

## EL DULCE PORVENIR DE UN ARTEFACTO. NOTAS SOBRE CINE /ARTE /MUSEO

The Sweet Hereafter of an Artifact. Notes on Cinema/Art/Museum

ANTONIO WEINRICHTER<sup>a</sup>  
Universidad Carlos III

### RESUMEN

La publicitada muerte o decadencia del cine —que planea sobre proyectos como la exposición *No cinema* y la película coral *Chacun son cinéma*— se replantea en los términos de una muy real crisis de la exhibición cinematográfica, que se diluye en el presente paradigma audiovisual de pantallas múltiples. Se estudian algunas consecuencias de esta situación en una era que algunos denominan ya del post-cine. Por un lado, la experiencia misma del cine, de la sala de cine, debe preservarse como un artefacto, problema que atañe de forma acuciante a las filmotecas o archivos fílmicos. Por otro lado, se instaura una nueva relación del cine con la institución artística, que muestra desde las dos décadas pasadas un inusitado interés por la imagen en movimiento. Subsiste el problema de la escasa atención que el cine ha despertado en el ámbito artístico, lo que lleva a desconocer la propia tradición «artística» del cine, encarnada en la práctica experimental: se discuten algunas de sus principales aportaciones, en línea con el discurso del arte modernista. Se examinan finalmente algunas paradojas relativas al reciente desembarco de la imagen proyectada en el espacio del museo: ¿el cine llega al ámbito del arte por su obsolescencia o en función de su interés intrínseco para la institución que lo acoge?

**PALABRAS CLAVE:** muerte del cine, post-cine, post-media, cine experimental, caja negra, instalaciones, museo.

### ABSTRACT

In this piece, the much discussed death or decadence of the cinema —which hangs over such projects as the exhibition *No Cinema* and the collective film *Chacun son cinéma*— is reformulated as a very real crisis of the theatrical exhibition, diluted in the present audiovisual paradigm of multiple screens. Some consequences of this situation, which for some already define an era of post-cinema, are discussed. For one thing, the very experience of the cinema, of the theatrical exhibition of cinema, has to be preserved as a cultural artefact, as is acknowledged by existence of cinémathèques or film archives. At the same time, a new relationship is established between the cinema and the art institution, which has showed a remarkable interest for the moving image in the last two decades. There is a problem with the scarce attention traditionally paid to cinema from the art milieu, which has led to an ignorance of cinema's very own artistic tradition, as developed by experimental cinema: some of its main achievements in line with the Modernist discourse of art are discussed in this article. Finally, this piece examines some of the paradoxical consequences of the recent massive landing of the projected image in the museum space: has the cinema arrived at the museum because of its perceived obsolescence, or is it due to the intrinsic interest it holds for the art institution?

**KEYWORDS:** death of cinema, post-cinema, post-media, experimental cinema, black box, installations, museum.

[a] ANTONIO WEINRICHTER, es profesor de la Universidad Carlos III de Madrid y de la Escuela de Cine ECAM. Ha sido programador del festival de cine de Las Palmas y comisario independiente de programas sobre cine-ensayo (*La Forma Que Piensa*), películas de metraje encontrado (*La segunda vida de las imágenes*) y nuevo cine español digital lo-fi (D-Generación), para varias instituciones. Es autor o editor de unos veinte libros. Entre los más recientes se incluyen: *DOC. El documentalismo en el siglo XXI*, *Metraje encontrado*, *Mystère Marker*. *Pasajes en la obra de Chris Marker*, *La forma que piensa*. *Tentativas en torno al cine-ensayo*, *Caminar sobre hielo y fuego*. *Los documentales de Werner Herzog*, *Teoría de Atom*. *El cine según Egoian*, *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*, *Gun Crazy*. *Serie negra se escribe con B y Dentro y fuera de Hollywood*. *La tradición independiente en el cine americano*.

La pregunta planteada por André Bazin, «¿Qué es el cine?», parece menos relevante ahora que la pregunta «¿Dónde está el cine?»

Chris Dercon<sup>1</sup>

## 1

Curtas, el festival de cortos de la villa costera portuguesa de Vila do Conde, es uno de los pocos certámenes cinematográficos que incluye entre sus salas de exhibición habituales un espacio museístico denominado Solar, Galería de Arte Cinemática, en donde se exhiben instalaciones y se proyectan obras en monocal del creciente número de artistas que trabajan con la imagen en movimiento y de cineastas que se internan en el ámbito artístico. Los asistentes a la edición decimoséptima de Curtas en julio de 2009 pudieron visitar *No cinema*, una exposición concebida por los programadores del festival, si bien su ambición hizo que en vez de organizarse en Solar lo fuera en un espacio mayor, el Centro de Memória de la misma villa (en donde llevaba, de hecho, siete meses abierta). Al menos tres de las seis piezas incluidas en la muestra incidían en un mismo aspecto, una concepción memorística del cine de carácter melancólico. *It's a Dream* (2007) del cineasta taiwanés de origen



*It's a Dream* (Tsai Ming-Liang, 2007).

malayo Tsai Ming-Liang, es una instalación que reproduce el patio de butacas de una antigua y ya abandonada sala de cine de Malasia: el visitante debe sentarse en una de esas butacas y ver proyectada en la pantalla una pieza ambientada especularmente *en esa misma sala*, habitada por sólo tres espectadores (uno de ellos el niño que fue el cineasta) que a su vez miran la pantalla de ese cine y que en un formidable plano fijo final se van desvaneciendo ante nuestros ojos. Otra obra, *Unseen Film*, del británico Graham Gussin, es de carácter conceptual: se trata de una acción que viene repitiendo en diversas ciudades consistente en comprar todas las entradas para una sesión de cine concreta. Las entradas permanecen sin utilizar y la sala queda vacía; lo que se exhibe es una pantalla negra en donde se explican los detalles de la acción (el horario de la sesión que se ha vaciado), una urna en la que se ha depositado la totalidad de las entradas sin cortar y, *en ausencia*, la sala deshabitada. *Play* (2003), de los alemanes Matthias Müller y Christoph Girardet, es una pieza en monocal de siete minutos que se presenta en bucle. Está formada en su totalidad, como otros trabajos de esta pareja artística, por metraje encontrado: en este caso, se apropiaron y remontan imágenes en las que el cine clásico ha presentado a espec-

[1] Chris Dercon, «Gleaning the Future from the Gallery Floor», (*Senses of Cinema*, n.º 28, octubre de 2003). [http://www.sensesofcinema.com/2003/28/gleaning\\_the\\_future/](http://www.sensesofcinema.com/2003/28/gleaning_the_future/) (22.02.2011).

tadores (de cine o de teatro) reaccionando con pasión, hostilidad o aburrimiento. El objeto de estas reacciones —el escenario, la pantalla— permanece en *off*, sólo asistimos a un flujo modulado que va del entusiasmo al estupor, de la alegría a la ira, sin solución de continuidad, sin un relato que lo justifique. En cierto modo, esta pieza es la más melancólica de todas: al presenciar en solitario (como se suele contemplar una instalación) la imagen pujante de la experiencia de encontrarse en una sala repleta de público, es imposible no evocar lo mucho que ha cambiado nuestra forma preferente de ver una película. Como dice Nuno Rodrigues, director de Solar y uno de los comisarios de la exposición, en el programa de la misma, ésta ofrece «un conjunto de obras que se articulan en torno a las ruinas del cine en cuanto espacio físico y a los vestigios materiales de esa experiencia<sup>2</sup>». De hecho, el nombre de *No cinema* juega con un doble sentido: en portugués significa «En el cine» pero también puede leerse literalmente, «no cine», es decir, no más cine, el cine ya no es más.

Desde la otra orilla, la del cine, se arriba a una postura similar, que podemos ilustrar con un ejemplo tanto más significativo cuanto que aparece firmado por la nómina casi al completo del cine de autor contemporáneo. En el año 2007, con motivo de su sesenta edición (un número redondo tan arbitrario como cualquier otro), el festival de Cannes promovió el film colectivo *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*, en el que 33 cineastas de 25 países diferentes (los directores habituales de la casa, las luminarias del cine mundial) se sometían al pie forzado de rodar una pieza de tres minutos de duración que debía desarrollar un tema libre alrededor de la idea del cine proyectado en sala.

En *Une belle journée* (Takeshi Kitano) muestra un cine ruinoso, perdido en la campiña, con un solo espectador. Al proyccionista (el propio Kitano) se le rompe dos veces el proyector, debiendo interrumpir la sesión. En *Dans le noir* (Andrei Konchalovski), una mujer asiste emocionada a un pase de 8½, molesta por los ruidos de los únicos presentes en la sala (una pareja en pleno acto sexual); cuando se van, pone el cartel de «Completo» y se sienta a verla otra vez: la única espectadora interesada era una empleada del local. *Cinéma erotique* (Roman Polanski) es un chiste: una pareja mayor que está viendo *Emmanuelle* oye gemir a un hombre unas filas atrás, creyendo que se está masturbando llaman al encargado, que enseguida descubre que el hombre gime porque acaba de caerse del entresuelo... El episodio de David Cronenberg tiene un título que se explica solo; lo traducimos: «El suicidio del último judío en el último cine del mundo». El de Nanni Moretti toma la forma de un diario de un espectador en el que el cineasta, solo en la sala, recuerda las películas que fue viendo con su hijo mientras éste crecía. *Le Don* (Raoul Ruiz) muestra a un viejo cinéfilo ciego (!) que evoca sus recuerdos en un cine vacío junto a su hija. La aportación de Hou Hsiao Hsien muestra primero una calle bulliciosa; cuando una pareja con hijos la abandona para entrar al cine, se encuentran una sala vacía, en ruinas... muy similar a la que muestra Tsai Ming-Liang en su episodio *It's A Dream*<sup>3</sup>. Y así sucesivamente.

[2] *No Cinema* (catálogo exposición), (Cámara Municipal de Vila Do Conde, 2009). Véase también la página de la galería: [www.curtas.pt/solar/\(18.02.2011\)](http://www.curtas.pt/solar/(18.02.2011)).

