidad afectiva de una exposición está relacionada directamente con su potencial creativo. En los mejores casos, la curaduría hoy ya no solo consiste en una práctica para el cuidado y el recuerdo sino que también es una práctica imaginativa de realización (Didi-Huberman 2018) y responsabilidad, a diferencia de las formas más conservadoras que han reducido este trabajo a una labor intelectual ligada únicamente a la producción de textos y relatos históricos, o al curador/a como mediador/a o autoridad que legitima un cierto trabajo artístico en relación con un canon hegemónico, unívoco. Estas posturas críticas del modelo tradicional, que abrieron ciertos campos de producción curatorial, se pueden hallar en prácticas de destacadas voces curatoriales en las últimas décadas, como Okwui Enwezor, Gustavo Buntinx, Chus Martínez o Andrea Giunta. Ya había establecido Harald Szeeman, décadas atrás, que el curador podría aparecer como un conjurador, el espacio expositivo como un espacio mágico donde todo es posible. Una labor que conlleva una precisión pero que sin embargo puede basarse en la intuición (Obrist, 2010, p. 80).



Figura 3. Fotografía de archivo del proceso de construcción del *Cementerio parlante* durante el Festival de Teatro de Aviñón, en 1993. Gentileza: Florence Evrard.



Figura 4. Documentos del *Cementerio parlante* que fueron parte de la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* en el Centro Cultural Matta, 2024. Fotografía: Romina Santarelli / CCMatta.

Fantasmas arabescos ayer y hoy

La exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* (2024) se desplegó por seis salas especialmente construidas en el Centro Cultural Matta (CCM) de Buenos Aires, combinando películas, instalaciones y documentos. Realizamos evocaciones libres de las piezas instalativas *Cementerio parlante* (parte de *Beau geste*, 1993) y *Alegoría de los mártires* (1991), ejercicio que consideró además la proyección de la película *Espejos de Túnez* (1993) en el auditorio del centro cultural, el cortome-

traje *Agua-viento* (1995) en un monitor en sala, y una proyección en video del libro de artista de Ruiz, *Libro de las desapariciones / Libro de las tratativas* (1990), como si se tratara de una película muda.

Estos materiales, sumados a fotografías documentales y entrevistas filmadas, dieron forma a la clave del título “fantasmas arabescos”, que conectaba el pasado de las memorias artísticas de los años 90 con nuestro presente actual en alusión al genocidio que ocurre en Palestina. La amistad de Ruiz con el poeta y profesor tunecino-francés Abdelwahab Meddeb y sus intereses artísticos sobre la España colonial, la invasión de América y las formas de circulación de la cultura y el saber a escala global (Meddeb, 2003) empujan en Ruiz la producción de estas obras árabes y el deseo de ir “más allá del cine”, en un sentido intermedial (películas, libros, instalaciones). La noción de “fantasmas” también remite por supuesto a la historia del cine, a la religiosidad popular y en general a los eventos latentes o no resueltos que, como presencias-ausencias, interrumpen nuestra vida cotidiana y obstaculizan el progreso. Estas dimensiones son centrales en la poética ruiziana, especialmente en su programa cinematográfico, que el autor reconoce bajo el nombre de “cine chamánico” (Ruiz, 2013, p. 90).

Evocamos el *Cementerio parlante* en el gran espacio de acceso al CCM. Se trató de una instalación sonora que usó pequeños parlantes incrustados en cada una de las siete tumbas blancas construidas y repartidas por la sala, todas apuntando solemnemente en la misma dirección. Dejamos el sistema de audio abierto para que envolviera a los públicos y atravesara los distintos espacios del CCM, cuya arquitectura con paneles móviles permite diseñar el espacio a voluntad, conectando los distintos ambientes. Las prístinas tumbas eran lo primero que el público veía, debiendo atravesarlas para continuar el recorrido. En esta instalación los muertos hablaban unos con otros, a medida que las tumbas blancas alteraban el sonido. Estas tumbas se basaron en los cementerios árabes que Raúl Ruiz visitó cuando filmó su película *Espejos de Túnez* (1993), también en exhibición. La actriz francesa Florence Evrard, quien participó en la construcción de la instalación original en Aviñón, recuerda que Ruiz quería crear una situación dramática pero a la vez muy prosaica entre los muertos. Incluimos, además, en una sala aparte, la entrevista filmada que le hizo Érik Bullot a Evrard en 2022, además de documentos: fotografías, apuntes y dibujos que ella misma hizo en 1993.

El archivo de sonido en *loop*, con extensión de siete minutos, fue programado en diferentes pistas que sonaban en diferido desde las distintas tumbas. La pieza sonora constaba de diferentes elementos: fragmentos de las obras teatrales *Edipo en Colono* de Sófocles y *Los biombos* de Jean Genet, que fueron leídos y registrados en una producción previa en Santiago por un conjunto de colaboradores y actores junto a las curadoras. Es necesario señalar que ambos textos son especialmente críticos y significativos con relación al exilio y la invasión francesa de Argelia y que Ruiz mantuvo en su biblioteca estos ejemplares, siguiendo una reflexión constante sobre la idea de la migración y el exilio. El diálogo entre los

personajes de estas piezas de teatro se interrumpía por el sonido de un muecín que llamaba a la oración en la mezquita; cantos de pájaros enviados este año 2024 por la artista palestina Shada Safadi, quien reside en la zona ocupada de los Altos del Golán; ladridos de perros; y la canción “Pájaros” de la cantante inca Yma Sumac. Estos elementos sonoros y los fragmentos de las obras de teatro se detallan en los cuadernos de apuntes de Florence Evrard a los que tuvimos acceso en París por medio de las entrevistas de Érik Bulloz.

El *Cementerio parlante*, montada por primera vez en 1993 durante el Festival de Teatro de Aviñón, Francia, en el marco de un taller de actuación con jóvenes de diferentes nacionalidades, reflexionaba en torno al imaginario colonial. “Todos hemos participado más o menos en el sueño colonial: el extrañamiento, el deseo de exotismo, el comercio entre el centro del mundo y sus excentricidades disparatadas”, escribe Raúl Ruiz en el folleto de invitación. La instalación actual se reinventa, de manera situada, a partir del relato oral y afectivo, en un contexto cultural e histórico completamente diferente, más de treinta años después. Hoy un cementerio árabe parlante es un homenaje a las víctimas de un brutal conflicto en Medio Oriente que grita por medio de las imágenes que nos bombardean a diario y que parece no terminar.



Figuras 5 y 6. Evocación de la instalación *Cementerio parlante* de Raúl Ruiz en el Centro Cultural Matta de Buenos Aires en 2024. Vista de la instalación y los documentos exhibidos. Gentileza: Romina Santarelli / CCMatta.

En segundo lugar, la instalación *Alegoría de los mártires* consistió en la escenificación de una serie de bultos negros y deformes colgados con gruesas sogas, que conmemora a los moros decapitados y expulsados de la península ibérica. En nuestra propuesta se trató de seis bultos de trapo y en diferentes dimensiones, colgados como una catacumba aérea o invertida, que el espectador atravesaba teniendo una relación espacial y matérica con los cuerpos asesinados, decapitados, colgados. La prensa de la primera exhibición en el IVAM de Valencia en 1991 también interpretó esta sala como un homenaje a los desaparecidos chilenos durante la dictadura de Pinochet. La puesta en escena actual se realizó a partir de fotografías de la prensa española, adaptándose al espacio del CCM.

La instalación *Alegoría de los mártires* fue parte de una exposición de Raúl Ruiz titulada *La expulsión de los moros* que tuvo distintas versiones y que relataba de un modo alegórico la historia de España. La primera vez se montó en 1990 en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Boston, bajo la curaduría de la estadounidense Kathy Rae Huffman, mientras Ruiz daba un taller en la Universidad de Harvard como profesor visitante. Ese mismo año se exhibió en el Contemporary Arts Forum (CAF) de Santa Bárbara y al año siguiente en el IVAM de Valencia y el Jeu de Paume de París. El nombre de la exposición *La expulsión de los moros* fue tomado de una pintura de Diego Velázquez, desaparecida en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734 y de la cual no contamos con ningún registro. Y se convierte así en otro de los fantasmas. Ruiz se propuso con esta exposición generar una imagen del cuadro perdido.

Incluimos además una breve entrevista filmada con la curadora Kathy Rae Huffman de 1990 en un monitor lateral junto a las fotografías de *La expulsión de los moros* de Boston. En otra sala incluimos una proyección audiovisual del *Libro de las desapariciones / Libro de las tratativas* (1990), un libro de artista publicado a propósito de *La expulsión de los moros*. Se trata de una compilación de ficciones cortas sobre las historias de España y el islam, una suerte de diálogo que incluye simbología religiosa y una plantilla manipulable de espejo para leer el *Libro de las tratativas*, impreso al revés (en la página izquierda y con letras invertidas, en alusión a la escritura árabe). El último material asociado a esta instalación fue la exhibición del cortometraje de ficción *Agua-Viento* (o *Feng Shui, Wind-Water*), un video de cuatro minutos realizado por Ruiz en 1995 como episodio para la serie *Picture House* de la BBC (UK), que también es una cita de una pintura de Diego Velázquez. Aquí un pintor chino se queda dormido mirando las nubes y sueña con la pintura *Las meninas*, tratando de interpretar su propia cultura y dialogando con el viento que toma la voz del mundo árabe.



Figuras 7 y 8. Evocación de la instalación *Alegoría de los mártires* de Raúl Ruiz en el Centro Cultural Matta de Buenos Aires en 2024. Vista de la instalación y los documentos exhibidos. Gentileza: Priscila Bevacqua / CC Matta.

