

[DIÁLOGOS MUTANTES]



Cultura Argentina



MUSEO NACIONAL
DE BELLAS ARTES

ÍNDICE

- 3 Presentación**
Marcela Cardillo

- 4 Diálogos mutantes:
relación entre audiovisual
y museo**
Matías Allende Contador y
Lucía Iachetti

- 8 El audiovisual experimental
La imagen fugitiva y la desti-
tución de la semejanza**
Florencia Incarbone

- 13 Por una evidencia patrimonial**
Fabiana Gallegos

- 19 Saliendo del cine**
Ariel Nahón

[DIÁLOGOS MUTANTES]

Hacia 1996 Jorge Glusberg, desde la dirección del MNBA, dio origen a la colección audiovisual en su biblioteca, paralelamente a la realización de una serie de “Muestras de videoarte” organizadas por la videoteca del museo. Éste fue el primer puntapié para incorporar artes multimediales a la colección del museo, sin embargo, luego de casi veinte años, estos trabajos continúan en el archivo de la biblioteca y no como parte del patrimonio del museo.

Diálogos mutantes se propuso como una serie de mesas redondas para traer nuevamente el tema a discusión y comenzar a poner en valor este archivo audiovisual para que la colección del MNBA pueda enriquecerse desde la incorporación de material audiovisual.

La actividad contó con una primera mesa que rememoró la gestión y proyecto de Jorge Glusberg desde la visión personal de varios de los integrantes del comité asesor de video arte de aquel momento, y una segunda instancia donde un grupo de investigadores jóvenes hicieron un recorrido por la historia del audiovisual y destacaron la función del museo en relación a la colección y conservación de este material.

El MNBA propone con esta conferencia restablecer una discusión necesaria en relación a su patrimonio mediante la incorporación de nuevos medios. Y por otro lado pone foco en una instancia reflexiva mediante la construcción de auditorios espontáneos en las diferentes salas de la colección del museo, para trabajar en los nuevos desafíos de la institución.

Marcela Cardillo
Directora Ejecutiva del MNBA

Diálogos mutantes: relación entre audiovisual y museo

Presentación

Matías Allende Contador y Lucía Iachetti

Durante este año se han realizado una serie de reuniones, investigaciones y debates en el Museo Nacional de Bellas Artes dentro del equipo de curaduría en torno a la recuperación del patrimonio audiovisual iniciado durante la gestión de Jorge Glusberg (1994-2003). Continuando las políticas de conservación, puesta en valor e investigación actuales, buscamos abrir la discusión a la sociedad en general. Es en este contexto donde nacen los Diálogos mutantes.

Pensar el lugar del audiovisual en el arte contemporáneo no es sencillo, pensarlo dentro de una institución académica y estatal como es un museo de bellas artes, mucho menos. Si bien no es éste el primer intento de generar una colección y exhibir la producción de cine y video experimental en la historia de nuestra institución, las experiencias previas han quedado truncas. Con ánimo de remediar esta situación, se abrió un campo de investigación amplio que pretende relevar estas intenciones precedentes y, a su vez, activar una serie de preguntas en torno a las artes audiovisuales: ¿Tienen vigencia aún hoy? ¿Logran cimentar nuevos campos de sentido?

En el marco de estas tareas, un equipo conformado por el área de curaduría en conjunto con jóvenes investigadores ha decidido revisar una selección de piezas de artes audiovisuales, video y cine experimental que fueron parte del valioso patrimonio conformado durante la gestión de Jorge Glusberg, director del museo entre los años 1994 y 2003. Estas disciplinas, dada la condición hermética y sumamente específica de sus procedimientos de producción, aún reclaman su legitimación en los circuitos institucionales de arte. Glusberg, desde la fundación del CAYC hacia finales de los años sesenta, indagó en las expresiones más experimentales y de condición medial, llegando a apostar en un momento de su gestión por estas piezas no tradicionales pero a su vez inmensamente seductivas. Hay que recordar que dentro de sus avances de gestión en términos de colección están la creación del acervo de fotografía, coordinado por Sara Facio, además de una serie de

dibujos de arquitectos contemporáneos; entre otras piezas resultados de premios en eventos o donaciones de fundaciones privadas que él mismo supervisó. Hoy, en el 2015, el MNBA se propone rescatar este patrimonio audiovisual olvidado, poniéndolo en valor, restaurándolo y regularizando su catalogación, para así crear en el mediano plazo: la colección de artes audiovisuales.