[3] Sí, es el mismo título de la instalación que se describe más arriba, y su contenido es parcialmente similar: sería, de hecho, su versión monocanal, como se dice en la institución arte para distinguir entre el dispositivo del cine (la pantalla única) y el de una instalación. Ming-Liang es sólo uno de los muchos cineastas que navegan con fluidez entre las orillas del cine y del arte, a menudo trayendo a éste prolongaciones de su trabajo en aquel medio. Chantal Akerman, Atom Egoyan, Basilio Martín Patino, Harun Farocki, Chris Marker... son sólo algunos nombres más de esta migración creciente.

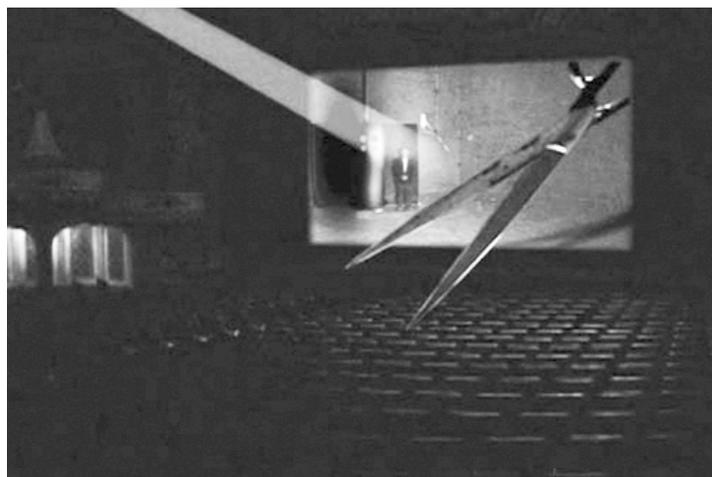
¿No quedan salas llenas? ¿Es que la idea de público sólo se puede convocar como un fantasma? Sí: Raymond Depardon muestra en *Cinéma d'été* un cine de verano de Alejandría que se va llenando de un público expectante; igual que las «salas» que muestra Wim Wenders en un poblado africano en *War in Peace* o los chinos Chen Kaigé en *Au village* y Zhang Yimou en *En regardant le film*, llenas de niños que se entretienen mientras comienza el film haciendo sombras chinescas y otras formas ruidosas de *happenings* participativos. En todos estos ejemplos se trata de salas al aire libre, sin la verdadera liturgia del cine, que es la que muestra Abbas Kiarostami en *Where is my Romeo?*: una serie de primeros planos de mujeres emocionadas viendo el final de la adaptación shakespeariana de Zeffirelli<sup>4</sup>. Parece que, fuera del ámbito occidental, el cine sigue cumpliendo su función de ceremonia colectiva. También, pero se trata de nuevo de un chiste, Aki Kaurismäki muestra a la clase obrera en pleno entrando en una sala, al acabar su jornada laboral, para ver la película inaugural de los hermanos Lumière sobre... la salida de los obreros de su fábrica. Este efecto especular (obreros que acuden a ver su propia imagen, tantas veces negada por el cine) evoca un vacío —el espacio que hay entre una imagen y su reflejo— que tiene su correlato en el vacío físico de las salas que hemos estado viendo y aumenta el carácter profundamente melancólico, epigónico y fantasmal de esta serie de viñetas sobre lo que queda de la venerable tradición de ver cine proyectado en salas llenas de público que aquí aparecen vacías o, directamente, abandonadas.

Al menos dos episodios en particular superan este diagnóstico implícito —o explícito— sobre una forma de exhibición evocada a través del lamento y el duelo, al proyectar el perdido efecto-cine hacia otros ámbitos. *Absurda*, de David Lynch, muestra una pantalla de cine que no interpela a nadie (no tiene a nadie delante) pero que se presenta directamente como una instalación, con hologramas y unas enormes tijeras que se salen de la superficie plana de proyección. Y *Artaud's Double Bill*, de Atom Egoyan, muestra a dos amigas sentadas en

[4] *Romeo y Julieta* debe ser la película menos cinéfila que comparece en *Chacun son cinéma*, junto a la mencionada *Emmanuelle*. Las películas que se citan (a menudo en *off*, sólo a través de la banda sonora) son de Godard, Bresson, Renoir, Fellini, Truffaut... lo que alude a la tradición autoral de la que parten estos cineastas.



*Artaud's Double Bill*, (Atom Egoyan, 2007).



*Absurda* (David Lynch, 2007).

diferentes salas de cine que durante la sesión se intercambian sin cesar mensajes con el teléfono móvil. En un momento dado, una envía a la otra una imagen que acaba de capturar directamente de la proyección: la imagen en primer término de la pequeña pantalla del móvil reduplica la imagen que vemos al fondo en la pantalla de la sala, componiendo un elocuente haiku visual en torno a las nuevas formas de consumo de cine en esta era de la proliferación de pantallas.

[5] Definición a la que se arriba tras mucha discusión en *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace* (Viena Synema, 2008), p. 231.

[6] En ese año de 1995 se ensambló una película colectiva, *Lumière et compagnie*, también con una más que selecta nómina de realizadores, de la que se destilaba, entonces, una percepción mucho menos pesimista del destino del cine: doce años después las cosas se verían de muy distinta manera.

[7] Traduc. cast.: «Un siglo de cine» (*Babelia*, suplemento de *El País*, 10-11-1996), pp. 1-3.

[8] Pero incluso esta noción se desmiente por el mero hecho de asistir a un festival de cine, no hace falta que sea el de Cannes, en donde es fácil encontrar de nuevo una audiencia como la que evocan de forma espectral Müller y Girardet.

[9] Bellour pasó a interesarse por las piezas «que mejor representan los pasajes entre soportes, formas de exhibición o instituciones, el flujo, en suma, entre los cuatro grandes regímenes de obras: el cine, el video, la foto y la imagen de síntesis. De esa circulación, que es lo que caracteriza al audiovisual actual, surge la noción de entre-imagen». A. Weinrichter, «Carta de Buenos Aires» (*EXIT Express* n° 40, diciembre de 2008).

[10] Cf. R. Bellour, Catherine David y Christine van Assche (eds.) *Passages de l'image*, catálogo de la exposición del centro Georges Pompidou (París, 1991). La itinerancia posterior de la exposición por la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, contiene lo que sigue siendo la única traducción al castellano (y catalán) del nuevo giro emprendido por Bellour, hasta la traducción en Argentina del primer volumen de *L'entre-images*.

## 2

[La Curaduría de Cine es] el arte de interpretar la estética, historia y tecnología del cine a través de la colección, conservación y documentación selectiva de films y de su exhibición en presentaciones archivísticas<sup>5</sup>.

*No cinema y Chacun son cinéma*. Dos ejemplos recientes (podríamos citar muchos otros igualmente *sintomáticos*) que desde las orillas del arte y del cine, respectivamente, arriban a una conclusión similar sobre un final de etapa. Podría decirse que, en realidad, aquí sólo se está aludiendo al final de una forma de exhibición; y podría recordarse aquella aviesa frase de Godard en *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995) diciendo que lo que celebraban los fastos del centenario del cine era, en realidad, los cien años de exhibición, o sea que se conmemoraba el nacimiento de la industria, no del arte, del cine<sup>6</sup>. Es decir, se alude al (relativo) final de un cierto modo de consumir películas en un entorno tradicional. Por supuesto, las pantallas que han *sucedido* a la de la sala no cesan de multiplicarse y, como se dice a menudo, ahora se *consume* más cine que nunca, si bien no siempre como desearían las sociedades de gestión de derechos audiovisuales.

Pero parece claro que el diagnóstico es más severo y se relaciona con esa idea de la muerte del cine en la que tanto se abunda últimamente, al menos desde que Susan Sontag publicó un famoso artículo («A Century of Cinema») en *The New York Times Magazine* en febrero de 1996, y que sirvió de antídoto agorero a los fastos del centenario<sup>7</sup>. En realidad, lo que lloraba Sontag era la muerte de una forma de cinefilia que no es, por cierto, la que monopoliza cierto discurso muy presente entre nosotros: no hablaba del cine clásico sino del cine de autor moderno, ése cuyo fantasma se pasea por los episodios de *Chacun son cinéma*<sup>8</sup>. Unos años antes un icono de la alta teoría fílmica francesa como Raymond Bellour había dado los primeros pasos para convertirse en un entusiasta estudioso de los nuevos dispositivos de la imagen —o, según su feliz expresión, de la *entre-image*<sup>9</sup>—, levantando de paso la correspondiente acta de defunción: el *viejo cine* —decía— ya no es más que una de las estaciones por las que circula la imagen. Esos primeros pasos se concretaron en una zancada de gigante: en 1991 Bellour figura como comisario para el parisino museo Pompidou de *Passages de l'image*, quizá la exposición que señala —y nombra— el punto de partida de la nueva confluencia de cine y museo que motiva estas páginas<sup>10</sup>.

El gran crítico francés Serge Daney algo debió haber hablado de estas cosas con su cómplice Bellour, con quien funda la revista *Trafic* en 1991, si bien no



*India Song* (Marguerite Duras, 1975).

Llegó nunca a interesarse como él por las *entre-imágenes* pues él siempre pensaba desde la orilla de *acá*, la del cine: por esa misma época, al final mismo de su fecunda carrera, ya había comenzado el velatorio, al hablar de *post-cine*, un término que luego haría fortuna. Para Daney, esta fase *post-* del cine tenía sentidos incluso opuestos. Por un lado era una cuestión de la crisis demográfica en las salas: la era dorada del cine se podía resumir en la fórmula «muchas gente en muchas salas ven películas con muchos personajes dentro», mientras que ahora cada vez menos personas veían películas y lo hacían en salas más pequeñas y había menos personajes en la pantalla<sup>11</sup>. Daney hablaba, con más admiración que reproche, de una película como *India Song*, de Duras, «hecha —decía— para una grande y casi vacía sala de cine». Pero, por otro lado, *post-cine* eran para él esas películas hechas con imágenes de repertorio, «planos prefabricados, *clichés* listos para usar, en resumen, imágenes inmóviles»<sup>12</sup>. Es decir, el prefijo *post-* aludía tanto al descenso demográfico, generado en parte por el riguroso cine de autor, como al nuevo paradigma posmoderno que había venido a liquidar a éste y, de paso, había vuelto a repoblar las salas... aunque esto no le sirviera a Daney para valorarlo: basta recordar sus furibundas diatribas contra los primeros *síntomas* del cine posmoderno, especialmente el que se empezaba a hacer en Francia, el bastión del cine de escritura de la modernidad cinematográfica.