Así como el cine de Raúl Ruiz valoró al espectador y lo puso al centro mediante diversos trucos de montaje o posiciones de cámara, estas evocaciones actuales de las instalaciones y la documentación del proceso pretenden generar una experiencia sensitiva e inducir un tipo de recepción “material” o táctil, al decir de Giuliana Bruno (2018), que puede transformar la percepción instalada de lo real. En este caso, las relaciones estrechas de la hispanidad y la cultura árabe en su precarización y exilio, las posibilidades de hacer cine en el museo, las estrategias curatoriales con relación al trabajo con archivos y sus potenciales afectivos. Más que presentar “obras”, la exposición *Raúl Ruiz: fantasmas arabescos* fue una serie de evocaciones especulativas. Mediante el uso de objetos, utilería y la reproducción con tecnologías, potenciamos el carácter efímero de nuestra práctica, de la cual ya no queda ningún vestigio. Desde esta perspectiva, la exposición reactiva los archivos en relación con los rituales del hacer memoria y sin el objetivo de fosilizar o fijar un patrimonio o autoría. Al contrario, nuestro objetivo también ha sido permitir que los *fantasmas* continúen su tránsito afectivo, creativo y emancipador más allá de estos ejercicios específicos.

Referencias bibliográficas

- ALDEROQUI, S. y Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- BALCÁZAR, M. (2018). Georges Didi-Huberman: Para hacer una revolución, se necesita mucha memoria. *Milenio. Más cultura*. <https://www.milenio.com/cultura/georges-didi-huberman-revolucion-necesita-memoria>
- BALSOM, E. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- BELLOUR, R. (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- BRUNO, G. (2018). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Londres/ Nueva York: Verso Books.
- BULLOT, É. (2020). *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*. Santander: Shangrila.
- DE LOS RÍOS, V. y Pinto, I. (2010). *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2018). *Sublevaciones*. Barcelona: Editorial RM.
- ENWEZOR, O. (2007). *Archive Fever. Uses of the document in contemporary art*. Nueva York: Institute of Photography.
- GARCÍA, F. (2021). Arqueologías de la mirada: reactivación crítica de la video-instalación *La expulsión de los moros* (1990) de Raúl Ruiz. *Revista 180*, 48, 42-51. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-47.\(2021\).art-900](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-47.(2021).art-900)
- (2023). Películas que nos miran. El cine performativo de Raúl Ruiz. *Revista de Comunicación y Medios*, 48: 48-58. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.7160>

- GODDARD, M. (2017). Television, Tractactions, and Folklore. En López Vicuña y Andrea Marinescu (eds.), *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry* (pp. 49-68). Wayne State UP.
- LÓPEZ VICUÑA, I. y Marinescu, A. (Eds.) (2017). *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry*. Wayne State UP.
- MEDDEB, A. (2003). *Visión del mundo árabe. Conversaciones con Raúl Ruiz*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- MSSA (2023). *Raúl Ruiz: el ojo que miente*. Catalogo digital. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. <https://www.mssa.cl/exposicion/raul-ruiz-el-ojo-que-miente/>
- OBRIST, H. U. (2010). *A Brief History of Curating*. Ginebra/París: JRP Ringier & Les presses du réel.
- ROBLES DE LA PAVA, J. y Tomasini, C. (Comps.) (2002). *La profundidad de las superficies. Estudios sobre materialidad fotográfica*. Buenos Aires: Ediciones ArtexArte.
- RUIZ, R. (2013). *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- SOTO-CALDERÓN, A. (2023). Marie-José Mondzain. *La Fuga*, 27, <http://2016.lafuga.cl/marie-jose-mondzain/117>

Videoarte, no cinemanormativo

Mario Gutiérrez Cru¹

Resumen

Este artículo realiza una compilación de las piezas de videoarte, cine expandido y performances fílmicas que se han realizado en el festival PROYECTOR (2008-2024). Con tal fin presenta a artistas como Gary Hill, Shirin Neshat, Bruce Nauman, Andrés Denegri, Analía Villanueva o Abelardo Gil-Fournier, con la intención de crear un marco discursivo sobre el “videoarte, no cinemanormativo”, es decir el fuera de los límites creados por los críticos y los estudios del *media*.

Palabras clave: videoarte, cine expandido, performances fílmicas, PROYECTOR, site specific, festival.

Abstract

This article compiles an overview of video art, expanded cinema, and film performances showcased at PROYECTOR (2008-2024). Featuring artists such as Gary Hill, Shirin Neshat, Bruce Nauman, Andrés Denegri, Analía Villanueva, and Abelardo Gil-Fournier, it aims to establish a discursive framework around “non-cinema-normative video art.” This concept refers to works operating beyond the boundaries traditionally defined by critics and media studies, challenging conventional notions and exploring alternative forms of audiovisual expression.

Keywords: video art, expanded cinema, film performances, PROYECTOR, site specific, festival.

¹ mario.proyector@gmail.com

Es artista, curador y creativo. Desde 2008 dirige el Festival de Videoarte PROYECTOR así como la muestra de videoarte DVD Project. Es presidente de KREÆ (Instituto de Creación Contemporánea) desde 2009 y vicepresidente y coordinador de arte de Cruce desde 2019. Desde 2021, ocupa el cargo de Van master de VEM – Videoarte Em Movimento. Ha sido curador de la feria Art Madrid en sus ediciones de 2019, 2020, 2022 y 2025. Entre 2000 y 2010, dirigió Espacio Menosuno, un centro de experimentación artística, y fue responsable de la muestra de arte sonoro e interactivo IN-SONORA entre 2005 y 2010. Ha trabajado como curador y colaborador en una amplia variedad de festivales, bienales de arte, workshops, mesas redondas y ferias, entre los que destacan eventos como Hybrid 2017, ARTJaén (2012-2016), Coutures (Francia), Interference (Países Bajos), Saout Meeting (Marruecos), Sound Res (Italia), MPA, Kulturapalast (Alemania), Nit's de Aiello i Art, ARTE SONORA, Festival de Música y Arte Experimental Decibelio 06, Bienal FotoJaén (España), FotoGranada (España), Abierto de Acción (2012-2020), Epipiderme, Encontro IMERGÊNCIA (2011), FONLAD (2011-2018) y FUSO 2014 (Portugal).

CÓMO CITAR: Mario Gutiérrez CRU. “Videoarte, no cinemanormativo”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 19, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 95-115.

Introducción

Mi práctica como artista, creativo y curador de arte me ha permitido llevar adelante varios espacios culturales y proyectos artísticos. En los últimos años, mi enfoque se ha centrado principalmente en el festival PROYECTOR (www.proyector.info), creado junto a Maite Camacho en el 2008. Lo que comenzó como un evento dedicado al videoarte ha evolucionado para convertirse en un “festival de imagen en movimiento”. Este cambio respondió al deseo de romper los límites que tradicionalmente delimitan al videoarte, un formato que tuvo su origen en la cinta magnética, una tecnología ya obsoleta. Mantener el concepto tradicional de videoarte ha resultado cada vez más complejo. Por eso, este texto tiene como objetivo explorar diversas maneras de trabajar con la imagen en movimiento para contextualizar los intereses del festival y reflexionar sobre lo que se considera más relevante en esta sociedad contemporánea de pantallas y conexiones humanas.

Se abordarán algunas obras que han formado parte del festival, siguiendo una línea que va desde los orígenes del videoarte, en los que se explora el formato y el medio, experimentando con la televisión y otros proyectos de la época, hasta llegar a la actualidad. Alternativamente, PROYECTOR será el hilo conductor para trazar esta evolución.

El término “cinemanormativo” lo he utilizado para expresar la idea de subvertir los formatos convencionales, ya que el análisis de casos significativos sigue aquí mi interés por plantear obras disruptivas.

¿Qué es PROYECTOR?

El festival nació en una versión reducida en 2008, en una sola sede de la ciudad de Madrid ya desaparecida, Espacio Menosuno. Fue cobijo de artistas y creativos, y potenció más de cien exposiciones, otros tantos eventos, catálogos, presentaciones, conciertos y variadas discusiones sobre arte actual. Poco a poco, el festival fue creciendo hasta incluir algunos años después casi una decena de sedes. En la actualidad cuenta con más de treinta espacios, con el objetivo de ocupar con videoarte e imagen en movimiento toda la ciudad. En especial, la intención radica en llegar a públicos de diferentes barrios y con diferentes intereses socioculturales o políticos. Desde el nacimiento del evento siempre se ha planteado que todas las actividades deberían ser de carácter gratuito para favorecer su acceso.

El evento no solo colabora con museos e instituciones, sino que las galerías, los espacios independientes, los escaparates, las plazas y las proyecciones al aire libre definen la esencia de este festival. Siempre se ha trabajado tanto con convocatoria abierta y pública como con artistas invitados, cuyas contribuciones resultan fundamentales para enriquecer la calidad del evento, ya sea a través de su presencia o de sus aportes visuales. Entre las figuras más destacadas que

han formado parte de la programación se encuentran: Marina Abramovic, Shirin Neshat, Francesc Torres, Gary Hill, Isidoro Valcárcel Medina, Santiago Sierra, Regina José Galindo, Carolee Schneemann, Fayçal Baghriche, Hans Breder, Yuan Goang-Ming, Anthony McCall, Antoni Muntadas, Candice Breitz, Francis Aljys, Gusmão / Paiva, Ignasi Aballí, Joan Jonas, José Val del Omar, David Van Tieghem, Rosa Barba, Steve McQueen, Willie Doherty, Robert Cahen, Steina y Woody Vasulka, entre muchos otros. La participación de coleccionistas como Alfredo Hertzog da Silva, Alain Servais, Haro Cumbusyan y Teresa Sapey ha resultado clave a lo largo de los años. Teresa y Alfredo suelen colaborar con el préstamo de obra, apoyan activamente a artistas o potencian premios con sus aportes. La contribución económica de Hertzog da Silva, por ejemplo, hace posible la entrega de premios tanto a obra producida como a piezas nuevas que son el resultado de una residencia de creación para artistas jóvenes menores de 25 años. Como resultado de estos factores, en el festival se han mostrado alrededor de 900 obras de unos 800 artistas de más de 70 países.