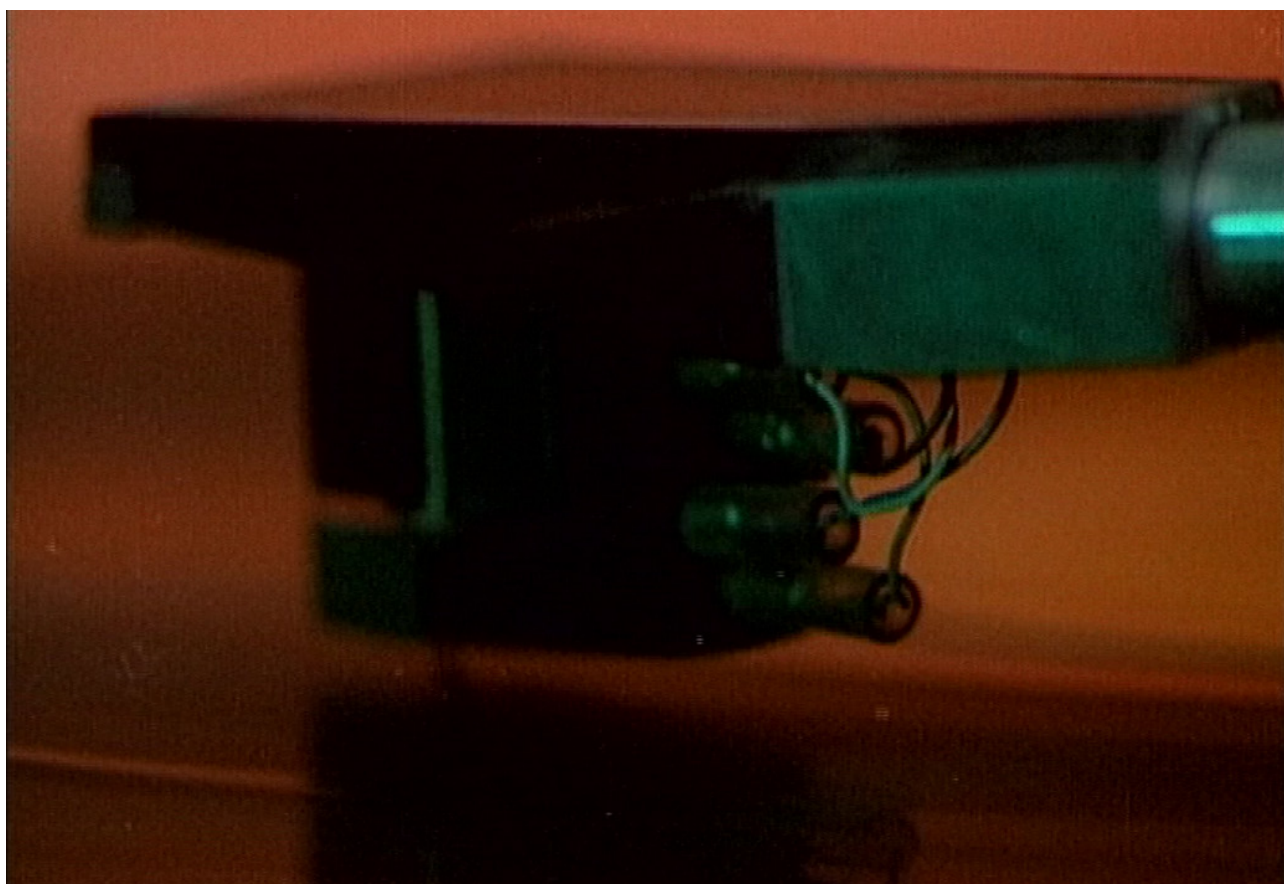
► El problema

Plantear cuestionamientos respecto a la relación entre institución y el cine o el video experimental es algo que parece urgente ¿Por qué el audiovisual experimental nunca tuvo un correlato de institucionalización? Si bien hubieron ocasiones donde ocurrió no son sino casos aislados que, sin embargo, podrían abrir discusiones inmensamente interesantes respecto al potencial político y crítico de la producción underground. Por otro lado, no es sólo el cine el que integró el acervo fundante de Jorge Glusberg, sino también el video experimental, que sigue toda una línea en paralelo respecto a la tradición de la imagen en movimiento. Una vez puesto el debate de las artes audiovisuales sobre la mesa, es válido preguntarse por el problema de su exhibición y de su público, de su injerencia en el tejido histórico, su relación con el cine de vanguardia y con la tradición de las artes visuales. Pensar asimismo el uso del audiovisual desde lo interdisciplinario de las artes visuales, y no desde el cine comercial. Y finalmente, comprender cómo estas nuevas disciplinas que ingresan a organismos como el nuestro logran avivar la reflexión acerca de la función de los museos en la actualidad.

La imagen en movimiento tiene diversos lugares de circulación, pero su condición mutante la hace difícil de clasificar. Es así como distintas instituciones como cinematecas o galerías albergan algunas piezas, mientras rechazan otras; sea por materialidad, soporte o proveniencia del autor (artista o realizador, eso, en estas instituciones importa). Nosotros queremos preguntar, públicamente: ¿Qué tipo de cine entra al museo? ¿Puede el museo ser pensado como un espacio de activación de la producción e investigación audiovisual? ¿Qué tipo de diálogos tienen los productores de piezas audiovisuales con el museo? ¿Puede ir la obra audiovisual al espacio de exhibición y convivir con otras disciplinas? ¿Qué problemas trae para los artistas un espacio híbrido en su composición? ¿Qué sucede con estas prácticas en su institucionalización? O finalmente -en términos de conservación- ¿qué problemas genera?

► La jornada

Con el objeto de continuar y profundizar estas reflexiones iniciales, los criterios que conformaron la selección de las primeras obras audiovisuales del museo fueron discutidos, en una charla coloquial que inició Diálogos Mutantes, con tres protagonistas de esa época: Graciela Taquini, Rodrigo Alonso y Ricardo Parodi. Retomando la antes mencionada relación conflictiva entre obras de artes audiovisuales e instituciones artísticas tradicionales, hubo un panel con jóvenes investigadores que abrieron preguntas sin -necesariamente- el afán de responderlas, sino más bien para enriquecer la conversación, ver casos de otros países y desarrollar en conjunto las mejores condiciones de preservación y difusión para esta nueva colección; abrir la posibilidad para una reflexión colectiva. Estas son las ponencias, que van desde una perspectiva más cercana a la filosofía estética hasta llegar a la historia del arte, cruzando la especificidad del campo audiovisual. Aún cuando abarca de manera parcial el problema que presentamos sabemos, sin embargo, lo relevante que será hacer circular estos textos que a continuación reproducimos, para estudios presente y futuros.



▲ Narcisa Hirsch, *Come Out*, 10'. 1971

El audiovisual experimental

La imagen fugitiva y la destitución de la semejanza

Florencia Incarbone

Las rupturas, las rasgadas pueden plantear el resquebrajamiento de lo ya establecido y simultáneamente la apertura de mundos posibles. Esa compleja relación entre destrucción y nacimiento nos pone de cara al abordaje del audiovisual en toda su vastedad y nos enfrenta a la pregunta de qué régimen de visualidad es el que nos convoca. El cine y video experimental plantean una ruptura radical en tanto se posicionan con la voluntad de destituir formas preestablecidas con las que podemos identificarnos sin conflicto. Nos invitan a emprender un viaje perceptivo anómalo.