Pero incluso el cine posmoderno no ha podido frenar la sangría de espectadores en las salas. Sus nuevos hábitos de consumo se centran en otras pantallas y, como siempre se dice, ahora se ve más cine (y otros formatos audiovisuales) que nunca. Lo que cada vez está más amenazado de extinción, entonces, es la *moving image experience*, la experiencia de la imagen en movimiento en la que

[11] El texto «Pour une ciné-démographie», publicado en *Liberation* en 1988, se ha recogido luego en Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main* (Lyon, Aléas, 1997).

[12] Daney, «Du défillement au défilé» (*La Recherche photographique*, n° 7, 1989). Tanto este soberbio artículo, que luego será muy aprovechado por los teóricos del *post-cine*, como el citado en la nota anterior, pueden accederse en su traducción inglesa desde la página web: [home.earthlink.net/~steevee/](http://home.earthlink.net/~steevee/) (18.02.2011).

[13] Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath y Michael Loebenstein (eds.) *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace* (Viena, Synema, 2008). Cabe señalar que el primero de ellos había publicado en 2001 un libro con el explícito título de *La muerte del cine* (Laertes, Barcelona, 2005).

[14] Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath y Michael Loebenstein (eds.) *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace* (Viena, Synema, 2008), p. 16.

[15] John Kuiper, «Film as a Museum Object», (*Cinema Journal*, vol. 24/4, 1985), p. 39.

se han criado las muchas generaciones (no tanto las últimas) de espectadores que se suceden desde 1895. Una experiencia que quizá pronto habrá que explicar a las próximas generaciones: se trata de una peculiar situación en la que el proyector no está a la vista, la sala está oscura, y el público asiste colectiva y vicariamente a la proyección sobre una pantalla de tamaño imponente de un relato lineal, con principio, nudo y desenlace (aunque no necesariamente, *pace* Godard y el cine modernista, en ese orden); sin posibilidad de abandonar la sesión y proseguir el visionado después, sin poder hacer *zapping*, ni rebobinar para volver a oír una réplica memorable ni detener la imagen para analizarla, y sin interrupciones publicitarias. En suma, lo que para un historiador del arte del futuro sería una suerte de *instalación monocanal* cuya eficacia a la hora de abducir al espectador en una experiencia *immersiva* envidiaría cualquier videoartista.

El engorroso término de *moving image experience* es el que proponen los coautores de un curioso libro titulado *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace*<sup>13</sup>: todos ellos son o han sido archivistas del cine, directores o programadores de filmotecas, y aquí se preguntan por el destino de la función que desempeñan y de los organismos en los que trabajan. Si la creación de los primeros archivos fílmicos se vio influida por el temor a perder el patrimonio del cine con el precipitado paso del mudo al sonoro, la amenaza que ahora perciben estos archivistas es de otro calibre: atañe a la experiencia misma de ver el cine en sala. El término tiene mucho de defensivo: no utilizan la palabra cine porque eso, lo dicen abiertamente desde un principio, espanta a sus interlocutores (institucionales o no), e insisten en la *experiencia* original de ver el cine porque eso es lo que justifica su misma existencia, más allá de su labor primordial de preservar el patrimonio del cine. Ahora prefieren presentarse como comisarios, en el sentido del mundo del arte: el término archivo excluye la intervención curatorial, mientras que el de museo de cine la contiene de forma implícita. El problema que enfrentan es el de convertir el contenido de sus colecciones en un artefacto cultural, como explica David Francis:

«Por eso tenemos tantos problemas hoy, porque no hemos conseguido realmente nunca crear la impresión de la importancia del artefacto. [En el campo museístico] se acepta que el artefacto es la línea de base y a la hora de buscar financiación (...) los museos no deben discutir la importancia de la conservación, mientras que los archivos fílmicos se pasan todo el tiempo discutiendo que la conservación es necesaria»<sup>14</sup>.

Que una película sea o llegue a ser un artefacto museístico es una proposición problemática. Hasta no hace mucho tiempo parecía una idea peregrina: en un artículo escrito antes de la era digital, cuando la exhibición en salas era todavía una robusta actividad industrial, un archivista comentaba que era «demasiado temprano para relegar la experiencia de ir al cine a la condición de exposición museística»<sup>15</sup>. Eran otros tiempos. La era digital ha traído, primero, la



Portada de *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace*.

cultura del DVD (y su correlato: la copia igual al original) y, después, un horizonte potencialmente ilimitado de *descargas* (de acceso libre o de pago). Todo esto ha contribuido a *desmaterializar* progresivamente la noción de película asociada a un determinado soporte, a su condición misma de objeto físico, completando el movimiento hacia la cancelación completa de su ya de por sí problemático (en función del famoso potencial de reproductibilidad mecánica del film) carácter aurático: hay que recordar que, además del sentido habitual que alude al carácter único de la pieza, el aura se refiere al entorno, incluyendo un correlato obligado de distancia, de dificultad de acceso a la obra fuera de un lugar específico.

El paradigma digital ha exacerbado —y es aquí en donde entra en juego la noción de artefacto— el problema ontológico del cine como pieza de museo: no existe un objeto original y único que valore la colección que lo alberga<sup>16</sup>. ¿Hasta qué punto, entonces, se equipara la *obra* a las bobinas que se almacenan en un *voltio*? Una película sólo cobra vida, sólo se hace cine, cuando se proyecta y se genera la dichosa *moving image experience*. Esa experiencia sobrepasa al puro soporte fotoquímico del film (ése que se debe preservar, archivar y catalogar, también, a toda costa) y necesita de un *anticuado* proyector analógico, un proyeccionista, etc. Es así como los archivistas de filмотeca arriban (en parte, por puro instinto de supervivencia) a la noción museística del artefacto: lo que se debe preservar no es sólo la copia en celuloide sino la viabilidad de todo un *sistema operativo*<sup>17</sup> que es el que posibilita la experiencia de la proyección de la imagen en movimiento, del cine tal como lo conocimos.

### 3

El cine *underground* norteamericano y el ahora extinto cine experimental francés no son cine para mí. Pertenecen a la esfera de las Bellas Artes<sup>18</sup>.

Serge Daney

La gente no ha desarrollado una forma de reaccionar al ver un film del mismo modo que reaccionarían, por ejemplo, a un Rothko después de todos estos años de pintura abstracta<sup>19</sup>.

Paul Sharits

Éste es uno de los sentidos en que el cine entra en una relación nueva con el museo: «El cine parece ser historia, en el sentido de que está siendo absorbido por otros medios»<sup>20</sup>. Pero para sobrevivir en el mundo del museo (en contraposición al ámbito meramente conservacionista del archivo), debe ser percibido como un hecho artístico o cultural; por eso los archivistas han debido inventar un concepto para designar una experiencia que se acaba y tratar de hacerlo circular en la institución artística. En cierto modo una cosa lleva a la otra, como sugería de forma intrigante hace muchos años el cineasta experimental Hollis

[16] Se plantea una paradoja: una cosa es tener una copia y otra poder exhibirla sin pedir permiso a la productora (problema que no enfrenta un museo de arte con sus cuadros).

[17] La expresión es de Horwath. Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath y Michael Loebenstein (eds.) *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace* (Viena, Synema, 2008), pp. 85 y ss.

[18] Entrevista con Jacques Henric y Dominique Pâini (*art press*, n° 182, diciembre de 1993).

[19] Citado en Bruce Jenkins, «Out of the Dark» (*ArtForum* vol. 47, October 2009). La frase es de 1982.

[20] El que habla es otro archiverista, Kerry Brougher. *International Film Festival Rotterdam Catalogue* (Rotterdam, 1996), p. 217.

Frampton: «Ninguna actividad puede convertirse en arte hasta que su época propia ha terminado y ha menguado, como una ayuda para su supervivencia, hasta la total obsolescencia»<sup>21</sup>. Pero a la hora de conjugar la ecuación entre cine y museo hay diversas variables en juego. Una es la que hemos desarrollado, la conservación de una experiencia, su *musealización*. Otra es el presunto carácter artístico de las propias películas, que les haría merecer un espacio en el museo por derecho propio, no en función de su obsolescencia. Esta segunda variable abre otro frente de problemas.

No es cosa de reproducir aquí el prolongado debate sobre la condición artística del cinematógrafo, desde que el intelectual de vanguardia italiano Ricciotto Canudo proclamara que era el *séptimo arte* en una fecha tan temprana como la de 1908<sup>22</sup>. En esta era auroral el discurso sobre el carácter artístico del cine oscila entre su condición de síntesis de las otras seis artes y la búsqueda de algo intrínseco al cine, que puede recibir el nombre de fotogenia, como sugiere un Jean Epstein en 1923, o lo que luego se denominará el específico cinematográfico, y que sería precisamente lo que le distinguiría de aquéllas. Ésta es la postura que adopta, por ejemplo, Hans Richter en un texto retrospectivo titulado precisamente «The Film As an Original Art Form» en donde afirma que el cine como medio visual encaja en la tradición del arte, como decíamos arriba, por derecho propio, sin tener que impostar nada y sin ninguna violación de sus rasgos fundamentales:

«Los problemas del arte moderno conducen directamente al cine. La organización y orquestación de la forma, el color, la dinámica del movimiento, la simultaneidad, son problemas con los que tuvieron que lidiar Cézanne, los cubistas, los futuristas. [Viking] Eggeling y yo pasamos directamente de los problemas estructurales del arte abstracto, *volens nolens* al medio del cine. La conexión con el teatro y la literatura quedó completamente cortada. Cubismo, expresionismo, dadaísmo, arte abstracto y surrealismo, todos encontraron no sólo su expresión en el cine sino *una nueva realización a un nivel nuevo*»<sup>23</sup>.