El equipo de PROYECTOR está compuesto por productores, no solo de contenidos audiovisuales, sino de *conocimiento*. Por eso, desde los inicios se ha apostado por proyectos que reflexionen sobre las artes visuales, su relación con el cuerpo, el espacio que los acoge y el espectador. Estos se incluyen en una sección relevante como la de LAP (Laboratorios Arte PROYECTOR).

Desde el año 2008 se han realizado encuentros profesionales en los que se reúne a coleccionistas, festivales, ferias, artistas y demás agentes involucrados en la producción, distribución, venta y exhibición del videoarte en la actualidad, así como talleres, charlas y clases magistrales. Las publicaciones, por otra parte, han sido centrales para trazar una línea de pensamiento que articula una propuesta que se propone acercar este media al público especializado, *amateur* o simplemente curioso².

En lo que respecta a las curadurías resulta necesario mencionar que el equipo está compuesto de artistas y gestores culturales con una visión amplia y actual de la imagen en movimiento internacional. Esta visión es el resultado de una formación y experiencia profesional consolidada durante años, que se materializa en el festival con la organización de distintas propuestas curatoriales, haciendo corresponder ejes temáticos y conceptuales con espacios artísticos (centros, museos y galerías). En la programación, donde se incluyen artistas más o menos emergentes junto con otros de larga trayectoria, conviven contenidos ágiles

² Algunos de los artistas que han impartido talleres son: Itziar Okariz, Gary Hill, Francisco Ruiz de Infante, Concha Jerez, Democracia, Rogelio López Cuenca, Magiae Naturalis, Pancho López, Elena Córdoba, Lois Patiño.

Por los Encuentros han pasado Andrés Denegri, Fernando Llanos, Róisín Tapponi, Ulya Soley, Fatma Çolakoğlu, Soleil Gharbieh, Lara Khaldi, Mena El Shazly, Mohamed Allam, Ana Longoni, Fernando Castro Flórez, Tania Pardo, Oliva Arauna, Nekane Aramburu, Blanca de la Torre, Heure Exquisite!, entre otros.

que se adaptan a la sede y al contexto. Colaboramos con la mayoría de instituciones de Madrid, con ferias como Loop Barcelona, Art Lima, Hybrid fair, Art Jaén, Art Madrid y con más de cincuenta festivales internacionales.

El evento se propone potenciar la creación de obra nueva a través de las nuevas tecnologías, tanto de forma presencial como a distancia. Contamos para ello con el apoyo de embajadas, empresas privadas tecnológicas y coleccionistas que permiten el desarrollo de la imagen en movimiento contemporáneo en distintos formatos.

Dentro de sus posibilidades, PROYECTOR ofrece residencias (espacio de trabajo y alojamiento) a los artistas participantes. Esto permite la creación de nuevas piezas *site specific* para las sedes, así como instancias de intercambio durante el festival con otros artistas, curadores y el propio equipo organizador. De esta forma se van creando lazos, redes de trabajo y transferencias de conocimiento, lo que ha posibilitado el surgimiento de artistas como Maia Navas, Irit Batsry, Mária Beatriz Granero, Christophe Litou, Elena Lavellés o Magiae Naturalis.

El festival pretende plantear circuitos alternativos de distribución, visionado, venta y alquiler de la imagen en movimiento, de modo que un mayor número de creadores tenga acceso al medio. Esta estrategia se refuerza a través de conferencias online, *performances*, talleres y actividades por *streaming*. Además, se facilitan transacciones, contactos y el acceso a públicos dinámicos acordes a nuestros días.

Otro objetivo importante es la generación de una estructura de asesoría en red en la que se incluyen coleccionistas, galerías, museos y centros de arte. El festival se ha distinguido también por la publicación de trece catálogos hasta la fecha con textos curatoriales propios.

Un aspecto relevante de PROYECTOR es su compromiso con la educación y la creación de redes profesionales. Actualmente está en desarrollo una plataforma de visionado profesional destinada a docentes, curadores, investigadores y expertos en videoarte, cine experimental y arte interactivo. Esta plataforma pondrá énfasis tanto en la creación digital como en la analógica, con soportes que incluyen super 8, 16 mm, 35 mm y diapositivas, así como la incorporación de tecnologías de vanguardia como la inteligencia artificial (IA).

Videoarte, no cinemanormativo

Para dar cuenta de lo que se pretende destacar y señalar con la mención de videoarte, *no cinemanormativo* es relevante mencionar *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990), una obra de finales del siglo pasado de Gary Hill –uno de los artistas más importantes del *new media art*–, en la que se muestra un conjunto de televisores en los que la imagen del cuerpo está descompuesta, rota y fragmentada, lo que obliga al espectador a recomponerla en su mente.



Figura 1. Gary Hill, *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990).
Fotografía del artista.

La televisión es despojada de su cuerpo, de su caja, de su estructura convencional como objeto central de una casa, como eje arquitectónico de un salón. Hito de riqueza de hace casi medio siglo, las personas se endeudaban para adquirir este objeto, denominado “altar de la vida moderna” por Jean Baudrillard en su libro *La sociedad de consumo*. Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo*, sugiere que la publicidad genera una construcción de necesidades en el consumidor, sin cuya influencia, “¿cómo sabríamos qué necesitamos?”.

Volviendo a la pieza, doce monitores presentan un cuerpo desnudo a escala real. Cada parte del cuerpo posee el volumen de una televisión y están conectadas entre sí a una columna invisible escondida. En los años 90 esta obra tuvo un gran impacto, como si se tratara de un hallazgo similar al de las Cuevas de Altamira o la Alhambra, sin dudas un hito casi inverosímil atrapado entre la maleza.

En el festival hemos mostrado varios trabajos de Gary Hill como *Blind Spot* (2003), *Remembering Paralinguay* (2000), *The Whisper Room* (2017-2022), *Around and About* (1980), *Mediations* (1986), *Switchblade* (1998-1999), *None of the Above* (2021-2022) o *The Wall Piece* (2000). La mayoría presentan propuestas de poesía conceptual, sonora y experiencial, y muchas de ellas se vinculan con los cortes, heridas de operaciones y cuchilladas que ha sufrido el artista a lo largo de su vida. En casi todas las piezas la palabra hablada traslada al espectador a un mundo personal y poético.

Otros trabajos más clásicos, como *Turbulent* (2001) de Shirin Neshat, han pasado por el festival. Casi cinematográfica en su composición y calidad –un díptico enfrentado–, la obra expone un contraste contundente: mientras la voz de un hombre en Irán resuena frente a un público exclusivamente masculino, una mu-

jer, a quien se le prohíbe cualquier forma de expresión artística, canta en soledad para un auditorio vacío, sin posibilidad de ser vista ni escuchada.



Figura 2. Shirin Neshat, *Turbulent* (2011).

En su juventud el artista polaco Zbigniew Rybczynski realizó videos como *Oh, I can't stop!* (1975) y *Tango* (1981), que se destacan por su innovación, complejidad y uso del sentido del humor. En *Oh, I Can't Stop!*, un primer plano de un posible “monstruo” que parece devorar la ciudad invita a explorar su enfoque sobre los planos, el manejo del tiempo y el sonido, así como su capacidad para integrar espacios públicos y privados en su narrativa visual, con la alegoría que permite el arte para abordar este tipo de acciones. Por su parte, *Tango* presenta el espacio de un camarote –una escena que podría formar parte de los films de los hermanos Marx– en el que decenas de personajes conviven y se cruzan en un bucle preciso de casi 16.000 fotogramas en tan solo 8 minutos. Este trabajo le valió un Premio Oscar de la Academia.



Figura 3. Zbigniew Rybczynski, *Tango* (1981).

Otro referente destacado es Bruce Nauman, conocido por desarrollar un enfoque singular cuya constante es “pensar con la cámara”, utilizada como una herramienta de experimentación y, a su vez, una compañera en su estudio de Nueva York. Sus experiencias físicas y corporales, ampliamente reconocidas en su época, le resultaron útiles para sus investigaciones venideras.

En la curaduría de Tom Van Vliet para la feria Art Madrid se presentó dentro del marco de PROYECTOR la pieza de Nauman *Good Boy Bad Boy* (1985), un díptico donde dos actores estadounidenses recitaban a modo de declaración moral pasajes como “Yo era un buen niño / Tú eras un buen niño / Éramos buenos niños” y “Odio / Odias / Odiamos / Esto es odiar”. Este trabajo ejemplifica por qué un video monocal no puede hacernos ver una pieza del mismo modo que dos televisores separados. La confrontación de dos conversaciones simultáneas no es comparable con el plano/contraplano del cine y obliga, una vez más, a posicionar al espectador y guiar su mirada.