Es por esto que como punto de partida podemos mencionar que no se trata de un régimen representativo, porque no consideramos que exista una regulación establecida que pueda controlar lo que se quiere transmitir y las formas sensibles a partir de las cuales esto se llevaría a cabo. No hay una correspondencia entre expresión y procedimiento; nos encontramos en un campo de multiplicidades -el régimen estético-, lejos de las fórmulas establecidas del sentido común. Como sostiene Badiou, “el arte no enseña porque transmite un mensaje a través de una forma adecuada, el arte suspende la relación normal a partir de la cual las ideas se transforman en formas sensibles determinadas”¹. Bajo esta lógica las imágenes deben considerarse como una materia prima del pensamiento y no un elemento externo a éste. No se piensa sobre las imágenes sino que se piensa con ellas. El pensamiento que el cine y video experimental construyen parte del desorden, de la acumulación de imágenes que existen en el mundo y se desmarca de un régimen orgánico narrativo para construir una singularidad estética y perceptiva. Ya no se trata de reconocernos en las imágenes, en la copia de lo real bajo la matriz de la identificación, sino de proponernos experimentar la perversión de los sentidos y los encadenamientos sensorio-motores.

¹ Cfr. Alain Badiou, “El cine como experimentación filosófica”, en *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

Como sostiene Nicole Brenez y Adrian Martin “la vocación del cine no es registrar apariencias, sino hacer uso y desplegar los poderes de la analogía ¿Analogía con qué? No con el mundo más o menos dominado por nuestro intelecto, sino con el mundo aprehendido por la totalidad

de nuestro aparato físico, empezando por sus zonas más oscuras y misteriosas: percepción, sensación, apercepción, intuición, imaginación, sueño”². Por ello, la relación del cine y el video experimental con la imagen es la de la destrucción del cliché y la apertura sensible.

Si el cine, en términos generales, establece múltiples relaciones con las otras artes, lo hace a partir de una reformulación de las mismas incorporando de cada una de ellas un elemento distintivo. La pintura, la música, la novela y el teatro atraviesan al cine, pero éste metamorfosea sus cualidades y las transforma. El cine incluso puede explorar aquello que no es arte, la imaginería cotidiana y popular; “en él se pueden cruzar opiniones ordinarias y el trabajo del pensamiento”. De este modo, nos enfrentamos a que “la especificidad no específica del cine [se encuentra en] su posibilidad de hablar del mundo, la vida, las cosas”³. Y si vamos un paso más allá, el audiovisual experimental se propone descubrir y develar nuevas formas de ver y sentir ese mundo.

Es precisamente en este sentido en el que no podemos evitar mencionar a las vanguardias. Como sostiene Badiou, éstas son “una ruptura formal con los esquemas artísticos anteriores. Se presentan como portadoras de un poder de destrucción del consenso formal que define lo que merece el nombre de arte”⁴. Tal es el caso de las primeras vanguardias cinematográficas de los años ‘20 y ‘30 como el Surrealismo, Expresionismo o Dadaísmo (provenientes de otras artes) y de los años ‘40 a los ‘60 donde se da lugar a la experimentación con estructuras narrativas, la utilización de soportes domésticos, la cinematografía abstracta y la producción teórica. En las vanguardias nos encontramos con modos variables de la erradicación de la semejanza: a través de la inclusión de las lógicas oníricas, la utilización del montaje como multiplicador de los puntos de vista sobre los objetos, la intervención material sobre el dispositivo, entre otros. De este modo, la lógica antirrealista de las vanguardias sitúa su potencia tanto a través del gesto expresivo y la subjetividad, como desde la abstracción más radical.

En esta radicalidad característica de una búsqueda expresiva consciente que se desmarca de lo establecido como regla constituida, nos encontramos con un realizador como Stan Brakhage que sostiene que el cine narrativo-orgánico dispone al espectador en una situación de deriva organizada, le genera, “otra forma de borrachera”. En contraposición, podría sostenerse que las expresiones experimentales pretenden provocar la emancipación perceptiva del espectador. Nos invitan a deseducar nuestra mirada que ya se encuentra habituada a clasificar aquello que

² Nicole Brenez & Adrian Martin, “Serious Mothlight. For Stan Brakhage (1933-2003)”, en *Rouge*, Junio, 2003.

³ Cfr. “Prefacio: Esbozar el gesto, marcar el campo”, en: *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2015.

⁴ Alain Badiou, “Vanguardias”, en *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2009.

ve y regresar a una “ingenuidad original” desde la paradójica imposibilidad misma de realizarlo.

En este sentido, la búsqueda experimental pretende sumergirnos en el pluralismo de la percepción y sus multiplicidades sensibles. Se nos plantea que el modo de observar el mundo no es unívoco, sino infinito y el mundo de las imágenes no es menos real que aquel que vivimos en nuestra cotidianeidad. Es por este motivo que debemos correr el riesgo de considerar que la realidad física y mental son indiscernibles.

La condición de “experimental” hasta aquí mencionada intenta dar cuenta de la condición del constante proceso de búsqueda e indagación perceptiva que se constituye a partir de las imágenes. Se trata en sí, de un proceso que se renueva constantemente. De hecho, la percepción misma puede ser considerada como un proceso, ya que no se trata del ejercicio de constatar lo conocido sino de proponerse atravesar transformaciones, mutaciones y cambios de identidad. El proceso de subjetivación no es uno, sino múltiple y variable. Es por esto que en el ámbito estético (y vital) resultaría necesario considerar las singularidades expresivas en tanto tales y no encasillarlas con un concepto único que fije su sentido ya que se trata de compuestos sensibles heterogéneos en constante transformación.