Una formulación similar de esta idea del específico reaparece en un texto programático de Jonas Mekas, aludiendo ahora no al legado de la vanguardia histórica sino al nacimiento de otro movimiento experimental, *el nuevo cine americano* de los sesenta, a partir del emblemático *Shadows* (1958), de John Cassavetes, «un film –dice Mekas– libre de ideas literarias y teatrales»<sup>24</sup>. Pese a los abundantes manifiestos, o declaraciones de *independencia* del cine, escritos en este vibrante estilo, no hace falta recordar que el desarrollo de lo que Noël Burch llama el Modo de Representación Institucional llevó al cine por otros caminos: la conexión con la literatura no sólo se mantuvo sino que condujo a la idea recibida de que una película debe (sólo) contar una historia, sin contemplar tampoco modos literarios no necesariamente narrativos como el ensayo, una forma que emergería mucho después<sup>25</sup>.

[21] Citado en Erika Balsom, «A Cinema in Gallery, A Cinema in Ruins» (*Screen*, vol. 50, March, 2009), p. 415.

[22] En realidad Canudo primero lo bautiza como *sexto arte* en su escrito de 1908 «Triomphe du cinématographe», que rebautiza en 1911 como «La naissance d'un sixième art». Más tarde decide hacer sitio a la danza y en el texto «La leçon du cinéma», de 1919, empieza afirmando: «La naissance du Cinéma, ce fut exactement celle d'un Septième Art». Cf. Daniel Banda & José Moure (eds.) *Le cinéma: naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)* (Flammarion, París, 2008), pp. 185 y ss. y 491 y ss.

[23] Texto traducido en el n.º 1 de *Film Culture* (enero de 1955). Recogido en P. Adams Sitney (ed.) *Film Culture Reader* (Praeger, Nueva York, 1970), pp. 18-19.

[24] Jonas Mekas, «Notes on the New American Cinema» (*Film Culture*, n.º 24, otoño de 1962). Recogido en diversas antologías.

[25] El propio Richter había intuido el potencial de esta forma en un artículo de 1940 titulado «El ensayo filmico. Una nueva forma de la película documental». Traducido en Antonio Weinrichter (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra-Festival Punto de Vista, Pamplona, 2007), pp.186-189.



*Shadows* (1958), de John Cassavetes.

Piénsese en las grandes aportaciones *nuevas* del arte, de las otras seis artes, a lo largo del siglo xx. Se han producido en torno a lo que se nos permitirá desglosar de manera informal en cuatro bloques o líneas de actuación:

- la abstracción;
- el *collage* y en general el principio del *montage*;
- el efecto-Duchamp, con el que designamos el gesto inartístico o antiartístico que inaugura el inmenso Marcel Duchamp: un gesto que remite más a la agencia del artista (o su dejación) que a la manufacturación de un objeto físico. De esta noción emana el arte conceptual, el minimalismo, el juego con el *alea*, etcétera<sup>26</sup> y
- el efecto-Benjamin, que resulta de explorar, más allá de la idea —nuevamente— de la *producción* de un objeto artístico, las consecuencias de la posible *reproducción* mecánica (o electrónica o digital) de dicho objeto. De aquí emana la variada serie de prácticas de apropiación.

¿Qué papel ha desempeñado el cine en el desarrollo de estas cuestiones, que se confunden con la historia misma de la vanguardia histórica y de las neovanguardias posteriores del pasado siglo? Ciertamente, el cine y la pintura abstractos surgen de forma casi simultánea, como recuerda Chrissie Iles<sup>27</sup>; pero el cine abstracto es, más que un verdadero «género» del cine, una línea quebrada formada por picos singulares: Richter, Eggeling, Ruttmann, McLaren, Lye, Sistiaga, Brakhage... Más grave es el caso del *montage*, un principio revolucionario que el cine, pese a contar con él *de fábrica*, ha desarrollado en la dirección del *montaje* (con jota) narrativo, una técnica que funciona en sentido opuesto a ese

[26] El propio Duchamp lo expresaba así en un comentario sobre uno de sus discípulos más aventajados, Andy Warhol: «Si un hombre toma cincuenta latas de sopa Campbell y las coloca en un lienzo, lo que nos interesa no es la imagen retinal sino el concepto de poner cincuenta latas de sopa Campbell en un lienzo». Citado en Samuel Adams Green, «Andy Warhol», en Gregory Battcock (ed.) *El nuevo arte* (Ed. Diana, México D.F., 1969), p. 230.

[27] AA. VV., «Round Table: The Projected Image in Contemporary Art» (*October*, nº 104, 2003), p. 72.

[28] Peter Bürger *Teoría de la vanguardia* (Península, Barcelona, 1987); véase también A. Weinrichter, «Notas sobre *collage* y cine», en Sonia García López y Laura Gómez Vaquero (eds.) *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental* (Ocho y Medio, Textos Documenta, Madrid, 2009).

[29] En otro lugar hemos estudiado exhaustivamente cómo estos principios, que hacen del *found footage* una vanguardia posmoderna, retrasaron de forma retrospectivamente inexplicable el reconocimiento de esta práctica en el interior de la propia institución del cine experimental. Ver Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra-Festival Punto de Vista, Pamplona, 2009), en especial el capítulo «El cine de material encontrado», pp. 111-195.

[30] Phillip Drummond, «Notions of Avant-Garde Cinema», en *Film As Film: Formal Experimentation in Film, 1910-1975* (Arts Council of Great Britain, Londres, 1979), p. 11. Hay que aclarar, como siempre que se utiliza el término modernismo en su acepción inglesa, que se alude a lo que en castellano llamaríamos las vanguardias históricas. Sobre esta época y su contexto sigue pareciéndonos muy útil la antología de Malcolm Bradbury y James McFarlane *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930* (Penguin, Londres, 1976).

[31] J. Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts* (Paris, Cahiers du cinéma, 2007).

[32] Véanse los muchos textos que recopila la antología de Daniel Banda y José Moure (eds.) *Le cinéma: naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)* (Paris, Flammarion, 2008). Así como, para el caso español, el texto de Joan M. Minguet «El cine como signo de modernidad en las primeras vanguardias artísticas», en J. Romaguera, P.

radicalismo del *collage* que para Peter Bürger sería la piedra fundante de una teoría de la vanguardia<sup>28</sup>. Y del gesto duchampiano y del efecto-Benjamin, ni hablamos, pese a poder presentar casos singulares emblemáticos como, respectivamente, la *tabula rasa* del cine de Warhol (que, como en el caso de la abstracción ofrece un raro caso de sincronización histórica: lo realiza al mismo tiempo que el minimalismo se instala en la plástica) o como el desarrollo del cine de *found footage*, una corriente que se funda en los principios de apropiación y de reproducción<sup>29</sup>.

Se dirá que existe una tradición dentro del cine en donde sí se han explorado estas cuestiones. Cierto: a ella pertenecen todos los ejemplos *singulares* que hemos mencionado. La tradición del cine experimental no sólo arranca al cine de su condición de espectáculo, de medio de masas, y desafía su vocación de «contar historias» que le lleva a producir largometrajes narrativos de una duración convencional, base de su posterior explotación comercial en las sesiones de las salas de cine, es decir, de la misma organización industrial del medio. También, al desafiar el modelo industrial, sitúa al cine en el interior de otra serie de discursos relacionados con el arte. Es decir, asocia al cine mismo, en sus diversas prácticas experimentales, con el discurso del modernismo:

«Si la corriente principal del cine perpetúa los imperativos realistas de las tradiciones literarias, escénicas y visuales decimonónicas (...) el cine de vanguardia, por encima de las alternativas que propone a los modelos cinematográficos dominantes, toma su inspiración de los desarrollos y tendencias del nuevo contexto en el que se sitúa: el Modernismo en las artes»<sup>30</sup>.

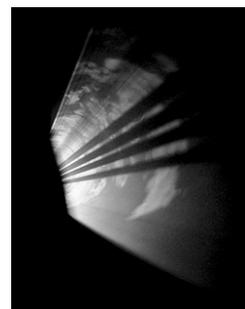
Pero todos estos ejemplos ocupan todavía un lugar marginal en la(s) historia(s) del cine, que ha(n) tendido a obviar siempre su vocación de arte, aunque no se olviden de recordar que es el *séptimo*. Ni siquiera la llegada de la modernidad le sirvió para regularizar su condición artística: como dice Jacques Aumont, que ha dedicado un libro a esta cuestión, entre el cine y el arte hay que hablar de un *rendez-vous manqué*<sup>31</sup>. Un desencuentro que se produce —Aumont es el primero en reconocerlo— como consecuencia de ignorar este tipo de prácticas.

En efecto, la enumeración de la serie de tentativas estéticas acometidas históricamente por el cine experimental resulta tan asombrosa como la ignorancia que persiste sobre las mismas. La emergencia del cine de vanguardia de entreguerras puede considerarse como resultado del claro interés, o apasionamiento, de los artistas de vanguardia por el flamante cinematógrafo<sup>32</sup>, y su consiguiente apropiación del mismo, debiendo distinguirse quizá entre la práctica de estos artistas y la de los cineastas, cuya experimentación iba más por el camino de ampliar el campo de lo narrativo. Pero es en la era de posguerra cuando surge una práctica experimental *autóctona* que pone en juego los recursos formales específicos del cine: «El cine experimental o independiente de los años sesenta

era muy consciente de ser una nueva rama artística, un nuevo medio y una nueva forma de arte en vez de ser meramente un producto derivado de las artes visuales», dice Peter Weibel, añadiendo que esta nueva *autoconciencia* artística condujo a una completa deconstrucción del cine clásico<sup>33</sup>.

Respecto al contenido mismo de la imagen proyectada, no hay más que evocar el surgimiento del llamado cine estructural que ataca el valor analógico de la imagen (su condición figurativa y referencial) poniendo en primer término los procesos de percepción que crean el *ilusionismo* del cine: frente al funcionamiento habitual del cine en aras de la creación y maximización del efecto diegético, el cine estructural no parte del valor representacional de la imagen sino de una proposición, una idea formal que pone en primer término alguna de las propiedades específicas del medio<sup>34</sup>. Este movimiento, que domina la práctica experimental desde mediados de los años sesenta hasta los ochenta, fue lo más cerca que el cine estuvo nunca del paradigma modernista postulado en el campo de la plástica por el influyente crítico Clement Greenberg, el gran defensor del expresionismo abstracto. Recordemos que para Greenberg la esencia del modernismo reside en «el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar a la disciplina misma, no para subvertirla sino para afirmarla más firmemente en su zona de competencia»<sup>35</sup>. Si Greenberg ponía el énfasis en las propiedades específicas del medio (la *lisura* del lienzo, la textura del pigmento, etc.), dejando aparte su «contenido» para argumentar que el tema de un cuadro es *la pintura*, puede decirse igualmente que el tema de una película estructural es *el cine*.