Otra obra a destacar entre los potentes y representativos artistas que forman parte de PROYECTOR es *King (A portrait of Michael Jackson)* (2005) de Candice Breitz. La artista sudafricana presenta en 16 canales a un variado grupo de supuestos fans de Michael Jackson que cantan a capela el disco *Thriller* entero. El espectador entra en una sala de grandes dimensiones y tiene que explorar el espacio para encontrar cada uno de los monitores que le permitirá oír y ver las diferentes personalidades de los fans del músico.

La mayoría de las piezas que recibimos en la convocatoria abierta son en formato 16:9 monocal, con una composición cinematográfica. Es posible que *The Cremaster Cycle* (1994-2002) de Matthew Barney haya influenciado esta modalidad, que ha despertado largos debates dentro del equipo. Trabajado con estética cinematográfica y grabado con cámaras profesionales como la ARRI, produjo un cambio radical en la producción de videoarte de la época. Este movimiento se intensificó a principios del siglo XXI con la aparición de las primeras cámaras réflex, que permitió a los creadores trabajar con una calidad cinematográfica incluso con un presupuesto reducido. Pero esto a su vez acercó al videoarte cada vez más al cine y en especial a sus formatos.

Desde las primeras ediciones se presentaron piezas instalativas multicanal, frente a las cuales el espectador tiene la autonomía para elegir qué ver y cuánto tiempo dedicar a cada pieza. La primera fue del artista Emilio Tomé con *Abstracciones* (2008), en la que enfrentaba en dos paredes imágenes de *Google Maps* con desprendimientos de paredes, suelos de nuestras calles, de nuestra ciudad, casi como una confrontación entre lo macro y lo micro, entre pasado y presente (¿digital?).

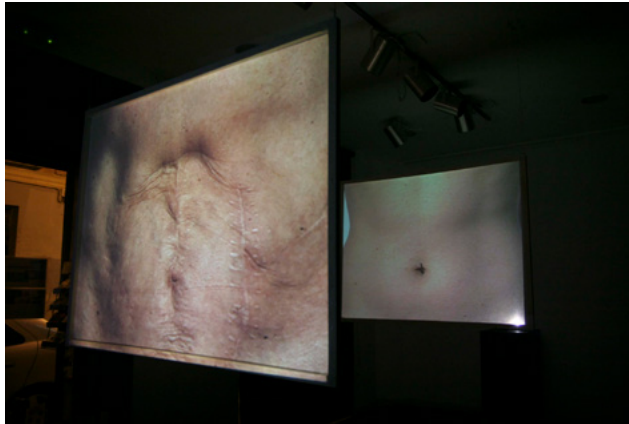


Figura 4. Maite Camacho, *De tripas corazón* (2009). Fotografía: Mario Gutiérrez Cru.

Para la segunda edición del festival (2009), además de encuentros y proyecciones de otros festivales internacionales, se apostó nuevamente por el formato instalativo. Se incluyeron piezas complejas conceptualmente y sencillas en cuanto su composición, como *De tripas corazón* (2009) de Maite Camacho, realizada de manera *site specific* para Espacio Menosuno, en la que presentaba dos planos detalle de dos abdomenes: el de la propia artista en su juventud y el de su madre, operada una decena de veces. En este caso no solo se veían las cicatrices, sino que se intuía la dificultad de respirar; el aire tenía que reinventarse para conseguir subir y bajar, llenarse y vaciarse, una y mil veces.

En los siguientes años se volvió a apostar por piezas experienciales, es decir aquellas que sumergen al espectador en el submundo del propio artista. Por ejemplo, el polémico artista Sergio Ojeda con su obra *We are Going to Make a Killing* (2009), que invita a ingresar en una dimensión onírica, con humo, proyecciones, cuadros, luces y cristales rotos, mientras se aborda críticamente el rol del artista en un mundo corrupto de galeristas, directores de museos y, sobre todo, críticos de arte.

De esas primeras ediciones cabe destacar la pieza *Wachimán* (Deriva del inglés *Watchman*) (2010) del artista venezolano Cristian Guardia. Como en el caso de Ojeda, se propuso una intervención en toda la sala de exposiciones, con la apropiación de paredes, mesas, armarios y escaparates para presentar una obra en la que unas bellísimas vajillas de porcelana azul eran destruidas y mostradas como fragmentos de una historia pasada. Su disposición museística presentaba un espacio archivístico habitado por objetos valiosos. Asimismo, sus videos, creados a modo de tríptico y díptico respectivamente, mostraban una acción cruda, sin demasiada edición ni efectos.

En la edición de 2011, el artista Alberto C. Bernal ha invitado con su pieza *Impossible Music #33 – rabia* (2011) a gritar, a desgañitarse. Ante la fuerza del espectador y su volumen exagerado, el propio artista devolvía su grito. El escaparate era la única

frontera invisible que separaba el espacio expositivo y el artista del público. Años más tarde Bernal participó con su pieza –también interactiva– *Resistencia pasiva* (2013-17), creada para el ya desaparecido Medialab Prado, un espacio público municipal de Madrid con una gran fachada con luces LED. Por encima de esta había cámaras de vigilancia que captaban la plaza central frente al edificio, ubicado en el triángulo formado por el Thyssen, el Reina Sofía y otros museos. Este espacio resultó de utilidad para muchos artistas que crearon piezas específicas en las que la posición física de los espectadores, meros paseantes de una plaza pública de Madrid frente al Caixaforum, introducía variaciones y modificaciones en la obra hacia uno u otro lugar. Por él pasaron Samuel Bianchini con *Visible Hand* (2017), que presentaba en tiempo real datos económicos mientras creaba en código ASCII una mano que pretendía atrapar al espectador; o Josu Rekalde con *No es verdad* (2018), un juego de frases aleatorias que el espectador podía construir en su recorrido por la mencionada plaza. En ese mismo estilo, con otra aleatoriedad y estructuras, el artista Patxi Araujo produjo *Sherezade* (2019). Menos conceptuales y más visuales y generativos con los datos y las imágenes, los artistas Mario Klingemann y Wang Lien-Cheng con sus piezas *Suspectacle* (2021) y *Smile, You Are on Camera* (2019) respectivamente, plantearon obras en las que caras de personas sacadas de internet giraban la mirada para observarnos en la plaza; o mutaban para ir variando de una a otra, de uno a otro perfil étnico del globo terráqueo. Resulta necesario mencionar el trabajo creado durante la pandemia titulado *Sconfinamento* (2020) de Francesca Fini, en el que la artista plantea la plaza como lugar inhóspito en la fisicalidad e intercomunicado en la virtualidad.



Figura 5. Abelardo Gil-Fournier, *La vibración de los juncos* (2019).
Fotografía: Clara Ángel San José.

PROYECTOR se interesa mucho en la relación entre la obra, la proyección y el espacio que la acoge. Además, siempre se busca trabajar con piezas *site specific*, como es el caso de la instalación *La vibración de los juncos* (2019) de Abelardo Gil-Fournier. En la obra, unas plantas giraban y generaban sombras que se proyectaban en una pantalla a la que se le añadían subtítulos con un proyector digital (única parte que podría enmarcarse como puramente videoarte). Este es un ejemplo específico del tipo de trabajos en los que no hay un contenido digital grabado, sino que se genera una imagen en el propio espacio, en el ojo del espectador, que une todas las piezas de este pequeño rompecabezas.

Otro ejemplo de piezas deconstruidas es la obra *Lugar fósil* (2019) de la artista argentina Florencia Levy, donde utilizó cuatro canales con tres televisores y una película proyectada para introducirnos en el crecimiento exponencial de ciudades de China en los últimos cuarenta años. Levy habla de destrucción y contaminación en contraposición a la idea de mejora social de un país en auge.

Lois Patiño, otro artista que trabaja entre el cine y las artes plásticas, presentó varias obras en el festival. Vale destacar una sencilla pero efectiva, *Metallic Shadow in the Dream – Steam* (2019), en la que un miniproyector muestra una imagen del mar en blanco y negro sobre dos vasos de cristal superpuestos en un pequeño estante colgado, generando reflexiones en la pared.



Figura 6. Yuan Goang-Ming, *Dwelling* (2014). Fotografía: Sami Khalaf.

Yuan Goang-Ming, uno de los principales artistas taiwaneses, propone en *Dwelling* (2014) un ambiente casero europeo. El artista solicitó una gran proyección en un salón construido y amueblado con un sofá de tres plazas, una alfombra, una mesita, una lámpara y un equipo de sonido de calidad. Lo que se mostraba en el video era un aparente salón que invitaba a la lectura, mientras la placidez y la calma se rompían en el momento del estallido de los objetos hogareños, que se quedarían flotando en un mundo casi acuático.

La obra de Luciana Fina, una artista italiana que vive en Portugal, presenta un diálogo entre madre e hija a través de un edificio. *Terceiro Andar* (2016) usa dos proyecciones en diferentes escalas y espacios, lo que permite al público bordear y experimentar la pieza, mientras cada miembro familiar ocupa una pantalla y mantiene una distancia respecto al espectador.



Figura 7. Luciana Fina, *Terceiro Andar* (2016). Fotografía: Sergio Cáceres.

La obra *Sin título (Reflejos)* (2020) de los artistas brasileños Maíra Flores y Luciano Scherer plantea una tragedia: un tríptico de proyecciones simultáneas representa cuerpos encontrados en distintas playas, en una recreación del triste final de los migrantes que intentan cruzar mares y mueren en el intento, sin llegar a hablar de las razones que les hacen querer atravesarlos. Para esta pieza, se creó una especie de piscina para reflejar el mar salvaje que se lleva a miles de personas cada año.