La experimentación audiovisual se propone la destitución no sólo de las estructuras construidas sino también del mismo dispositivo con el que se trabaja. La máquina y la técnica existen para llevar sus posibilidades hasta el límite, romper los usos establecidos y crear nuevas modalidades. Se trata así de forzar la máquina por fuera de su programa establecido e incorporar el error como desvío productivo. En este sentido, el principio rector es la destitución de la norma que permite la creación de nuevas formas expresivas que nos invitan a darle espacio a los terrenos de la ambigüedad. La falta de sentido unívoco, la distorsión de lo asumido como real, la aceptación de la falta de guía de una narración sin ningún tipo de referencia visual son algunos de los múltiples caminos que podemos transitar. Para ello es requisito excluyente inventar(se) una nueva mirada y repensar la percepción bajo estas lógicas singulares en las que la anomalía ocupa un lugar central y resulta en una provocación para que expandamos los límites de nuestras experiencias sensibles y vitales.

Florencia Incarbone. Licenciada en Cinematografía por la Universidad del Cine. Es miembro fundador del proyecto Hambre | Espacio Cine Experimental. Trabaja en la gestión y desarrollo de muestras de cine y video experimental: MEACVAD - Muestra Euroamericana de Cine y Video Digital (2007-2008), Realismos de Precariedad - Muestra Itinerante de Cine Latinoamericano (2010-2012) y BIM - Bienal de Imagen en Movimiento (2014-actualidad). Su experiencia en el ámbito de la curaduría comprende los siguientes trabajos: "Foco América-latina experimental" en FRONTEIRA - Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental, (Goiânia, Brasil, 2014), Muestra itinerante "Realismos de la precariedad" (Buenos Aires - Argentina 2010, 2011, 2012. Londres 2015), "Indivisible" (Medellín-Colombia 2010, 2011 y 2014), Fronteira - Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental (Goiânia - Brasil 2014), Ciclo "El cine es otra cosa", MAMBA - Museo de Arte Moderno Buenos Aires (Argentina, 2014), Cinemateca de la Universidad del Valle (Cali, Colombia 2014) y Sala Armando Robles Godoy - Ministerio de Cultura (Lima, Perú 2014). En el campo del cine se desempeña como Productora Ejecutiva en distintos proyectos.



▲ Narcisa Hirsch, *Taller*, 11'. 1971

Por una evidencia patrimonial¹

Fabiana Gallegos

“Si la historia se cuenta en imágenes, deberíamos plantear que las imágenes son, además de su representación del mundo, también su archivo”²

La conservación y la creación de patrimonio audiovisual en la Argentina siguen encontrándose fuera de las agendas políticas. Cada año muchas, varias, sino demasiadas obras de imagen en movimiento se pierden o se destruyen.

Teniendo en cuenta este panorama, ¿qué posibilidades de conservación les resta a las obras que se corren de los cánones clásicos de representación cinematográfica tales como: el cine experimental, el video arte y prácticas que se sitúan en la convergencia entre el arte visual y la imagen en movimiento? Cada una de dichas expresiones que se encuentran en la contracara de las propuestas industriales y comerciales se han desarrollado, mayoritariamente, dentro de una cadena de precariedad respecto de la enseñanza, producción, distribución, exhibición y conservación de las mismas. Han sorteado su suerte a lo largo de casi medio siglo a través de grupos, espacios, instituciones o gestores culturales que han intentado revertir dicha situación y amenizar tales falencias lejos, en general, de intereses políticos y económicos.

Sin embargo, recién en la década de los 90s detectamos una inminente proliferación de la imagen en movimiento en los museos y su correspondiente consideración como patrimonio del siglo XX. Esto conlleva a que diferentes instituciones de todo el mundo comiencen a preocuparse y ocuparse de la conservación y exhibición de las mismas. Consecuentemente, es en esa misma década cuando Jorge Glusberg, director del Museo Nacional de Bellas Artes entre los años 1994 y 2003, da comienzo al proyecto de patrimonio audiovisual en el museo; el cual se encontró inactivo los años subsiguientes hasta la actualidad, donde se genera la reactivación de dicho patrimonio, bajo la dirección de Marcela Cardillo.

El siguiente texto intenta vincular, de manera reducida y caprichosa, dos análisis históricos en busca de comprender y problematizar la evidencia del patrimonio de la imagen movimiento y su primera vinculación histórica con el museo.

¹ Este texto es la consecuencia de una conferencia dada en el mes de Noviembre de 2015 en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. El mismo se plantea como un cadáver exquisito de disertaciones compuesto por: citas, datos históricos, recortes, problemáticas; y propone reactivar preguntas transhistóricas en busca de respuestas contemporáneas que lo exceden.

² Así da comienzo, la teórica e investigadora sobre conservación audiovisual, Mariela Cantú el texto *“La historia en (las) imágenes. Archivo, memoria, video”* compilado en *Territorios Audiovisuales*, Jorge La Ferla y Sofía Reynal, Buenos Aires, 2013 Ed. Librería.

Según sostiene Dominique Païni, la noción de patrimonio nace de la conjunción entre admirar algo y asumir que eso mismo es perecedero³. Sin embargo, cabe tener en cuenta que la evidencia del patrimonio de la imagen en movimiento es la conclusión tardía de procesos, praxis y pensamientos que tienen su origen desde las prácticas pre-cinematográficas. En busca de comprender y contextualizar este desenlace, tomaremos como eje una línea de tiempo que plantea Païni en su texto *Les temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*⁴ y ampliaremos con su correlato dentro de las prácticas experimentales: *“De 1850 hasta 1908 el cine y el pre-cine, es una curiosidad, una diversión física”* hasta el punto en que muchos inventores de maquinarias pre-cinematográficas, mentores de la vertiente más científica y no de la ilusionista, no comprendían por qué se intentaba crear una máquina que represente de manera más mimética la realidad; de allí surgen varias teorías que detectan en los experimentos cronofotográficos una antesala del cine experimental.