Pero más allá de este *vaciado semántico* de la imagen, todos los elementos materiales y técnicos de la *experiencia* de la imagen en movimiento se vieron afectados. Como describe *in extenso* Weibel<sup>36</sup>, el celuloide se raya, se pinta, se perfora, se le adhieren elementos orgánicos o se le infecta con algas; el aparato de proyección se hace funcionar con film sin exponer o directamente sin film alguno, se proyecta sobre vapor, sobre edificios, sobre el cuerpo humano, sobre el público o sobre superficies no planas, se experimenta con proyecciones móviles y con proyectores múltiples o, en el caso de McCall y su famoso *Line Describing A Cone* (1973), el rayo de luz del proyector se convierte en la materia misma de la obra; y la pantalla se expande fuera de la sala de cine, se subdivide o se multiplica en piezas multicanal. La idea misma de instalación audiovisual —es lo que llamaríamos hoy a la «película conceptual» de McCall—, que se tiende a considerar una aportación exclusiva de los videoartistas, es ensayada y teorizada por los cineastas experimentales que desafían la idea de la proyección de cine como un mero requisito técnico que se da por sentado... y que permanece *en ausencia*, escondido en la cabina del proyccionista, lejos de la percepción del espectador. Esta noción de la proyección como algo *material* con extensión en el espacio, o que se convierte en el «tema» mismo de la obra, debió haber jugado un papel clave para el paso de esta práctica al museo. La imagen en movimiento se hizo escultórica, se «muralizó» (en expresión de Rosalind Krauss) el campo de proyección, y en general se exploró a fondo el



*Line Describing A Cone*  
(Anthony McCall, 1973).

Aldazabal y M. Aldazabal (eds.) *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* (Actas del III Congreso de la AEHC, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991).

[33] Peter Weibel, «Expanded Cinema, Video and Virtual Environments», en Weibel y Jeffrey Shaw (eds.) *Future Cinema. The Cinematic Imaginary Alter Film* (MIT Press, Cambridge y Londres, 2003), p. 110.

[34] Véase «Una nota sobre cine estructural», Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra-Festival Punto de Vista, 2009), pp. 128-133.

[35] «Modernist Painting» (1965). Citamos por la traducción incluida en Gregory Battcock (ed.) *El nuevo arte* (Ed. Diana, México D.F., 1969), p. 99. Véase una reciente traducción de los escritos de Clement Greenberg: *La pintura moderna* (Siruela, Madrid, 2006).

[36] Peter Weibel, «Expanded Cinema, Video and Virtual Environments», en Weibel y Jeffrey Shaw (eds.) *Future Cinema. The Cinematic Imaginary Alter Film* (MIT Press, Cambridge y Londres, 2003).

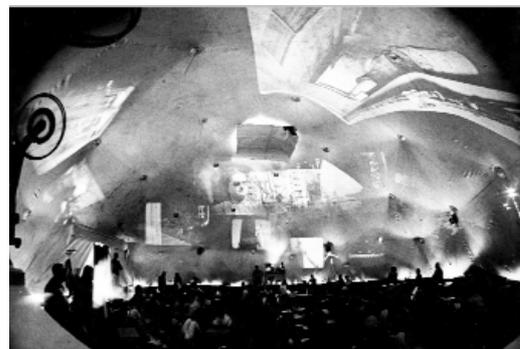
[37] Jean-Christophe Royoux, «Cinéma d'exposition: l'espace-ment de la durée», (*art press*, nº 262, noviembre de 2000), p. 40. Conviene añadir que Royoux no alude aquí a la teoría del sujeto del enfoque lacaniano (el lugar simbólico del espectador, etc.): se refiere literalmente —como es obvio, por otra parte— al lugar físico del espectador, a la relación que mantiene con la obra en el espacio del museo.

[38] Uno de los méritos de la celebrada exposición *Into the Light. The Projected Image in American Art, 1964-1977*, comisariada por Chrissie Iles para el Whitney Museum en el año 2001, fue la reconstrucción de diversas instalaciones cinematográficas de dicho período. Una traducción del importante ensayo escrito por Iles para el catálogo de la exposición, «Entre la imagen fija y la imagen en movimiento», puede encontrarse en Berta Sichel (ed.), *Post-vérité* (Centro Párraga, Murcia, 2003). Puede consultarse también la página del grupo australiano *Teaching and Learning Cinema* ([teachingandlearning-cinema.org](http://teachingandlearning-cinema.org)), consagrado a la reescenificación de *performances* del cine expandido de los años 60 y 70.

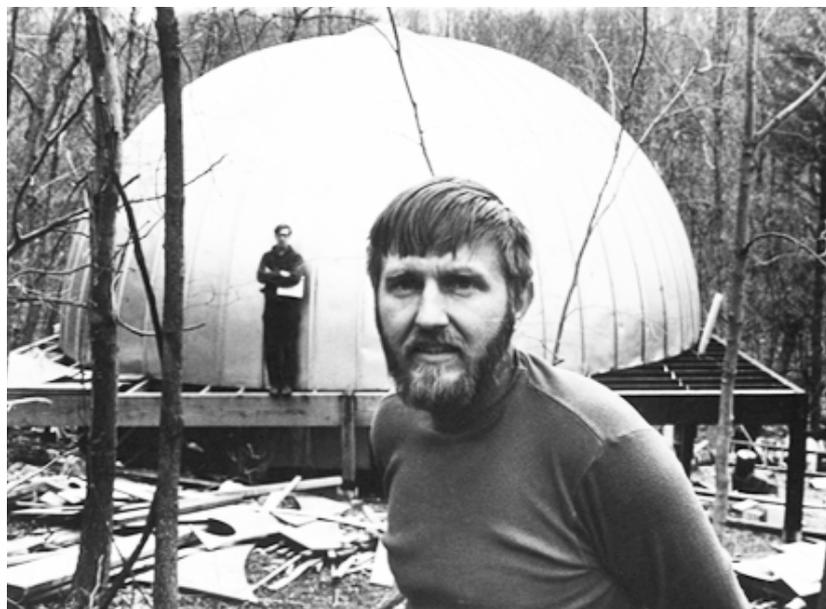
[39] Cf. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1999 [orig. 1976]), en especial los caps. III y IV.

requisito principal que luego se señalaría para el *cine exhibido*, a saber, «la forma en que estas piezas crean una experiencia que es inseparable de la construcción del lugar del espectador»<sup>37</sup>.

Pero lo que Paul Sharits llamaba sus *piezas de cine locacionales*, el *Movie-Drome* de Stan Van der Beek, los experimentos de proyección múltiple de Andy Warhol, las *performances* del «sistema nervioso» de Ken Jacobs... permanecen como un punto ciego a la hora de construir el caso del cine alternativo como precedente del cine de museo. No sólo por el desinterés de la institución artística sino porque se trata en muchos casos de dispositivos efímeros, artefactos que no se pueden archivar y a los que no se puede acceder, y no se pueden historizar, más allá de descripciones hechas en su momento, *in situ*<sup>38</sup>. Si lo que define al cine, según los teóricos de arte, es someter al espectador al carácter virtual de la imagen y al espacio inmersivo de la proyección, parece claro que al menos un tipo de cine jugó a materializar ambos aspectos y a hacer bueno el precepto del arte que dicta, desde que Duchamp sacó el cuadro del marco, que el espacio de la galería es el material primario que el arte debe alterar<sup>39</sup>. El cine experimental se expandió, sacando a la película de



*Movie-drome* de Stan Van der Beek (interior).



*Movie-drome* de Stan Van der Beek (exterior).

la pantalla, al proyector de la cabina y al espectador de su cómodo espacio intermedio, la anónima butaca. Irónicamente, un proceso inverso tiene lugar en el video arte de las últimas décadas, cuando pasa a dominar la proyección de obras monocanal (lo que lo acerca al efecto-cine) sobre la instalación o la presentación en monitor(es), dispositivos estos en los que las condiciones de visionado y el espacio de la galería juegan un papel esencial, y no incidental, como ocurre con la proyección. Los mismos teóricos de arte lamentarán entonces el retroceso que supone para el arte audiovisual el paso de lo fenomenológico (la instalación) a lo virtual (la pantalla pictórica e inmersiva), en donde el espacio no forma parte de la estructura conceptual de una pieza<sup>40</sup>.

Significativamente, la oposición entre «instalación» y «cine» se sigue estableciendo en términos de una mayor o menor relevancia artística, respectivamente, según se deduce de estas palabras de Chrissie Iles:

«Si la imagen proyectada llega hasta el suelo, suele llamarse “instalación”. Ese espacio entre la imagen y el suelo es una parte crítica de la pieza. Si bajas la imagen hasta el suelo, estás negando el cine en cierto modo. Estás diciendo, Esto no está hecho para que lo veas entero, como un film narrativo. Esto forma parte de ese “dar un paseo” en que consiste visitar un museo o una galería»<sup>41</sup>.

Iles alude con la metáfora del paseo a un hecho importante: la relación entre el tipo de actividad del espectador en un museo y el contenido de las obras que se le pueden ofrecer. En el museo estamos ante un tipo de espectador *indeterminado* cuyos patrones de conducta no podemos prever: es —como le llama Dominique Païni— un *flâneur* individualizado que deambula, no forma parte de una audiencia cautiva como el espectador de la sala de cine.

En una de sus admirables formulaciones *cahieristas*, Serge Daney se refería (si bien lo hacía en otro sentido, pero nos parece una metáfora irresistible sobre los dos tipos de *espectatoriado*) a la diferencia entre el espectador inmóvil que contempla imágenes en movimiento, y el espectador dotado de movilidad que contempla imágenes que, en consecuencia, se convierten en inmóviles respecto a él. Para este segundo tipo de espectador (y esto es algo que no siempre entienden, o admiten de buen grado, los cineastas que se exponen en el museo) no cabe plantear una obra lineal que deba verse en continuidad de principio a fin, como en el dispositivo cinematográfico. Esto es algo que explica muy claramente el portugués Pedro Costa, sin que ello le haya impedido aceptar las solicitudes de la institución artística:

«Yo no soy un videoartista. Soy un cineasta y un film es una construcción. Se hacen piezas para que encajen juntas, si no lo hacen entonces todo se colapsa, o peor aún, carece de movimiento y tensión. Cada plano o cada escena que hago dependen del que viene antes y del que vendrá después»<sup>42</sup>.