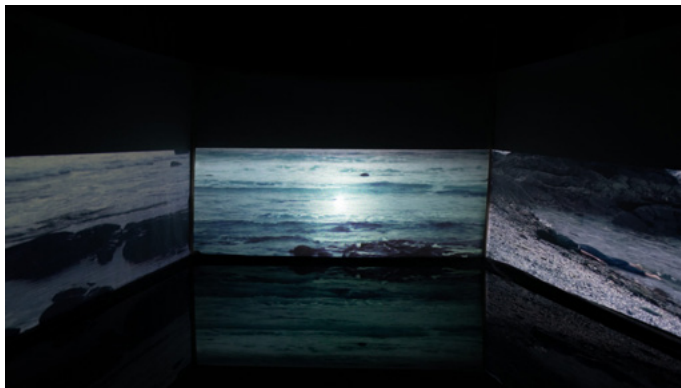


Figura 8. Maíra Flores y Luciano Scherer, *Sin título (Reflejos)* (2020). Fotografía: Carlos Clemente.

Últimamente, una de las artistas con las que el proyecto ha trabajado con más frecuencia, por la belleza y dureza de sus piezas, es la argentina Analía Villanueva. En 2023 presentó en la Colección INELCOM *UMBRA* (2022). Mediante dos proyectores de Super 8 sincronizados y un pequeño Arduino realizado por la propia artista, un rotulador iba pintando de negro la propia película analógica. El resultado era que las imágenes del mundial de fútbol que ganó Argentina en 1978 iban borrándose poco a poco y únicamente permanecían los artistas desaparecidos durante la dictadura argentina.



Figura 9. Analía Villanueva, *UMBRA* (2022). Fotografía: Julien Rose.

De esta misma artista, en la pasada edición de 2024, se presentó una curaduría junto a Antone Rodríguez Berastegui sobre la memoria y la desaparición. Analía participó con su pieza *Carencia* (2022), en la que tres proyectores analógicos de diapositivas de 35 mm eran intervenidos para posibilitar que un líquido cayera sobre las imágenes y que estas fueran desapareciendo durante la muestra. En ambos casos, las obras trabajan con película analógica –que es efímera– y así convierten su visionado en una experiencia única. Los espectadores son quienes pueden percatarse de su corta existencia.

Por otra parte, el mencionado artista Antone Rodríguez Berastegui compartió espacio con Analía con *Apnea* (2017), una de sus piezas casi místicas en la que una proyección en 16 mm muestra a un nadador que una y otra vez saca la cabeza para respirar en un nadar infinito. La singularidad no solo radica en la belleza de la película, sino en la intervención del dispositivo por parte del artista. La corta película que se proyecta, de no más de cuatro segundos, entra y sale en una acción sin fin del propio proyector, que una y otra vez trata de enhebrarla, de conseguir encaminarla. En este caso, una máquina de más de cincuenta años trata de meter en el sistema a una película.

Las piezas de Antone construyen una belleza extraña. Por ejemplo, *Yuna* (2022), en la que se proyecta la imagen de unos niños jugando en el agua sobre un jarrón con lirios. Al pasar de los días de la muestra, estos estaban caídos como la juventud de esos niños que ya serán adultos, cuya libertad –gracias a su ignorancia– se habrá marchitado. Otras piezas del mismo artista que se han mostrado en el festival son *Garange*, *Robin* y *L'heure du destin* (todas de 2022). Como dice Rodríguez Berastegui, “la posibilidad de ver la proyección en el espacio es un acto casi epifánico”.



Figura 10. Antone Rodríguez Berastegui, *Yuna* (2017). Fotografía: Paula Lafuente.

Volviendo a las piezas que desaparecen, el artista argentino Andrés Denegri presentó *Mecanismos del olvido* (2017) en la única sede de INELCOM. Un proyector de 16 mm intervenido se detiene para atascarse por unos segundos y quemar la bandera nacional, como acto vandálico y poético, mientras pasa la primera grabación fílmica de la historia de Argentina. La enseña patria se presenta una y otra vez en un baile sin tregua, trata de ondear mientras el propio sistema la devora, la come por dentro. Nada “proyectable” queda de esta pieza efímera, excepto unos frames quemados donde banderas y fuego conviven, donde conciencia de patria y de actos para sostenerla se mantienen en el mismo discurso.

Continuando con obras que trabajan con proyectores, con la quema de película y –en este caso– añadiendo performance fílmica, surge *Un film flogista para Georg Stahl* (2024) de Carlos Baixauli. El artista filma en 16 mm, quema la película, la escanea y la vuelve a pasar a 16 mm una vez más. Pero en un acto poético y crítico quema en directo el rollo una vez que ha pasado por el proyector. Es decir, los espectadores ven unos segundos de una película única que solo ellos han podido disfrutar. Proyección y llamas se mezclan en un acto doloroso para amantes del celuloide, más aún sabiendo que algún día el artista terminará quemando alguno de los pocos proyectores que quedan.

Se quemó mucho en la última edición de PROYECTOR 2024. La performance de Miquel García *Krematorium* (2021) develaba de manera sutil, mediante el uso de un soplete sobre una estructura de madera negra, los cientos de miles de nombres de muertos tirados en las culatas de nuestro país en la guerra civil española y en los años posteriores.

Quizás los fuegos, la memoria y los desaparecidos son constantes de PROYECTOR, como en el caso del artista mexicano Fernando Llanos “videoman”, quien participó con su pieza sobre las revueltas en comunidades mapuches contra las grandes empresas que están destruyendo el país. *Un soldado en cada hijo* (2020) presenta una puerta de camión de Coca-Cola que ardió en la revuelta y que sirve de superficie para crear esta pieza, siendo el propio vidrio de la puerta la superficie de proyección.



Figura 11. Fernando Llanos, *Un soldado en cada hijo* (2020).
Fotografía del artista.

Revueltas, caos y nuevo orden propone el colectivo DEMOCRACIA con su pieza *Order* (2018), un tríptico compuesto por carteles, pancartas y tres proyecciones no simultáneas pero sí espaciales. En esta pieza conviven los Panteras Negras, los más ricos del sur de Estados Unidos y niños privilegiados con uniformes casi monaguiles cantando operetas. La escena se presenta bajo el paraguas de un replanteamiento sobre el estado de bienestar y sobre la estructura del poder.

La artista de Uzbekistán Ira Eduardovna intenta en *The Iron Road* (2022) recrear en un díptico la escena que sufrió siendo una niña de poco más de diez años, cuando tuvo que salir de su país y dejar atrás a familiares y amigos. Usando la parafernalia del cine, del set de rodaje y de los actores, la artista repite casi en loop para tratar de recrear(nos) un momento que no se sabe si es mejor recordar para sanar o dejarlo ir para que no vuelva a ocurrir.

De desapariciones físicas, pero en este caso arquitectónicas, nos habla Amaya Hernández Sigüenza en *Villa Betania* (2023), una videoinstalación compuesta por una gran proyección, un monitor y una maqueta de un edificio histórico ya desaparecido. La artista, mediante entrevistas, simulaciones de luces y sombras, y el propio cuerpo físico del edificio, habla de memoria y del gran error urbanístico que acontece solo por el ansia de vender y ganar más dinero en las grandes inmobiliarias y constructoras. En *La contemplación como práctica de resistencia colectiva* (2021) Amaya nos invitaba a bajar las empinadas escaleras del Centro de Cultura Contemporánea Condeduque y contemplar cómo ingresa la luz por ese camino a lo largo del día. La artista grabó el paso del tiempo y con time lapses presenta, en una secuencia más accesible para el espectador, la belleza del sol entrando por un espacio arquitectónico como este centro de arte con paredes de ladrillos, piedras que se mezclan con acero corten y cemento.

Otro ejemplo de piezas participativas es el trabajo del artista mexicano Andrés Montes, que en *Anecdotario breve* (2013-18) monta una especie de escenario o pequeño palco con un micrófono y una bola de discoteca. En esta instalación, plantea el tema de los narcocorridos y su relación con los corridos originales. Montes nos habla de cómo las canciones populares del narcotráfico se convirtieron en una parte fundamental de la cultura popular de su país. El artista interviene estos videoclips eliminando frases de violencia de los narcocorridos, lo que permite al espectador generar nuevas narrativas y contenidos, y así crear canciones con otro enfoque. Este proyecto invita al público a interactuar con la obra de una forma participativa, como un karaoke que da la posibilidad de cantar nuevas canciones, nuevas versiones de los corridos.

Estas propuestas no tendrían ningún valor como piezas de video monocal, y como video online por streaming no serían más que documentación de una acción en la que estar presente es central para percibirla en su totalidad. Lo mismo sucede con *Acting Head* (2010) de Pavel Büchler. En este caso se trata casi de un gif animado de cuatro segundos de duración en el que aparece el dictador Leonid Brézhnev. El trabajo del artista polaco inundó los espacios del festival en 2016, al ser mostrado con un monitor en cada una de las sedes. Los monitores de pequeño volumen se posicionaron en altura y este gif casi absurdo del dictador golpeando la mesa con un bolígrafo se convirtió en una suerte de conjunto a la vez glorioso y terrorífico. El trabajo aborda la idea del Gran Hermano, de ese dictador presente de forma continua en todas las casas. Otro ejemplo destacable es *Eclipse* (2019), presente en la Colección INELCOM, donde nueve proyectores de diapositivas son intervenidos con cuerpos esféricos generando un cielo lleno de elegantes y sugerentes eclipses solares.



Figura 12. Bartolomé Ferrando, *Sintaxis* (1996). Fotografía del artista.