³ Pág.25, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Dominique Païni, 2002, Ed. Cahiers du cinéma.

⁴ Idem. Pág 25-26.

“De 1908 hasta 1950 el cine deviene el ocio de las masas, producto de una lógica industrial justificada por la reconstitución de la fuerza del trabajo público del proletariado”. Paralelamente, surgían prácticas y usos que rompían con la recursividad de las lógicas narrativas industriales del cinematógrafo y comenzaban a experimentar con el dispositivo; desde las vanguardias de principio de siglo hasta el nacimiento del cine *underground*.

“De 1950 hasta 1968 el cine gana el título de arte. En el año 20’, fue amado por ciertos artistas justamente porque no era considerado arte. Paradójicamente, al mismo tiempo, fue promovido como el “Séptimo arte”, otro arte, en contra de las Bellas Artes. Cubistas, dadaístas, futuristas, surrealistas consideraron al cine como el arte del siglo XX”. Al cine no se lo había considerado arte por el único hecho de que en la lógica del mercado triunfaba la narrativa. Sin embargo, ya existían y continuaban apareciendo múltiples casos rupturistas que expandían la consideración de la imagen en movimiento respecto a las estructuras cinematográficas: el cine experimental, el New American Cinema, salían al mercado las primeras cámaras de video de uso amateur, aparecía el video arte y se comenzaba a armar un territorio de interdisciplinariedad entre las artes visuales, la performance, la música, la danza, el cine, el video, etc.

“De 1968 hasta 1990 el cine deviene ocio y cultura. Deviene un argumento de venta y de moda”. Durante este mismo período, el video arte, las videoinstalaciones y sus posteriores convergencias con la tecnología digital comienzan a ocupar los espacios de galerías de arte y museos.

“Después de 1990, luego de ser la curiosidad del siglo, el ocio del siglo, el arte del siglo, la cultura del siglo, el cine deviene patrimonio del siglo. Todos los films son documento, testigo, rastro, memoria.” Más allá de la vasta importancia que connota el arte de la imagen en movimiento a lo largo del siglo, ha llevado mucho tiempo y muchas pérdidas admirar y asumir la obsolescencia del cine.

En este contexto, aunque debiera ser una obviedad y una preocupación la conservación y creación de patrimonio de prácticas más allá del cine, es difícil rastrear instituciones que se hagan cargo de las obras audiovisuales experimentales, que forman parte de una historia bastarda y que no tienen un reconocimiento en el mercado del arte. Por lo tanto, dentro del campo de las instituciones públicas, ¿es menester de la cinemateca o de los museos protegerlas?

Afortunadamente, más allá de que la contundencia en materia de patrimonio audiovisual se vuelve evidente recién en la última década del siglo XX, en el año 1929 Alfred Barr Jr. y la curadora Iris Barry se proponen realizar el Departamento de la Imagen en Movimiento del Museo de Arte Moderno (MoMA). Un martes 25 de junio de 1934, gracias al apoyo de la Fundación Rockefeller, se funda la *Film Library* –la primera institución de este tipo en el mundo⁵– en Av. Madison 485. En paralelo, se escribe un informe⁶ donde se plantean varias consideraciones en relación a las tareas y responsabilidades que tendrá dicho departamento.

A continuación, se presentan algunas de las ideas principales en busca de encontrar elementos que sirvan de puntapié para pensar que implicancias genera la convergencia de la imagen en movimiento y un museo:

En primera instancia, el museo se propone generar actividades que permitan montar, catalogar y preservar de la manera más completa todo tipo de imagen en movimiento desde 1889 hasta su actualidad (1935); teniendo en cuenta que, todas las actividades serán estrictamente no comerciales y los materiales estarán disponibles al alcance del público para su estudio e investigación. Además de las obras en cuestión, se incorporarán stills, música, libros, diarios, textos históricos y críticos, y todo el material que no este grabado pero que de cuenta del contexto de la película.

Uno de los conceptos de mayor importancia que se detecta, es la equidad entre la imagen en movimiento y las otras disciplinas artísticas, por ello se propone exhibir y hacer circular esas películas de la misma manera que las pinturas, escultura, modelos y fotografías de

⁵ En 1935, el coleccionista Henri Langlois y el director Georges Franju crean un cineclub llamado el *Cercle du cinema*, que un año después dará lugar a la aparición de la Cinemateca Francesa, con el objetivo de coleccionar, conservar, restaurar y dar a conocer el patrimonio cinematográfico mundial.

⁶ https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/245/releases/MOMA_1934-35_0060_1935-07-03_35703-23.pdf?2010

arquitectura, y reproducciones de arte; sin ningún tipo de interés por competir con la industria del cine.

Más allá de la poca perspectiva histórica que se podría tener respecto a la imagen en movimiento, el museo, era totalmente consciente de la influencia de la imagen en movimiento en la conformación de gustos y afectación de nuestras vidas. Por lo tanto, consideran que es responsabilidad de un museo de arte moderno, incorporar, preservar y hacer conocer al único arte peculiar del siglo XX; un arte tan joven que podrían estudiarlo desde sus principios.

En última instancia, se considera que toda película, sin discriminación alguna, tiene una importancia histórica y estética, tanto las extranjeras, las domésticas, las viejas o nuevas, y todas aquellas que permanecen invisibles a causa de las condiciones existentes de circulación y exhibición. En este sentido, es responsabilidad del museo esforzarse por mostrar aquellas nuevas películas de méritos artísticos que no se hayan exhibido comercialmente y revivir viejas películas de interés.