Si el espacio es, como demuestra el concepto (y el nombre mismo) de instalación, un elemento constituyente de la imagen proyectada en el museo, el

[40] Puede seguirse parte de este debate en «Round Table: The Projected Image in Contemporary Art» (*October*, nº 104, 2003), p. 80; y en Bill Horrigan, «Five Years Later», en Tanya Leighton (ed.) *Art and the Moving Image. A Critical Reader* (Londres, Tate Publishing, 2008), pp. 292-301.

[41] AA. VV., «Round Table: The Projected Image in Contemporary Art» (*October*, nº 104, 2003), p. 80.

[42] Citado en Volker Pantenburg, «Post Cinema? Movies, Museums, Mutations» (*Site*, nº 24, 2008), p. 5.



*Twenty-four Hour Psycho*  
(Douglas Gordon, 1993).

otro parámetro esencial, la temporalidad, también resulta fundamentalmente afectado. El cine de museo incluye la presentación de piezas en bucle (se asoma uno a ellas ya empezadas, y se abandona la contemplación cuando se entiende que se ha completado el ciclo); piezas construidas según una lógica combinatoria o fruto del azar, lo que destruye el principio de causalidad que sirve para sustentar un largometraje; piezas de una duración extrema como *Twenty-four Hour Psycho* (1993), la versión alargada a 24 horas de *Psicosis* que labró la fama de Douglas Gordon, quien luego se superó postulando una versión de *Centauros del desierto* que dura... cinco años (el período comprendido por la fábula del film de Ford). O bien se trabaja la inmovilidad de la imagen, no en el sentido que le daba Daney a los *clichés* listos para usar del cine posmoderno (esos que convierten a la imagen en inmóvil), sino en el sentido literal de ralentizar o detener el flujo, narrativo y cinético, del cinematógrafo. Diversos estudiosos le otorgan gran importancia a esta negación del movimiento del cine, cuyo resultado es lo que Bellour llamaría una *entre-imagen* entre cine y fotografía<sup>43</sup>.

[43] Ver los dos volúmenes de *L'Entre-images* de Bellour; DERCON, Chris, «Gleaning the Future from the Gallery Floor», (*Senses of Cinema*, n° 28, octubre de 2003). [http://www.sesofcinema.com/2003/28/gleaning\\_the\\_future/](http://www.sesofcinema.com/2003/28/gleaning_the_future/) (18.02.2011); y Jean-Christophe Royoux, «De un bucle a otro: actividad artística, *post-cinéma* y televisión», en *Journal de l'Institut Français de Bilbao* (n° 8, abril de 1998).

[44] «Modernist Painting» (1965), traducción incluida en Batacock Gregory Batacock (ed.) *El nuevo arte* (Ed. Diana, México D.F., 1969), p. 101. Subrayado nuestro.

[45] Ver Rosalind Krauss, *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Thames & Hudson, Londres, 2000).

Recuperemos la línea argumentativa que dejamos para dar este breve paseo por la instalación. Con el movimiento estructural el cine se instaló de lleno en el paradigma *greenbergiano* de trabajar exclusivamente con las *limitaciones propias del medio*: Greenberg llegaba a afirmar que como «la bidimensionalidad era la única condición que la pintura no compartía con ningún otro arte (...) la pintura modernista se orientó hacia la lisura y *no hizo nada más*»<sup>44</sup>. Pero ocurre que este precepto modernista de que la esencia de un medio (su *específico*) radica en sus particulares propiedades materiales se ha visto luego sobrepasado por lo que Rosalind Krauss llama en un influyente escrito la condición post-medio del arte moderno<sup>45</sup>. Tomando precisamente el cine como ejemplo, Krauss sostiene que un medio es una compleja agregación de elementos, diferente de esas propiedades físicas en las que insiste el modernismo: el aparato del cine no sería «la cinta de celuloide con las imágenes, ni la cámara que las filmó, ni el proyector que les da vida en movimiento, ni el rayo de luz que las transporta a la pantalla, ni la propia pantalla, sino todo esto

considerado en su conjunto, incluyendo la posición de la audiencia entre la fuente de luz detrás suyo y la imagen proyectada ante sus ojos»<sup>46</sup>.

Este carácter agregado del cine fue el que exploraron, o desagregaron, muchos cineastas experimentales en la serie de ejemplos citados arriba. Un formidable asalto combinado, no ya al mandato narrativo del MRI, sino a los parámetros mismos que conforman la experiencia tradicional del cine... que debería haber pasado quizá a convertirse en *una* forma de «instalación cinematográfica», entre todas las otras formas posibles de presentación de la imagen en movimiento que apuntaban estos experimentos. Por eso desde finales de la década de los sesenta se habla ya de un *cine expandido*, término que recoge y consagra Gene Youngblood en otro texto de gran influencia<sup>47</sup>. Más oscuro es el término de *paracinema*, que aludiría a un «tipo de obras que convocan la idea de cine a un nivel puramente conceptual, independientemente de cualquier forma material. Se trata, en cualquier caso, de generar una experiencia cinematográfica desconectada, entera o parcialmente de su aparato»<sup>48</sup>. Se llame como se llame, la expansión del cine y su conceptualización o desmaterialización, lo acercan, no ya al discurso del arte, sino al espacio, a los espacios, del mismo.

#### 4

La palabra museo parece asociarse con la luz del día, mientras que el cine presupone una sala oscura. Pero desde un principio el museo ha querido ser un museo universal. Un espacio así debe reflejar tanto el día como la noche, así que debe haber salas oscuras en el museo. ¿Quizá debamos pensar en los departamentos solar y lunar del museo?

Jeff Wall<sup>49</sup>.

Hemos visto que la práctica experimental de los años sesenta y setenta incide de lleno tanto en el dominante mandato modernista como en la percepción de la condición post-medio que vino luego a desafiar dicho mandato. Este relato, con todas sus variaciones y debates, es el que informa a los museos de arte contemporáneo. Pero el museo no ha contado ese relato a partir de la tradición experimental. Este punto ciego, signo de la indiferencia con la que el arte ha pensado el cine, se hará progresivamente evidente luego, cuando muchas de esas mismas tentativas, o experimentaciones muy similares, se desplieguen en el espacio museístico a cargo de *videoastas* o de artistas que utilizan el medio audiovisual sin establecer —como tampoco lo hacen muchas veces los comisarios que las programan— relación alguna con la tradición experimental que les antecedió. Un solo ejemplo de entre las muchas quejas que se han producido a este respecto:

«El retorno y revival triunfal de las tendencias del cine expandido de los sesenta en la obra de la generación video de los noventa es tan

[46] Rosalind Krauss, *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Thames & Hudson, Londres, 2000), p. 25.

[47] Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (Dutton, Nueva York, 1970). Pero véase también el capítulo «Expanded Cinema», que incluye Sheldon Renan ya en 1967 al final de su *An Introduction to the American Underground Film* (Nueva York, Dutton, 1967).

[48] Esperanza Collado, *Paracinema. Del material filmico a la desmaterialización del cine. Un estudio en torno a las transformaciones de la materialidad del cine vanguardista* (tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2008), p. 347.

[49] Citado en Dercon, Chris, «Gleaning the Future from the Gallery Floor», (*Senses of Cinema*, n° 28, octubre de 2003). [http://www.sensesofcinema.com/2003/28/gleaning\\_the\\_future/](http://www.sensesofcinema.com/2003/28/gleaning_the_future/) (18.02.2011).

asombroso como gratificante. Pero seguimos afrontando el problema de que la mayoría de los historiadores y escritores de arte, ignorantes de la historia del cine de vanguardia y del videoarte, son incapaces de establecer una conexión entre generaciones y exageran por tanto las aportaciones y logros contemporáneos»<sup>50</sup>.

Si la imagen en movimiento ha entrado en el museo ha sido en dos momentos, dos oleadas, definidas ambas por un mismo sentido de indiferencia hacia la tradición del cine experimental. El primer momento es el del video-arte que, se dice, «no sólo estableció la presencia de las imágenes en movimiento en las galerías, sino que también desarrolló un repertorio de instalaciones y entornos espaciales para poner en escena dichas imágenes»<sup>51</sup>, como si no hubiera quedado claro que ese repertorio fue explorado –instalaciones incluidas– por el cine experimental en esos mismos años de las décadas de los sesenta-setenta. Habría que evocar el antagonismo que existía entonces entre los cineastas experimentales y el entonces naciente movimiento del videoarte<sup>52</sup>, y que se tradujo en una serie de escaramuzas sobre la cuestión de la *especificidad* del medio: se discutía como algo esencial la diferencia de soporte, con sus consecuencias tanto técnicas como estéticas, así como la considerable diferencia institucional entre ambos medios. Estas diferencias podrían resumirse parcialmente en una idea central: el vídeo se ha desarrollado *como una forma artística* en relación a la televisión (sobre todo en cuanto medio de masas) y no tanto respecto a la existencia previa de su presunto *hermano mayor*, el cine en cuanto modo narrativo e industrial (pero tampoco respecto al cine experimental). Una razón más profunda para este desencuentro, pese a las obvias conexiones entre ambas partes, es que en realidad el videoarte disputaba «la atención y los recursos de las mismas organizaciones comprometidas en el mantenimiento del cine de vanguardia. Si en un principio estos nuevos trabajos en vídeo eran menos convincentes que el cine de vanguardia contemporáneo, los videoartistas podían afirmar de todos modos que el nuevo medio era de hecho más “vanguardista”, al menos tecnológicamente, que el cine de vanguardia»<sup>53</sup>. De hecho, los galeristas «preferían el vídeo al celuloide, y la proyección de cine se consideraba un anacronismo»<sup>54</sup>. Estas disputas hace tiempo que se han desvanecido en función de la creciente convergencia de ambas prácticas, antaño claramente separadas, hacia el soporte vídeo, más accesible, sobre todo dados los problemas de financiación que fueron encontrando progresivamente los cineastas experimentales. Hasta el punto de que hoy se percibe, desde la *orilla vídeo*, que «las distinciones entre los dos medios, tan cruciales en los primeros días del vídeo, son cada vez menos importantes o relevantes de cara a la experiencia de visionar el trabajo de los videoartistas, y para muchos practicantes las distinciones entre ambos medios tienen poca o ninguna significación estética»<sup>55</sup>.