Si nos alejamos un poco de lo político y regresamos a lo performativo cabe destacar la obra *Sintaxis* (2016) de Bartolomé Ferrando, un artista que viene de la performance y del arte sonoro, vocal y consonante. En este caso se trata de una videoperformance en la que Ferrando se coloca una pequeña televisión encima de su cabeza. Aquí ya no solo se graba la acción, sino que el tiempo real está presente y se convierte en una especie de documentación de la propia performance. A veces, la videoperformance es el juego constante entre la documentación y el tiempo real, ¿cómo diferenciarlo?

Al considerar la instalación como propuesta artística resulta relevante mencionar la obra de Eugenio Ampudia, un artista español que realiza con frecuencia piezas irónicas y que pone en cuestión nociones instaladas como la de alta cultura. En *En juego* (2016), Ampudia propone que cuando se muestre la obra se debe colocar un suelo de césped, una pantalla maciza en la sala dividiendo el espacio y proyectando el mismo video pero en diferentes momentos, como si se tratara de diferentes videos. Además, el material se acompaña de una vitrina con un libro de filosofía que aparece en el propio trabajo. En *Dónde dormir* (2008), plantea el derecho que tiene como español y artista a usar los espacios públicos y poder dormir en ellos. Así, ha conseguido pasar la noche en la feria Arco, la Biblioteca Nacional y en el Palau de la Música. Al mostrar la obra, Ampudia lo hace siempre con un saco de dormir o con colchonetas, invitando a los espectadores a participar y compartir con él el acto de dormir durante la pieza. Incluso ha logrado que algunos museos estén abiertos durante la noche para que los espectadores puedan dormir dentro la propia institución.

Otro caso a destacar es el de Mateo Mate con *Viajo para conocer mi geografía* (2001). El artista presenta una cama familiar estilo años 40/60 con las sábanas deshechas. Sobre ellas se desplaza un pequeño tren de juguete. Este nos hace de cicerone para guiarnos en un viaje casi de gigantes por un nuevo mundo en minia-

tura donde las sábanas se convierten en montañas. El tren, portador de una minicámara espía, es el transmisor. Todo esto se puede ver en un monitor junto a la cama.

En la obra interactiva de Unai Requejo *Mensaje de Navidad de su Majestad el Rey* son los espectadores quienes manipulan el material, a través de un teclado MIDI que está cubierto con cartón y tiene un aspecto “cutre” e “infantil”. El trabajo hace referencia al discurso anual del Rey de España durante la Navidad, pero aquí el espectador puede manipular el contenido, cambiando la voz del Rey con cada tecla que toque.

Vinculado a la intervención y la performance, el festival acogió al artista venezolano Cristian Guardia, que presentó su obra performática *45 horas consecutivas de lectura sobre lo exótico* (2012), en la que se encerraba en un espacio de arte durante 45 horas para leer libros sobre exotismo. La singularidad de la obra consistía en que el espacio expositivo estaba cerrado y para poder verla se debía acceder a través de un portal web de videos pornográficos gay. Esta obra critica la erotización del exotismo y plantea una reflexión sobre las expectativas que la sociedad tiene sobre el cuerpo y la sexualidad.

En el ámbito del cine y la performance, hay dos trabajos de Deneb Martos y Wade Matthews que nos interesa destacar. En *Gold Film* (2019-24) se utilizan proyecciones de 35 mm pintadas con pan de oro, mientras una cámara digital crea una experiencia de proyección en vivo. La manipulación de la película genera una estética única, mezclando lo digital con lo analógico. Se trata de una pieza enigmática en la que cientos de películas suben y bajan en un loop sin fin en el que el oro envuelve todo el espacio. En otra de sus propuestas, *Skin Film* (2019-22), no era el oro el protagonista sino la propia bailarina. Esta se veía envuelta en película virgen de 16 mm y más tarde, tras un proceso de revelado, la propia piel de la performer se proyectaba en la sala mientras realizaba una acción de desenvoltura.



Figura 13. Deneb Martos y Wade Matthews, *Gold Film* (2019-24).
Fotografía del artista.

La obra *El bosque que se mueve (errores de medida)* (2020) del artista Francisco Ruiz de Infante está más vinculada con lo analógico y el videoarte experimental de finales de siglo XX. Se trata de una videoinstalación de más de 150 m², que se expandió con una parte performática y ocupó toda la planta baja de casi 700 m² de El Instante Fundación. Francisco nos introduce a un mundo bacteriano, científico y analítico, pero a la vez divertido y sugerente, en una obsesión en ascenso por lo azul y por su análisis de procesos y creaciones. En este caso en particular se contó con la presencia del propio artista para desarrollar talleres y en 2017 realizó otra performance junto a Olga Mesa.



Figura 14. Francisco Ruiz de Infante, *El bosque que se mueve (errores de medida)* (2020). Fotografía del artista.

Otra propuesta analógica valorada por el festival es *Splitscape* (2022), de la artista portuguesa Helena Ferreira. Esta es una de las tres piezas de ella que se han mostrado en el festival en los últimos años. En todas ellas se genera una corporalidad en el uso de la instalación, la pantalla-espejo ya no es un receptáculo de imágenes ni un escudo que las repele, sino un filtro que también las produce.

Vinculado a la presencia de objetos, sombras y creaciones *site specific* ha sido relevante haber presentado varias piezas del taiwanés Chen Wan-Jen. En especial *I Have Come to a Place Where Depression Caught Me out of the Blue* (2013-19), obra en la que el artista utiliza objetos cotidianos de la construcción como escaleras, cajas de madera, conos de obra o cintas de balizar para generar un marco visual y poético donde pequeños personajes de no más de un palmo de altura practican deportes (golf, skate, etc.).



Figura 15. Chen Wan-Jen, *I Have Come to a Place Where Depression Caught Me out of the Blue* (2013-19). Fotografía: PROYECTOR.

En cierto modo esta pieza es una versión más compleja de otras *site specific* que se han presentado en el festival, como la realizada por Magiae Naturalis (Enrique Corrales Crespo y Eva Mónica de Miguel Sanz) en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque con una tienda militar convertida en la obra *Cámara Oscura* (2019). Los espectadores se topaban en una de las plazas del antiguo cuartel con una gigante tienda militar recuperada y adaptada a un observatorio. Varios agujeros con distintas lentes caseras permitían enfocar, es decir, conseguir el punto exacto en el que el infinito y el finito se entrecruzan y permiten visualizar los objetos o el paisaje. Además, el 80% de esta servía de salón donde ver la belleza del espacio que acogía la tienda, tras un largo proceso de adaptación visual a la casi penumbra.

Otra gran cámara oscura intervenida es la pieza de João Maria Gusmão / Pedro Paiva *Triangles and Squares* (2011), que pertenece a la Colección INELCOM. Esta fue creada con varias máquinas volumétricas que generan un recorrido de objetos geométricos que solo se pueden ver en el exterior mediante un proceso de cámaras oscuras. Es decir, el espectador entra en un espejo donde cuadrados y triángulos de varios colores generan un discurso visual por una sala totalmente oscurecida. Solo si conseguimos adentrarnos en las entrañas del “monstruo” descubrimos que hay una gran maquinaria e iluminación que permite esta rareza.

Casi para concluir con este texto, resulta necesario destacar el desafío que implica llevar adelante PROYECTOR con el propósito de hacer de Madrid un bastión de la imagen en movimiento. El festival privilegia la experiencia física, perceptual y sensible de las obras montadas en el espacio en un mundo en el que el

tránsito de las imágenes circula constantemente por tablets, móviles o diversos tipos de pantallas.

En este contexto debemos mencionar la pieza multicanal de Antoni Muntadas *El Aplauso* (1998), en la que el espectador se enfrenta a un tríptico formado por espectadores y manos que aplauden sin cesar. Si bien este trabajo no ha formado parte del festival, sí lo han hecho otras obras del mismo autor como *La Siesta*, *The Nap*, *Dutje* (1995), una instalación formada por diapositivas, una sábana y un sofá, o la pieza monocal *What are your Concerns?* (2018), creada entre China, Japón y Corea, sobre las preocupaciones de los ciudadanos de cada una de estas ciudades.

“Ahora sí podéis ir a dormir, o continuar viendo ‘nieve’ en una televisión de tubo ‘vintage’”. Esta es la irónica propuesta que el Premio Nacional de las Artes Isidoro Valcárcel Medina nos presentó con su pieza *Programación Variada* (1980-2018) en la Casa Museo Lope de Vega. “Es la tentación sin el pecado”. Otro intento de hablar de la cuestionable programación que hay en nuestros televisores, lo que generó que en los 60 los artistas tuvieran la enorme necesidad de intervenirlos.

Este recorrido de la mano de PROYECTOR por piezas representativas de la no cinemanormatividad en el videoarte se propone como un llamado a seguir explorando y experimentando con la imagen, el espacio y los cuerpos que lo habitan. Es fundamental reflexionar sobre las formas adecuadas de exhibir las obras: no es indistinto presentarlas con un proyector, una pantalla de plasma, una tablet, un móvil o como piezas multicanal o analógicas. Cada formato demanda una consideración específica para potenciar su impacto y su propuesta estética.

Referencias bibliográficas

- BAUDRILLARD, J. (1970). *La société de consommation: ses mythes, ses structures* [La sociedad de consumo: sus mitos y estructuras]. París: Gallimard.
- DEBORD, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.