Por último, y para ampliar las propuestas del departamento en relación a su concepción de la imagen en movimiento, cabe destacar las primeras cuatro obras ingresadas al museo⁷: *Joie de Vivre* (1934), una animación de Anthony Gross y Hector Hoppin, realizada sin ningún tipo de financiamiento ni estreno comercial; *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter, considerada una de las primeras obras narrativas del lenguaje cinematográfico; 90 estudios cronofotográficos de 24 fotografías cada uno, de Edward Muybridge, titulados *Animal locomotion* y publicados en 1887; y *Kiss* (1896), de Thomas Alba Edison, una copia realizada para el Kinetoscopio que fue encontrada en un tacho de basura en el barrio del Bronx.

⁷https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/242/releases/MOMA_1934-35_0057_1935-06-21_20-6-21-35.pdf?2010

Las obras ingresadas dan cuenta del amplio espectro que abarca el concepto de la imagen en movimiento, en tanto de ninguna manera se limitan a las lógicas narrativas canónicas, ni a la idea del nacimiento del cine en 1895, ni a una única especificidad tecnológica, ni a una única práctica; sino que amplían su concepción y proponen cruces más complejos entre la representación maquínica de la realidad y el pensamiento –narrativo, filosófico y científico– de la imagen en movimiento desde sus orígenes.

Comprender una parte del vasto entramado pragmático, cultural y conceptual por el cual atraviesa la imagen en movimiento desde 1850 hasta que deviene patrimonio del siglo, y repensar las primeras propuestas que se plantean a través de la convergencia entre

audiovisual y museo, no buscan más que ampliar el panorama en cuestión e intentar hacer efectivo un ejercicio de traspolación y apropiación, con el fin de detectar qué herramientas y actividades serán las más adecuadas respecto a la reactivación de un patrimonio audiovisual en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Como primera medida, amerita preguntarse: ¿qué consideraciones se deben tener respecto a un patrimonio audiovisual en un contexto contemporáneo?, ¿cuáles son los problemas de conservación del mismo?, ¿de qué manera las artes maquinales ponen en crisis el paradigma del original?, ¿qué cruces se pueden establecer entre la imagen en movimiento y el espacio museal?, ¿cómo se deben exhibir y visualizar las obras?, ¿qué diálogos interdisciplinarios se pueden establecer?, ¿cómo hacer que permanezca activo un patrimonio audiovisual?, ¿cómo se pueden establecer cruces con estrategias contemporáneas de consumo y producción de audiovisual?

Estas preguntas dan cuenta de un conjunto de problemáticas que subyacen en el compromiso de reactivar un patrimonio audiovisual en la Argentina. Por lo tanto, se formulan como punto de partida de importantes objetivos que debe asumir el MNBA: desligar de la cadena de precariedad –enseñanza, producción, distribución, exhibición y conservación– a las obras de audiovisual experimental, considerar la importancia y la vastedad que implica la comprensión de la imagen en movimiento en su convergencia con el museo, como arte y patrimonio del siglo XX, dar alcance público a la vasta producción de cine experimental y video arte argentino, y proponer nuevos diálogos interdisciplinarios, que permitan ampliar el campo de estudio, investigación y desarrollo de las mismas en un contexto contemporáneo.

Fabiana Gallegos. Estudió la Licenciatura en Dirección Cinematográfica de la FUC. Actualmente se encuentra realizando la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas de la UNTREF. Su campo de investigación abarca el estudio del cine experimental, el videoarte, las instalaciones audiovisuales y su entrecruzamiento con diferentes disciplinas. Es docente en la Universidad del Cine, en la Escuela ORT y en el taller “Mas allá del cine” en Club Cultural Matienzo. Integra el proyecto Arca Video Argentino (www.arcavideoargentino.com.ar) y forma parte del colectivo ARKHÉ. Desde el 2012 se desempeña como curadora de muestras y programas (Festival Tandil Cine 2012/2013, X festival Transterritorial de Cine Underground 2013/2014 “Poéticas de Archivo” (MACBA) 2014, “Int- Habitación de hotel - Día” (Museo MARQ) 2015, “Curando Géneros, un trans in progress” (Centro cultural La Verdi) 2015, “Más allá del cine” (Centro cultural Matienzo) 2014/2015). En el 2013 realizó el cortometraje “Pájaro Azul” el cual compitió en diferentes festivales alrededor del mundo. En el 2014 instaló su obra “Yo.Vos. Todos” (<http://yo-vos-todos.tumblr.com/>) en el Centro Cultural Recoleta, en la galería Conectarte, en la Galería Panal y en el 2015 en el encuentro artístico “Celebración” de Pirámide Selva y en La Verdi.

Saliendo del cine¹

Ariel Nahón

¹ Notas a partir de algunas ideas de Erik Bullot sobre el Film-papel, en tensión con la lectura de un texto homónimo escrito por Barthes en 1975.

Salir del cine implica también una entrada. La presente digitalización de los medios productivos e imaginativos pone en evidencia el proceso de desmaterialización del cine que se desarrolla desde la primera proyección. Las obreras que salieron de la fábrica en 1895, lo hacían para entrar al cine (Steyerl); a la pantalla y a los grandes teatros cinematográficos. Dos escenarios colectivos en los que se gestó un nuevo tipo de comunidad, el imaginario del venidero siglo veinte. La extensión del digital en el campo social es el nuevo orden de esta era, y sus extensiones han terminado de dinamitar ese lugar de gesta, entre imaginario y real, que es la sala oscura. Esta evidencia tiene una historia que es necesario repasar. O tiene varias historias, pues el cine, en poco más de cien años, no ha dejado de reelaborar sus materiales, sus espacios simbólicos y su naturaleza en un sistema recurrente de escritura y borrado, y en él, o en sus imágenes, la latencia por lo no visto seguirá pendiente. Porque las imágenes pueden ser documentos, pueden ser entretenimiento, pero fundamentalmente son pensamientos. Y aquello que piensa está sujeto al trabajo de la mirada, y por lo tanto, al latir de la ambigüedad.