Una segunda oleada de la imagen en movimiento en el espacio del arte se produce desde comienzos de la década de los noventa y alcanza su clímax en algunas bienales y ferias de arte de finales de siglo, en donde se produce una

[50] Peter Weibel, «Expanded Cinema, Video and Virtual Environments», en Weibel y Jeffrey Shaw (eds.) *Future Cinema. The Cinematic Imaginary After Film* (Cambridge y Londres, MIT Press, 2003), pp. 119-120.

[51] Chris Darke, *Light Readings. Film Criticism and Screen Arts* (Wallflower, Londres, 2000), p. 163.

[52] Por ejemplo A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice* (Londres, British Film Institute, 1999), p. 112.

[53] Scott MacDonald, «Experimental Cinema in the 80s», en Stephen Prince (ed.) *A New Pot Of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow: 1980-1989* (Nueva York, Scribner's, 2000), p. 392.

[54] Michael O' Pray, «Undercut and Theory», en Nina Danino y Michael Mazière (eds.): *The Undercut Reader. Critical Writings on Artists' Film and Video* (Londres, Wallflower Press, 2003), p. 16.

[55] Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art. The Development of Form and Function* (Berg, Oxford-Nueva York, 2006), p. 71. Véase también A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice* (Londres, British Film Institute, 1999), p. 112.

presencia que llega a considerarse *abusiva* de piezas audiovisuales, correlato de lo que Bill Horrigan llama la «inevitable» ocupación de las galerías por los medios de la imagen en movimiento<sup>56</sup>: parafraseando a Peckinpah, la consigna parece ser, *¡sí se mueve, expónlo!* Este desembarco del llamado *screen art* es el que viene dando tanto que hablar últimamente sobre la relación entre cine y museo, propiciando docenas de titulares que juegan con la oposición entre la *caja negra* (el espacio del cine) y el *cuadro blanco* (el espacio del museo). Si la disputa anterior se debió al paradójico estatuto del vídeo en relación al cine —a lo cerca y lo lejos que estaba de él, precisamente—, la situación actual juega con una instancia aún más paradójica de distancia entre las orillas del cine y del arte. Un número creciente de cineastas —también muchos que han producido su obra anterior dentro del MRI— realizan piezas para la institución artística, en parte por el mismo motivo que anteriormente los cineastas experimentales se *pasaron* al vídeo: reciben propuestas y encuentran financiación de comisarios y galeristas, frente al menguante apoyo de una industria cinematográfica en crisis (piénsese, entre nosotros, en el caso de Víctor Erice o Basilio Martín Patino). Por otro lado, desde la otra orilla, el interés de los artistas contemporáneos por *el audiovisual* rivaliza con el de sus antecesores de las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo xx. La diferencia es que ahora hacen obras destinadas a exhibirse directamente en los museos, no películas de vanguardia.

La diferencia, sobre todo, es que ahora no piensan que el cine sea un soporte nuevo para desarrollar sus intereses artísticos *por otros medios*, como en la época que describía Hans Richter: no ven el cine como un medio de futuro sino como un medio del pasado con cuyo repertorio visual y con cuya memoria sentimental, compartida con el público al que se dirigen, pueden jugar *ad nauseam*. Douglas Gordon, una de las figuras más conocidas de esta nueva generación de *screen artists*, tiene una pieza titulada *Between Darkness and Light (After William Blake)*, de 1997, en la que proyecta en bucle a ambos lados de una pantalla transparente fragmentos de una película oscura (*El exorcista*) y

[56] Bill Horrigan, «Five Years Later», en Tanya Leighton (ed.) *Art and the Moving Image. A Critical Reader* (Londres, Tate Publishing, 2008), p. 292.



*Between Darkness and Light [After William Blake]* (Douglas Gordon, 1997).

otra luminosa (*La canción de Bernadette*), los dos lados del bien y de mal, haciendo un uso temático del contenido de la imagen más allá de espacializarlo según la concepción escultórica que distingue a una instalación. Pierre Huyghe tiene otra pieza célebre, de gran tamaño: un tríptico en cuyos extremos vemos dos escenas de *El amigo americano* que muestran a Bruno Ganz hablando por teléfono en su cuarto del hotel y entrando luego en un edificio; Huyghe muestra en la pantalla intermedia a Ganz (al que ha rodado veinte años más viejo) recorriendo el espacio que separa ambas localizaciones originales... restituyendo así la caminata del personaje que el director Wim Wenders había resuelto con una elipsis: *L'Ellipse* es precisamente el título que da Huyghe a esta pieza de 1998. Un rasgo que caracteriza a muchos de estos artistas es la utilización —la apropiación en sentido estricto es una de las estrategias básicas— del patrimonio del cine comercial: el cine de Hitchcock es quizá el material de repertorio al que más recurre este grupo de artistas que, irónicamente, recicla estrategias del cine experimental sin reconocer no sólo su procedencia sino la misma existencia de la tradición del cine expandido.

La tradición del cine de *found footage* ha ofrecido muchos ejemplos de este *expolio* del patrimonio del cine popular, de *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936) a *La verífica incerta* (Gianfranco Baruchello y Alberto Grifi, 1965), de Bruce Conner a Craig Baldwin, de Matthias Müller a Peter Tscherkassky. Pero en la mayoría de los casos estas apropiaciones escenifican una fecunda tensión entre opuestos: constituyen un curioso episodio de la relación de fascinación y rechazo que la vanguardia mantiene con Hollywood, sin perder nunca del todo su vocación oposicional<sup>57</sup>. Habría que puntualizar que esta relación se produce en el interior de la institución cinematográfica, que incluye mal que bien la práctica experimental, mientras que la práctica de los videoartistas es un ejemplo de otro tipo: la *apropiación que hace un medio de otro*. Más aún, la apropiación del videoarte se produce a partir de una percepción de la obsolescencia del medio cinematográfico, como condición para la musealización del mismo. Refiriéndose a su continuado *secuestro del cine*, al que califica de «posesión selectiva, o abducción», Douglas Gordon dice: «El cine es joven, sólo tiene cien años, pero para nosotros ya está muerto. Nos hemos criado con las grabadoras de vídeo, quizás la explicación es así de sencilla»<sup>58</sup>. Tan palmaria declaración resume dos aspectos clave: la fascinación por la omnipresencia del cine se combina con la nueva cultura de la copia que trajo el vídeo, que contribuyó a liquidar el aura de la experiencia cinematográfica facilitando la manipulación de la imagen y el tratamiento iconoclasta de la misma.

Esta idea del fin del cine, en fin, es muy del gusto de ciertos *observadores externos* que, ajenos a la vitalidad de los cines asiáticos y del cine de no ficción y a la eclosión del nuevo paradigma digital (por no hablar del boyante cine corporativo de Hollywood), hablan con facilidad de la era del post-cine<sup>59</sup>. Es una de las formas que tienen de recibir, y de explicar, la migración del cine, no sólo hacia esa profusión de nuevas pantallas digitales de carácter crecientemente

[57] William C. Wees, «El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en las películas de *found footage* de vanguardia», traducido dentro del dossier «Propuestas al margen: Falso documental y metraje encontrado» (*Archivos de la Filmoteca*, nº 30, octubre de 1998), pp.136-146. Véase también A. Weinrichter, «*Stargazing*. Reescrituras de Hollywood en el ámbito experimental», en José Antonio Pérez Bowie (ed.) *Reescrituras filmicas: Nuevos territorios de la adaptación* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2010).

[58] Citado en Chris Darke, *Light Readings. Film Criticism and Screen Arts* (Londres, Wallflower, 2000), p. 162.

[59] Por ejemplo, el llorado José Luis Brea en «Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento. Post-fotografía, post-cinema, post-media», en *Acción Paralela* (núm. 5, <http://www.accpa.org/numero5/imagen.htm> [18.02.2011]). Y Jean-Christophe Royoux en «De un bucle a otro: actividad artística, post-cinéma y televisión» (*Journal de l'Institut Français de Bilbao*, nº 8, abril de 1998).

menguante, sino también hacia el espacio del arte. Así es como parece haber entrado el cine en el museo en esta última fase de su secular desencuentro con la institución artística, y no como debió hacerlo, con la práctica del cine expandido y la voluntad expresada y puesta en práctica por cineastas experimentales como Sharits de «acercar lo más posible el acto de presentar y visionar un film a las condiciones en las que se cuelga y se contempla un cuadro»<sup>60</sup>.

Sin duda no se trata necesariamente de un final; no tenemos por qué estar presenciando la musealización de una forma muerta, de un cine *en ruinas*, como dice pesimista Dominique Païni. Olvidemos ahora aquella famosa formulación de Adorno que rimaba museo con mausoleo. El pasaje puede representar el comienzo de algo nuevo, la barca que transita entre las dos orillas del cine y del arte no tiene por qué ser la de la Parca que lleva el cadáver del cine para su autopsia... aunque ¿no es algo parecido a eso lo que hacen algunos *screen artists* con su despiece de los elementos del cine? Incluso el propio Raymond Bellour lanzaba recientemente una nota de advertencia añadiendo a los viejos rivales del cine (la televisión, el ordenador) uno nuevo:

«El otro enemigo, más respetable, más amigable también, pero que podría resultar más hipócrita, parece ser para siempre el museo. Allí, el cine, por un lado, se convierte realmente —pero solamente— en un arte; por el otro, se metamorfosea en dispositivos extraños, constantemente renovados, hasta desaparecer como tal so pretexto de reinventarse con otros nombres»<sup>61</sup>.