Páginas web

- Matthew Barney (s.f.) Visitado el 13/11/2024. <https://circuloa.com/cremaster-cycle-de-matthew-barney/>
- Colección INELCOM (s.f.). Visitado el 13/11/2024. <https://coleccion-inelcom.com/>
- Espacio Menosuno (s.f.). Visitado el 13/11/2024. <https://menosuno.es/project/espacio-menosuno/>
- Abelardo Gil Fournier (s.f.). Visitado el 13/11/2024. <https://abelardogfournier.org/>
- Gary Hill (s.f.) Visitado el 13/11/2024. <https://garyhill.com/>

Antoni Muntadas (s.f.). Visitado el 13/11/2024. <https://www.youtube.com/watch?v=-Ni-PWYpTwQo>

Museo Reina Sofía. (s.f.). Isidoro Valcárcel Medina: Artistas en cuarentena. Visitado el 13/11/2024 <https://www.museoreinasofia.es/linternationale/artistas-cuarentena/isidoro-valcarcel-medina>

PROYECTOR (s.f.). Visitado el 13/11/2024. <https://www.proyector.info> PROYECTOR2016. Isidoro Valcárcel Medina. 2 min 23 s Grabado por Sergio Cáceres, Sami Khalaf y Carlos Clemente.

Revitalizando el espacio y la memoria: la iniciativa de videoarte de Monitor en Esmirna

Nursaç Sargon¹

Resumen

Monitor, una organización de arte contemporáneo sin fines de lucro establecida en Esmirna en 2018, aborda la escasez de espacios de exhibición en la ciudad al reutilizar locaciones abandonadas transformándolas en espacios artísticos. Centrándose en el video, Monitor explora la relación entre arte, espacio y tiempo, involucrando tanto a audiencias locales como internacionales. Su enfoque nómada asegura flexibilidad y sostenibilidad, además de facilitar el acceso al arte contemporáneo en contextos con recursos limitados. A través de sus exposiciones y eventos interdisciplinarios, Monitor contribuye activamente al paisaje cultural de Esmirna, fomentando el pensamiento crítico y el diálogo dentro de la comunidad artística.

Palabras clave: Monitor, video arte, arte contemporáneo, Esmirna, revitalización urbana, exposiciones nómadas.

Revitalizing Space and Memory: Monitor's Video Art Initiative in Izmir

Abstract

Monitor, a non-profit contemporary art organization established in Izmir in 2018, addresses the city's shortage of exhibition spaces by repurposing underutilized or abandoned locations and turning them into art venues. Focused on video, Monitor explores the relationship between art, space, and time, engaging with both local and international audiences. Its nomadic approach not only ensures

¹ monitorizmir@gmail.com

Born in Izmir in 1988, Nursaç Sargon earned her undergraduate degree from the Faculty of Fine Arts, Department of Interior Architecture and Environmental Design at Izmir University of Economics. She completed her master's degree at İstanbul Bilgi University's Institute of Social Sciences in the Department of Cultural and Art Management, with a thesis titled *The Transformation of Contemporary Art in Izmir (1986-2014)*. In 2015, she joined the Izmir Kültür Pla+formu Initiative. A co-founder of Dahili Bellek, Sargon also founded the video-focused contemporary art initiative Monitor in 2018.

CÓMO CITAR: Nursaç SARGON (2024). "Revitalizing Space and Memory: Monitor's Video Art Initiative in Izmir", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 19, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 116-125.

flexibility and sustainability but also enables the accessibility of contemporary art in contexts with limited resources. Through its exhibitions and interdisciplinary events, Monitor actively contributes to Izmir's evolving cultural landscape, encouraging critical thinking and dialogue within the art community.

Keywords: Monitor, video art, contemporary art, Izmir, urban revitalization, nomadic exhibitions.

Introduction

Founded in 2018, Monitor is a non-profit contemporary art organization based in Izmir, a city often regarded as peripheral within the contemporary art landscape. Its primary aim is to address the city's shortage of exhibition venues by introducing innovative approaches to the use of the urban space. In this way, the initiative integrates space into the conceptual and narrative framework of each exhibition, transforming locations originally destined for other purposes into venues for showcasing art. Over the years, numerous sites—ranging from abandoned warehouses, old cinemas, artist studios, an old town hall, an auto repair shop, a printing house and co-working spaces—have been transformed into temporary exhibition venues. Drawing inspiration from these unused buildings, Monitor chooses to emphasize the architectural characteristics of the sites and their cultural and symbolic significance for the city and its inhabitants.

Monitor's focus on video art stems from the medium's unique interaction with space and its ability to challenge conventional modes of interaction with audiences. Video art dynamically integrates memory with the flow of time, transforming it from a remnant of the past into an evolving narrative. Indeed, it can be addressed as a convergence of time, memory, and continuity. When memory is revisited through video, it transcends its role as a static remnant of the past, evolving into a dynamic and living presence. Unlike cinema, where time follows a linear progression, video art distorts and reimagines time, intertwining it with the space in which it is experienced. This spatial connection is a defining feature of video. Unlike cinema, which adapts to various viewing environments, video relies on a dedicated space. When displayed on digital platforms, it loses its unique aura and risks leaving its narrative incomplete.

By leveraging video's capacity to bridge temporal boundaries and reshape perceptions, Monitor has cultivated a sustainable and visually impactful exhibition approach. Designed as an international and enduring project attuned to Izmir's dynamics, it aims to foster meaningful connections with both local and global audiences, promote the development of new perspectives through the concepts it engages with, spark new conversations among audiences, and engage viewers who have yet to establish a connection with this particular medium. To achieve all of this, Monitor reimagines spaces for each exhibition, uncovering their latent potential within specific thematic contexts. The project has hosted numerous exhibitions featuring artists from Turkey and abroad bridging global topics with local contexts. As part of its public programs, it hosted interdisciplinary discussions around selected themes such as the climate crisis, censorship, body politics, migration and the loss of memory, bringing together participants from various fields and steadily expanding its audience.

Izmir has seen a shift in recent years due to reverse migration. Also, the current economic and social conditions in the country limit mobility for many local art-

ists, audiences, and students, making access to the international contemporary art scene more difficult. Given the city's tendency to rely on external influences for its cultural and artistic development, this has fueled a growing interest and demand for artistic and cultural activities. Monitor addresses this gap as an inclusive cultural project, emphasizing equal accessibility. By tackling social and global issues, it fosters critical thinking, elevates the quality of cultural demands, and introduces fresh perspectives.

A brief history of contemporary art in Izmir

Monitor has evolved through a careful examination of the transformations within Izmir's contemporary art scene, encompassing the city's cultural shifts from the mid-1980s to the present, alongside its cultural policies and artistic practices. To fully grasp the nuanced relationship this initiative has cultivated with the city, it is useful to consider its historical and cultural trajectory.

Izmir has long been a place where diverse communities—including Turks, Jews, Armenians, and Greeks—have lived together for centuries. Maritime trade has played a pivotal role in sustaining and enhancing this diversity. By the early 19th century, Izmir became a key trade hub in the Mediterranean, with economic growth significantly shaping its social and cultural dynamics. During the early 20th century, it gained international recognition as a center for culture and the arts, drawing attention, particularly from countries with established consulates in the city.

After the Greek army occupied Izmir on May 15 1919, following World War I and the War of Independence, many non-Muslims, particularly the Greek population, left the city as part of the population exchange. On top of that, the great fire of 1922 symbolically marked the loss of Izmir's cultural prominence. In the following years, the city's cultural environment struggled to keep pace with its economic developments, and the desired vitality could not be achieved. Despite this, in 1974, Turkey's first Faculty of Fine Arts was established, later becoming part of Dokuz Eylül University in 1982. Relevant contemporary artists, including Erdağ Aksel and Cengiz Çekil, started working as lecturers at this institution. In the 1980s, significant shifts in the contemporary art scene began to take place.

The first important exhibition in Izmir that transcended traditional artistic techniques was *In Memory of Joseph Beuys: Another Art*. Following Beuys' death in 1986, Cengiz Çekil decided to organize this show in his memory, which took place in March of that same year at the German Cultural Center. The exhibition featured prominent contemporary Turkish artists, including Necati Abacı, Halil Akdeniz, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, and Füsün Onur.

As expressed in the curatorial text, Çekil opposed the commercialization of art and its transformation into mere decorative objects. He argued that art held

spiritual value and required dedicated effort and labor. The exhibition sought to illustrate that contemporary art could articulate itself through innovative practices, breaking away from conventional materials and techniques. Çekil emphasized that such events were just the beginning and hoped for the establishment of an art community rooted in intellectual foundations. However, he also warned that without the continuity of these initiatives, they might remain only as fleeting ideals². The exhibition marked a significant turning point since it did not only bring together local and international artists but also increased the visibility of contemporary art in the city. The contributions of artists such as Cengiz Çekil, Erdağ Aksel, Ann Aksel, and Halil Akdeniz, who were key figures in shaping the dynamics of contemporary art in Izmir during the 1980s, offered viewers a fresh perspective. Additionally, thanks to this exhibition, gallery owner and curator René Block became aware of the Turkish artists and subsequently included some of them in the 1991 Istanbul Biennial.

However, several factors have prevented Izmir from becoming a contemporary art hub like Istanbul. These include insufficient investment, the lack of events that could provide international visibility for local artists, and the limitations of existing galleries that are not only technically inadequate but also fail to engage meaningfully with contemporary art, offering little in terms of relevant content or programming. While Izmir has made significant strides in artistic production, it has lagged behind Istanbul due to these limitations.