Una posible historia de salidas (y entradas)

A mediados de los años sesenta, desde el campo de la teoría crítica, especialmente en Francia, se cuestiona el lugar ideológico que ocupa el dispositivo cinematográfico en la representación audiovisual (Baudry, Comolli, entre otros). Del otro lado del mundo, aparecen cineastas (y apenas unos años más tarde videoartistas), que van a extender el cuestionamiento, pero desde la escritura con las imágenes y los sonidos. Dos desplazamientos del objeto audiovisual que le dan forma a una nueva existencia de las imágenes en movimiento -que por supuesto reconocen en su arqueología a las vanguardias y antes a los inventores de juguetes filosóficos-, a partir de la imbricación entre práctica y teoría, entre hacer y pensar. Sobre esta base autorreflexiva el cuestionamiento de la naturaleza del cine lo refunda como una práctica no específica: una puesta en tensión con los materiales y prácticas que absorbe, así como con el contexto de las expresiones artísticas contemporáneas. En consecuencia, dos términos relativos se presentan: el desarrollo de una teoría audiovisual y la noción de que las imágenes (visuales y sonoras) son formas del pensamiento.

En este cruce, el cine se expande y da lugar a una conceptualización sobre sus prácticas que lo ponen en tensión con todo aquel material cinematográfico o extra cinematográfico que permita pensarlo o construir una idea sobre él. Este contexto produce y actualiza una salida, una puesta en relación. En esos mismos años, y en consonancia con la experiencia de la Film Library del MoMA (1935)², Henri Langlois crea la cinemateca francesa y consolida, junto con el desarrollo de los cineclubs, las cuevas del *underground* y las fábricas del cine militante, nuevos espacios y contextos de acción para el cine. Ya Iris Barry en el MoMA, a la manera de Hitchcock y quizás con la misma determinación, proponía otro tipo de espectador, aquel que mira con distancia, estudia el film, se mantiene en silencio durante la proyección y a la salida, perdiéndose en las calles de la ciudad repasa las ideas y lógicas expresivas de lo que acaba de ver. El cine entonces, adquiere nuevas dimensiones. Se sale para volver a entrar porque la imagen no es solamente una ventana abierta que deja ver a través, sino una incisiva mirada que se deposita en el cuerpo del espectador.

El cine es lo que realmente hace andar todo en este país, desde que se inventó. Las películas te muestran qué hacer, cómo hacerlo, cuándo hacerlo, cómo sentirte cuando lo haces y cómo mostrar lo que sentís cuando lo haces. Cuando el cine te muestra cómo besar a lo James Dean o seducir como Jane Fonda o ganar como Rocky es sencillamente genial. –Andy Warhol.

Esta salida (o entrada) a la teoría, desplazamiento de la revista de farándula y espectáculo, al texto crítico y la consolidación de la cinefilia, activan las capacidades de la imagen de habitar el presente de otro modo. El cine se vuelve también otra cosa, cualquier cosa que pueda emanar o corresponder el sentido mismo de la imagen en movimiento, a partir de la capacidad performativa del documento. Un texto, una partitura o una imagen cualquiera pueden ser cine. Desde las variables que definen sus dispositivos -las diferentes máquinas de imagen: fotografía, cine, televisión, video, síntesis digital-, los materiales alrededor de la obra -el guión, las notas de filmación, los descartes, los esquemas de montaje, etc.-, como las morfologías reales e imaginarias de todas las creaciones audiovisuales realizadas y no realizadas, conservadas o destruidas, que amplían el mundo de la masa constituida en sujeto espectador o ciudadano del mundo interconectado, pueden alojar, en tono performativo, la memoria audiovisual, el cine como arte o patrimonio del siglo.

² La decisión del MOMA de conservar materiales que ya en su momento se entendieron como ampliaciones del saber sobre el cine (fotografías de filmación, apuntes del director, notas presupuestarias, descartes de película, etc.), al formar parte de la colección se convierten automáticamente en medios de traducción, lenguajes propios del cine que construyen una tensión entre teoría y práctica, y por lo tanto en una conceptualización del cine como un arte que va más allá de la pantalla.

El cine y el video experimental

La sala de cine nunca fue un lugar para las obras más experimentales. Esta afirmación de Hito Steyerl plantea una naturaleza de las prácticas experimentales en la historia del audiovisual. Su condición de resistencia a la representación cinematográfica clásica, al lenguaje audiovisual definido por los grandes hitos de la industria del espectáculo y la publicidad, y que organiza los modos de ver borrando el trabajo tanpreciado de la mirada. El ejercicio del cine y el video experimental estuvo siempre marcado por la construcción de una reflexión sobre el medio artístico, sin intenciones ni búsquedas que pretenden narrar el mundo en los términos representativos del realismo, ni borrar su cualidad como constructo, ni hacerse pasar por otra cosa de lo que materialmente es. Con públicos reducidos y en pequeños reductos, la acción de estas obras activa un interrogante en el flujo imparable de las imágenes persuasivas y adoctrinantes del cine y la televisión. Una detención, que presenta el tiempo y materializa una mirada que requiere un trabajo perceptual incómodo, una disrupción frente a la imagen previamente masticada.