Esos otros nombres son tan variados como la ubicua pero dispersa práctica que denominan y que antaño parecía haber, como señala Bill Horrigan, bajo el reconocible término de video-arte: *screen art*, *gallery film*, *cinéma d'exposition*, *artists' cinema*, *entre-image*, *projected image*, *time-based media*... Han ido surgiendo a la luz de un fenómeno que se percibe desde comienzos de los años noventa, aunque no nazca ahí; pero sí nace entonces la conciencia de un flujo continuo, un movimiento diferente a lo anterior, con un cierto sentido irreversible que le diferencia de coqueteos y pasajes anteriores. Más términos, más titulares. Cine de museo, cine expuesto, el cine como arte en proyección, el cine se proyecta al museo... pero, ¿cómo se proyecta *en el museo*? Las ubicuas cajas negras en museos y galerías que presentan imágenes en movimiento le hacen pensar a Dominique Païni que «es como si el museo se hubiera tragado a la propia sala de cine»<sup>62</sup>. Christine van Assche, otra de los comisarios de *Passages de l'image* en 1991, se ha lamentado después de que algunas exposiciones que exhiben imágenes en movimiento para parecer «a la última» lo hagan con «creciente negligencia por lo que se refiere a los standards básicos museológicos y curatoriales en este campo (cuartos oscuros, buena acústica y una proyección aceptable)»<sup>63</sup>. Ésta es una experiencia negativa que pueden confirmar quienes se hayan asomado a las cajas negras de algunos centros de arte: no se debería tratar solamente, parece, de «poner películas» en una pequeña caja negra sin butacas y sin hora-

[60] Citado en Bruce Jenkins, «Out of the Dark» (*ArtForum*, vol. 47, October 2009).

[61] Raymond Bellour, *Entre imágenes. Foto. Cine. Video* (Colihue, Buenos Aires, 2009 [(orig. 1990)]), p. 9.

[62] Païni, «Le retour du flâneur» (*art press*, n° 255, marzo de 2000), p. 39.

[63] Van Assche, «Douglas Gordon. Une nouvelle génération de ready-made» (*art press*, n° 255, marzo de 2000), p. 29.

rios de comienzo para cada sesión. El cine se instala en el museo pero a veces se expone mal; lo que exhibe la institución artística es una pálida recreación, no la genuina *experiencia* del cine, que es la que precisan reivindicar entonces los museos de cine para acceder al estatuto y los privilegios del arte. He aquí una de las ironías –no será la última– subyacentes al pasaje de la imagen entre las dos orillas.

A modo de conclusión, que en todo caso será provisional, porque nos hallamos ante un proceso abierto, no un ciclo cerrado, y también porque falta establecer una historia y una periodización precisas de la tradición experimental, para integrarla de modo adecuado en el paradigma de la imagen en movimiento que ahora se reclama del cubo blanco. Hemos anotado por separado dos cuestiones que condicionan la recepción del cine por parte de la institución artística o, si se quiere, su musealización. Partiendo primero de la observación de algunos síntomas significativos recientes de la obsolescencia del cine, referidos a la crisis de su exhibición en salas, hemos arribado a la noción de que lo que debe preservarse es la *experiencia* de la imagen en movimiento, problema que atañe a los museos de cine, o filmotecas. Luego nos hemos planteado la cuestión de la condición artística misma del cine, problema que atañe a los museos de arte contemporáneo. O que debería haberles atañido más, pues hemos encontrado reflejado en la tradición experimental todo el repertorio de prácticas y planteamientos que han preocupado al arte contemporáneo. Hemos pasado más por encima por las prácticas del videoarte, que fueron las que abrieron efectivamente las puertas del museo y las bienales a la imagen en movimiento, para arribar finalmente a la situación actual: la caja negra (que replica el efecto-cine) se ha convertido en un elemento habitual del museo, lo que Wall llama poéticamente su departamento lunar, sin que se haya restituido del todo el papel que ha jugado el cine en ese pasaje. Harán falta unos cuantos monográficos más como este para arreglarlo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., «Round Table: The Projected Image in Contemporary Art» (*October*, n° 104, 2003).
- ADAMS GREEN, Samuel, «Andy Warhol», en Gregory Battock (ed.) *El nuevo arte* (México D.F., Ed. Diana, 1969).
- ADAMS SITNEY, P. (ed.), *Film Culture Reader* (Nueva York, Praeger, 1970).
- ASSCHE, Van «Douglas Gordon. Une nouvelle génération de ready-made» (*art press*, n° 255, marzo de 2000).
- AUMONT, Jacques, *Moderne? Comment le cinéma este devenu le plus singulier des arts* (París, *Cahiers du cinéma*, 2007).
- BALSOM, Erika, «A Cinema in Gallery, A Cinema in Ruins» (*Screen*, vol. 50, March, 2009), p. 415.

- BANDA, Daniel y MOURE, José (eds.) *Le cinéma: naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)* (París, Flammarion, 2008).
- BELLOUR, R., DAVID, Catherine y van ASSCHE, Christine (eds.), *Passages de l'image* (París, Centre Georges Pompidou, 1991).
- BELLOUR, Raymond, *Entre imágenes. Foto. Cine. Video* (Colihue, Buenos Aires, 2009 [(orig. 1990)]).
- BRADBURY, Malcolm y McFARLANE, James, *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930* (Londres, Penguin, 1976).
- BREA, José Luis, «Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento. Post-fotografía, post-cinema, post-media» (*Acción Paralela*, núm. 5, <http://www.accpa.org/numero5/imagen.htm> [18.02.2011]).
- BROUGHER, Kerry, *International Film Festival Rotterdam Catalogue* (Rotterdam, 1996).
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, Península, 1987).
- CHERCHI USAI, Paolo; FRANCIS, David; HORWATH, Alexander y LOEBENSTEIN, Michael (eds.) *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace* (Viena, Synema, 2008).
- CHERCHI USAI, Paolo, *La muerte del cine* (Barcelona, Laertes, 2005).
- COLLADO, Esperanza, *Paracinema. Del material fílmico a la desmaterialización del cine. Un estudio en torno a las transformaciones de la materialidad del cine vanguardista* (tesis doctoral, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008).
- DANEY, Serge, «Du défillement au défilé», en (*La Recherche photographique*, nº 7, 1989). [home.earthlink.net/~steeve/](http://home.earthlink.net/~steeve/) (18.02.2011).
- , *Devant la recrudescence des vols de sacs à main* (Lyon, Aléas, 1997).
- DARKE, Chris, *Light Readings. Film Criticism and Screen Arts* (Londres, Wallflower, 2000).
- DERCON, Chris, «Gleaning the Future from the Gallery Floor» (*Senses of Cinema*, nº 28, octubre de 2003). [http://www.sensesofcinema.com/2003/28/gleaning\\_the\\_future/](http://www.sensesofcinema.com/2003/28/gleaning_the_future/) (18.02.2011).
- DRUMMOND, Phillip, «Notions of Avant-Garde Cinema», en *Film as Film: Formal Experimentation in Film, 1910-1975* (Londres, Arts Council of Great Britain, 1979).
- GREENBERG, Clement, *La pintura moderna* (Siruela, Madrid, 2006).
- HENRIC, Jacques y PAÏNI, Dominique, «Entrevista con Jacques y Dominique Païni» (*art press*, nº 182, diciembre de 1993).
- HORRIGAN, Bill, «Five Years Later», en Tanya Leighton (ed.) *Art and the Moving Image. A Critical Reader* (Londres, Tate Publishing, 2008).
- JENKINS, Bruce, «Out of the Dark» (*ArtForum*, vol. 47, October 2009).
- KRAUSS, Rosalind, *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Londres, Thames & Hudson, 2000).
- KUIPER, John, «Film as a Museum Object» (*Cinema Journal*, vol. 24, March 1985).
- MACDONALD, Scott, «Experimental Cinema in the 80s», en Stephen Prince (ed.) *A New Pot Of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow: 1980-1989* (Nueva York, Scribner's, 2000).
- MEIGH-ANDREWS, Chris, *A History of Video Art. The Development of Form and Function* (Oxford-Nueva York, Berg, 2006).
- MEKAS, Jonas, «Notes on the New American Cinema» (*Film Culture*, nº 24, otoño de 1962).
- No Cinema* (catálogo exposición), (Cámara Municipal de Vila Do Conde, 2009). Véase también la página de la galería: [www.curtas.pt/solar/](http://www.curtas.pt/solar/) (18.02.2011).

- O'PRAY, Michael, «Undercut and Theory», en Nina Danino y Michael Mazière (eds.): *The Undercut Reader. Critical Writings on Artists' Film and Video* (Londres, Wallflower Press, 2003).
- O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1999, [orig. 1976]).
- PAÏNI, Dominique, «Le retour du flâneur» (*art press*, nº 255, marzo de 2000).
- PANTENBURG, Volker, «Post Cinema? Movies, Museums, Mutations» (*Site*, nº 24, 2008).
- REES, A. L., *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice* (Londres, British Film Institute, 1999).
- ROYOUX, Jean-Christophe, «De un bucle a otro: actividad artística, *post-cinéma* y televisión», en (*Journal de l'Institut Français de Bilbao*, nº 8, abril de 1998).
- , «Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée» (*art press*, nº 262, noviembre de 2000).
- SICHEL, Berta (ed.), *Postvérité*, Centro Párraga, Murcia, 2003.
- WEES, William C., «El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en las películas de *found footage* de vanguardia», traducido dentro del dossier «Propuestas al margen: Falso documental y metraje encontrado» (*Archivos de la Filмотeca*, nº 30, octubre de 1998).
- WEIBEL, Peter, «Expanded Cinema, Video and Virtual Environments», en Weibel y Jeffrey Shaw (eds.) *Future Cinema. The Cinematic Imaginary After Film* (Cambridge y Londres, MIT Press, 2003).
- WEINRICHTER, Antonio (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra-Festival Punto de Vista, 2007).
- , «Carta de Buenos Aires» (*EXIT Express*, nº 40, diciembre de 2008).
- , «Notas sobre *collage* y cine», en Sonia García López y Laura Gómez Vaquero (eds.) *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental* (Madrid, Ocho y Medio, Textos Documenta, 2009).
- , *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra-Festival Punto de Vista, 2009).
- , «*Stargazing*. Reescrituras de Hollywood en el ámbito experimental», en José Antonio Pérez Bowie (Ed.), *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2010).
- YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema* (Nueva York, Dutton, 1970).
- RENAN, Sheldon, «Expanded Cinema», en *An Introduction to the American Underground Film* (Nueva York, Dutton, 1967).