After the 1986 *In Memory of Joseph Beuys: Another Art* exhibition, the contemporary art scene in Izmir continued to grow with the *Mixed Exhibitions* organized at the İzmir Turkish-American Association (1987-1988) where prominent artists such as Ann B. Aksel, Ayşe Erkmen, Cengiz Çekil, Erdağ Aksel, Füsün Onur, and Osman Dinç participated³. However, following this period, contemporary art in the city entered a phase of stagnation.

Considering that existing art venues in Izmir, such as the Selçuk Yaşar Museum and Yapı Kredi Art Gallery, primarily showcased traditional artworks rather than contemporary pieces, the opening of Şantiye Gallery in 1994 marked a reawakening of the city's art scene, which continued until its closure in 1995. Located in a construction site on Talatpaşa Boulevard in Alsancak, a busy area of the city, the space was temporarily transformed into an art gallery through the initiative of Merih Dönmez. Between February 1994 and January 1995, it hosted nine exhibitions that played a crucial role in enhancing the visibility of contemporary art, with the sole condition for participating artists being to "use the space as freely as possible."

The rapid development of the contemporary art scene in Istanbul had an impact on Izmir, which faced various challenges in keeping pace with these changes,

² Cengiz Çekil, *Another Art*, Photocopy of the exhibition text, Izmir.

³ Many significant artists who exhibited at the İzmir Turkish-American Association in 1987-1988 eventually left the city, and their involvement in the local exhibition scene ceased.

especially since the late 1990s. Events such as the International Istanbul Biennial gave Turkish artists greater international visibility, establishing this city as the country's hub for contemporary art. The 4th edition of the Biennial, held in 1995, was particularly transformative, sparking a significant intellectual migration. However, despite the growing contemporary art market in Istanbul, Izmir struggled to benefit enough from these developments, with cultural and artistic support remaining predominantly concentrated in Istanbul.

In the early 2000s, a new generation of young artists in Izmir began searching for alternative spaces to show their work. In 2002, they organized the exhibition *In Between* at the construction site of the Palmiye Shopping Mall. This exhibition became a significant milestone and was instrumental in the founding of the K2 Contemporary Art Center.

The Izmir Culture Workshop was organized in 2009 to address gaps in the city's cultural landscape and to establish strategies for its cultural and artistic development. The workshop highlighted the city's regional positioning, its cultural diversity, and the lack of collaboration among institutions in the arts sector. It stressed the need for greater cooperation between cultural actors and sought to create opportunities for artists and cultural managers to collaborate, aiming to strengthen the city's cultural dynamics⁴.

In recent years, many cultural actors have been able to materialize their projects with funding from organizations like Spaces of Culture, CultureCIVIC, and the SAHA Association. However, the long-term sustainability of these initiatives remains uncertain and a key concern for Izmir's cultural future is whether these projects will continue once their funding ends. Independent, non-profit initiatives primarily sustain the contemporary art scene.

In summary, while the contemporary art scene in Izmir has made efforts to align with evolving national and international trends, it has faced various challenges due to cultural policies that are concentrated in Istanbul. Initiatives like the Izmir Culture Workshop and independent art projects have been crucial for strengthening the city's contemporary art dynamics. However, for these initiatives to become sustainable, greater support and mechanisms for long-term viability need to be established.

Monitor as an independent cultural model

In a city where the continuity of support structures remains uncertain, the model established by Monitor provides an example that could be applied globally. Over the years, the project has showcased works by both Turkish and international artists in the field of video art, across a range of venues and online platforms.

⁴ *Culture and Art in Izmir*, Izmir Culture Workshop Reference Document, p. 1, Izmir, 2009.

With the support of Kültür için Alan (Spaces of Culture), it has continued its activities in 2018, 2019, and 2020. In 2020 due to the pandemic, a transition to the online environment was made. Considering the context, displaying video works on an online platform was the more feasible option. However, it also presented challenges as the spaces used in Monitor's exhibitions were integral to the works presented, shaping the direction of the conceptual narrative. Although the online environment enabled a broader reach for certain works, the connection the audience could establish with them was quite limited compared to the experience in a physical space.

In 2021 Monitor published a book that documents the exhibitions held since its inception and serves as a significant contribution to the archive of Izmir's visual arts history, featuring valuable contributions from various authors. In 2022, it organized the exhibition *The Antaios of Despair*, inspired by a quote from Emil Michel Cioran's *Tears and Saints*. The project was supported by the CultureCIVIC Local Projects Grant Program and collaborated with the Karşıyaka Municipality venue. The exhibition featured video works by Ecem Arslanay, Yiğit Tanel Kaçar, Sena Başöz, Hera Büyüktaşçıyan, Özgül Kılınçarslan, İz Öztat, and Ezgi Tok, and took place on the upper floor of the Bahçelievler multi-storey marketplace in Karşıyaka. The project used the flow of nature as a guiding framework for measuring time and explored slowing down as a way to resist the world's discordant rhythm and align one's breathing with nature's flow. This approach to slowing down did not mean being forced to stop when faced with obstacles, but instead proposed moving deliberately, appreciating each step, and creating paths along the way, rather than rushing to a destination. Alongside the exhibition, guest speakers from literature, design, and ecology discussed this theme through their practices.



Figure 1. Sena Başöz, *The Box and The Outline* (2020). Photo: Monitor.



Figure 2. Ecem Arslanay and Yiğit Tanel Kaçar, *The Clocks* (2021). Photo: Monitor.

That same year, Monitor was invited to participate in the 8th Çanakkale Biennial, presenting the exhibition *What Grows Where It Flows*, featuring works by Liliya Lifanova and Cevdet Erek and supported by SAHA Association. Held in the Mekor Hayim Synagogue—open for worship only on select days of the year—the exhibition drew inspiration from the venue’s name, meaning “source of life”, and explored the idea of uninterrupted flow in vital resources. It posed questions about how life might exist in a cosmos where such flow remains constant and examined the conditions that could lead to a full stop.

In addition to its independent exhibitions in Izmir, in 2023, Monitor organized the exhibition *You Survived When Nothing Grew* at the Historical Bıçakçı Han, as part of its collaboration with the International Biennial of Contemporary Art of the South (BIENALSUR). The exhibition explored the possibility of continuity in a system where vital needs are unmet, inviting reflection on what we can learn from the remains of those who have passed and those who continue to exist by changing form. Featuring works by Eglė Budvytytė, Özgür Demirci, and Emilija Škarnulytė, the exhibition also included the video by Florencia Levy’s *Fossil Place*, curated by Florencia Incarbone, as part of the BIENALSUR partnership.



Figure 3. Eglė Budvytytė in collaboration with Marija Olšauskaitė and Julija Lukas Steponaitytė, *Songs from the Compost: Mutating Bodies, Imploding Stars* (2020). Photo: Monitor.

In Forgive Me, I Can Speak No Louder, one of the exhibitions from Monitor's inaugural year, the works of Ali Kazma and the Slovenian artist duo Platearesidue were brought together to address the pressing issue of the climate crisis. In *Safe*, Ali Kazma's video from the *Resistance* series, originally presented in the Turkish Pavilion at the 55th Venice Biennale in 2013, we could see the Svalbard Global Seed Vault, a facility designed to withstand catastrophic events—such as nuclear attacks, earthquakes, or rising sea levels caused by global warming—to preserve and transmit plant genetic diversity to future generations.

The foundation of Platearesidue's work lies in confronting the passivity toward nature, whose equilibrium has been disrupted by humanity's greed and negligence. Their video piece, *Alma Mater*, was filmed in one of Slovenia's few remaining ice caves, focusing on the rapidly melting ice layer—a stark consequence of global warming. During the same period, Angelopoulos' archive was destroyed in a fire that broke out in the town of Mati, near Athens. A parallel could be drawn to the melting glaciers in *Alma Mater*, which symbolized the erosion of the Earth's history. The exhibition took place in the Austro-Turk Tobacco Warehouse, a building that was demolished roughly a year later. At the time, rumors circulated that the city-center site would be replaced by a 250-meter skyscraper, a project widely condemned as an "urban crime" by architects. This looming threat was central to Monitor's decision to choose the warehouse as the venue. Ultimately, the building of the proposed skyscraper was canceled following a lawsuit filed by the Izmir Branches of the Chamber of Architects and the Chamber of City Planners.



Figure 4. Ali Kazma, *Safe (Resistance Series)* (2015). Photo: Monitor.

Another exhibition, *Nothing Happened Here*, explored societal memory through the lens of urban transformation and featured works by Gülsün Karamustafa and Chto Delat. The Pakistan Pavilion in Kültürpark, built in 1938 and regarded as a memory center of the city, served as the venue for the exhibition during the Izmir Fair. The Kültürpark itself, originally the site of the Armenian neighborhood before the Great Izmir Fire, had evolved over the decades into a layered repository of urban memory. However, this collective memory faced imminent erasure due to planned urban transformation projects. *Nothing Happened Here* invited viewers to bridge the divide between what is remembered and what remains unheard, addressing the ways urban memory, shaped by spatial transformations, is wielded as a tool of governmental dominance over society.

Conclusion

Since 2018, Monitor has been transforming spaces—once intended for other purposes or fallen into disuse—into exhibition venues located across both central and peripheral areas of Izmir. This “spacelessness” policy has become central to the project’s nomadic identity, driven not only by sustainability, adaptability, and flexibility but also as a response to the city’s shortage of venues dedicated to contemporary art and as a key factor in audience development.

This approach serves as a call to reimagine the potential possibilities inherent in underutilized spaces and provides the freedom to select locations aligned with the themes of specific exhibitions. Also, it offers visitors distinct experiences with every show. These spaces, in turn, often went on to host other artistic projects, contributing to the development of new exhibition venues in the city.