Dos tramas activan el modo en el que la imagen en movimiento habita en los albores del siglo veintiuno. Por un lado el signo de resistencia que caracteriza a las prácticas experimentales. Por otro el cine (todas las imágenes) diseminado en el campo social a través de sus múltiples modos de activación imaginaria, el cine convertido en el patrimonio del siglo veinte, modelador de escenarios políticos, que habla de manera contundente a través de pantallas que son extensiones inmediatas del cuerpo. Entre estas dos vertientes que se encuentran surgen algunas preguntas ¿Cuál es el lugar del museo en este contexto? ¿Cómo pensar el patrimonio audiovisual en el presente? ¿Por qué el cine y video experimental?

Separar las imágenes

El acto de habla, en tono performativo, de todo documento audiovisual, se constituye como la evidencia del desplazamiento del cuerpo del cine. Ese reducto diseminado en cada porción de espacio, de la ciudad al bosque y del campo al desierto, en donde se aloja la memoria del mundo, se materializa como condición de posibilidad para releer y reinterpretar, en un nuevo acto de erotización, los objetos formadores del imaginario audiovisual y su memoria en el marco de la era digital y sus absorciones y borraduras.

La exposición, el documento y el archivo son tres figuras claves en el campo del arte contemporáneo que permiten reflexionar acerca del desplazamiento del objeto que remite o dialoga con la obra audiovisual realizada o inconclusa, a partir de esta actuación performativa. De esta manera, los objetos actúan por sí mismos y en relación a su referente, presentando un modo de entender el audiovisual a través de sus mecanismos de construcción. Estos modos no constituyen la especificidad material del cine o el video, pero evocan las nociones de puesta en escena, en tanto modos de gestualidad. Es así como el audiovisual y su activación estética en la lectura del documento se materializa en la pantalla mental de un nuevo espectador que separa las imágenes y trabaja con ellas y a partir de ellas, por su especificidad.

Con el advenimiento del digital, y a partir de la democratización de los medios productivos, el audiovisual encuentra otro estadio de profunda diseminación de las imágenes y los sonidos, en la que la digitalización elabora una profunda pasteurización de los medios³, borrando las especificidades y los modos de existir de cada imagen. Al mismo tiempo, el estatuto de la imagen digital y en red las torna los dispositivos más importantes de la contemporaneidad, deshaciendo los viejos paradigmas del cine y creando un panorama de indiferenciación.

En este contexto el Museo Nacional de Bellas Artes recupera la acción de adquisición generada casi veinte años atrás sobre un pequeño compendio de materiales audiovisuales (cine, video y digital experimental) para recuperar las imágenes y someterlas a un proceso de investigación que permite separarlas en pos de comprender los modos de actuar y habitar el tiempo, los gestos que organizaron su existencia y sus modalidades de uso.

Las prácticas de cine y video experimental son fundamentales para esta empresa porque son auto reflexivas. Retoman el paradigma de una mirada como producto del trabajo de un cuerpo y reconocen a la producción de una imagen como el resultado de una acción que inventa un mundo. Por esto la creación de una colección de audiovisual experimental constituye un hito en la historia del audiovisual en Argentina, sin precedentes.

Contradicción

El cine y el video experimental se desarrollan en un territorio de marginalidad y de resistencia a lo establecido ¿Qué implica su institucionalización si su marca constitutiva es la de una resistencia a

³ “Hoy el director de cine, el realizador de televisión y el video artista utilizan la misma máquina para crear imágenes”, comentario realizado por Jorge La Ferla durante una clase en la Universidad del cine.

transformarse en pasado, a devenir imagen de museo y a convencionalizarse? Sólo queda un llamado a que la colección mantenga el espíritu de las obras, en el marco paradójico de existir adentro de una institución museística. Que las estrategias de visibilización de este patrimonio propongan una fuerte contextualización de estos materiales y que se respeten las condiciones de exhibición en cuanto a formatos y medios. En este sentido el MNBA, en relación con su patrimonio audiovisual debe dejar de ser una institución conservativa y resistir a una segunda instancia de muerte patrimonial en los anaqueles olvidados de una sala de archivos, con el objetivo de conservar el rasgo fundador de la práctica experimental como forma de resistencia y proponerle al presente una práctica y una intervención directa sobre el pensamiento con las imágenes, los dispositivos más importantes de la contemporaneidad.

Ariel Nahón. Es egresado de la Universidad del Cine de Buenos Aires donde cursó la carrera de Dirección Cinematográfica. Actualmente se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de la materia Técnicas Audiovisuales I y II en la misma universidad, Profesor adjunto de Taller de Imagen III y IV en la carrera de Artes Electrónicas (UNTREF) y como Profesor titular de la materia Proyecto Final en la Escuela Técnica ORT. Ha realizado cortometrajes, videos y filmes experimentales desde 2002, destacando Aparte de María (2005), cortometraje en 16mm con el cual obtuvo premios nacionales e internacionales. Asimismo, entre 2003 y 2006 trabajó en diversas productoras audiovisuales como asistente de dirección. Es editor de la revista Número-Zero, dedicada al estudio del audiovisual y ha publicado un estudio teórico sobre los efectos de la imagen televisiva en el libro Territorios Audiovisuales, compilado por Jorge La Ferla (Librería, 2012). En la actualidad está desarrollando proyectos multimediales en las áreas de documental, televisión e instalaciones museísticas, así como un análisis teórico de las prácticas mediáticas. Desde septiembre de 2012 integra el equipo de CONTINENTE, Centro de investigación y desarrollo de proyectos vinculados a las artes audiovisuales (UNTREF) y es Productor de la Bienal de la Imagen en Movimiento (UNTREF).

Presidenta de la Nación
Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación
Amado Boudou

Ministra de Cultura de la Nación
Teresa Parodi

Jefa de Gabinete
Verónica Fiorito

Directora Ejecutiva
del Museo Nacional de Bellas Artes
Marcela Cardillo

Delegado de Gestión Administrativa
y Asuntos Jurídicos
Carlos Valenzuela

Directora Artística
María Inés Stefanolo

