

## LA LUZ IMPERFECTA: EL CINE Y LA GALERÍA

The Imperfect Light: Cinema and the Gallery

ADRIAN MARTIN<sup>a</sup>  
Monash University

### RESUMEN

Las relaciones entre el cine y el arte en las últimas décadas están marcadas por problemas como la compleja adecuación del cine al espacio expositivo, el esnobismo del punto de vista del medio artístico sobre el cinematográfico o la ingenua búsqueda por los artistas de un «cine virgen», sin ataduras con su historia y sus formas. Un esfuerzo pedagógico que logre la valoración de las obras fílmicas por sí mismas por parte tanto de la institución artística como de su público, y una concepción más dramática y menos museística del concepto expositivo, contribuirían al actual panorama de cambio de estas relaciones en el que, por fortuna, el cine y el arte parecen estar acercando posiciones.

PALABRAS CLAVE: cambio, claridad, esnobismo, expositivo, inmersión, intercambio, Len Lye, oscuridad, pedagogía fílmica.

### ABSTRACT

In recent decades, the connections between cinema and art have been marked by problems such as the complex adaptation of cinema to the exhibition space, the snobbish point of view of the artistic field takes of the cinematographic sphere, and the naive search by artists of a «virgin cinema», without historical or formal ties. A pedagogical effort that manages to consider the films by themselves on behalf both of the artistic institution and the public, and a more dramatic and less museistic conception of the exhibition concept, would contribute to the current panorama of change in which, luckily, cinema and art seem to be coming closer together.

KEYWORDS: change, clarity, snobbery, expository, immersion, interchange, Len Lye, darkness, filmic pedagogy.

[a] DR. ADRIAN MARTIN es profesor titular en Monash University (Australia), director de los estudios de cine y televisión y el codirector de la Research Unit in Film Culture and Theory en esta misma universidad. Como crítico cinematográfico, su trabajo ha aparecido en numerosas publicaciones, incluyendo *Cahiers du Cinéma* (España). Por su labor como crítico ha obtenido el Byron Kennedy Award (Australian Film Institute) y el Pascall Prize. Entre sus publicaciones más señaladas se encuentran *Mutaciones del cine contemporáneo* (Errata Naturae, 2010) o *The Mad Max Movies* (Currency Press and ScreenSound Australia, 2003). Desde 2003 es coeditor de la revista académica on-line *Rouge* ([www.rouge.com.au](http://www.rouge.com.au)).

Uno de los objetivos de la cinematografía como ciencia es llegar a comprender científicamente la forma en que una película es vista: nitidez, profundidad, delicadeza. La única manera de conseguir esto es subordinar estas cualidades abstractas a las condiciones de la visión, que son imaginadas como más tangibles.

Jean-Louis Comolli, 1966

Este artículo señala el cambio entre dos eras o, por lo menos, dos fases en la reciente relación entre el cine y el arte. La primera fase es difícil, sospechosa, llena de complicaciones; la segunda fase mantiene cierta esperanza de un *acercamiento*. Estudiaré este cambio principalmente desde mi posición dentro de Australia, pero también como alguien que ha tenido la buena suerte de viajar y ver desarrollos en este campo en otros países.

«Una proliferación de cajas negras en el cubo blanco». Así es como el famoso teórico Raymond Bellour describió una vez, brevemente, la historia del encuentro entre el cine y las instituciones del arte (galerías o museos). La ocasión fue un evento en Zagreb, en 2007, llamado *Filmske Mutacije*, inspirado y basado en un libro que co-edité en 2003 con Jonathan Rosenbaum, *Mutaciones del cine contemporáneo*.

Bellour, sin embargo, estaba deseando emitir un «llamamiento al orden» para poner fin a la mutación incesante de los formatos de imagen y los sistemas de soporte. Una medida retórica audaz puesto que fue él, más que ningún otro, quien había marcado el comienzo (con dos volúmenes de ensayos recopilados) de la era de lo que llamó la *entre-image* o *entre-imagen*: comenzando con el videoarte y terminando en la era digital, vemos continuamente imágenes migrando de un medio a otro, confundiendo nuestras ideas convencionales sobre la forma y el contenido en las artes audiovisuales. La fotografía fija se convirtió en cine, el cine se descargó en monitores digitales, el vídeo oscilaba entre la televisión y el cine, y todas las demás artes (música, teatro, literatura) fueron arrastradas en esta batalla promiscua...

Pero nunca más, afirmó Bellour. En 2007 sugirió que era el momento de volver a una definición concreta, *histórica*, del aparato cinematográfico en su forma más mítica, ideal y esencial, la forma en que nos ha persuadido a lo largo ya de más de un siglo, como experiencia, como sensación, como medio artístico: de lo que trata el cine es de la proyección, en una sala oscura, de una obra de duración determinada que claramente comienza en algún punto y termina en algún punto. Un fragmento de espacio-tiempo en imágenes y sonidos que son rigurosamente preparados y presentados. Quizá ya no sea siempre celuloide pasando a través de los engranajes y los orificios de los proyectores (las copias de las películas se gastan, al fin y al cabo) pero debe ser, cuanto menos, esto: el rayo de luz, la pantalla, el público cautivo, el tiempo de la proyección.



Portada del catálogo  
*Le Mouvement des Images*,  
 Centre National d'Art et de  
 Culture Georges Pompidou,  
 París, 2006.

Durante los gloriosos días de la entre-imagen (fundamentalmente los ochenta y los noventa), como sabe cualquier visitante de una galería contemporánea en cualquier lugar del mundo, no era siempre —de hecho, rara vez— era esta una experiencia ideal de ver cine: piezas de vídeo o digitales en pequeños monitores en habitaciones demasiado iluminadas, que el espectador podía ver de pie o sentado, o quizá mientras daba una vuelta, echando una mirada distraída; pero siempre estaba el problema de las bandas sonoras, demasiado bajas o demasiado altas, en el espacio arquitectónico total; siempre el problema de la ubicación de múltiples obras, supuestamente «en diálogo» con las demás pero normalmente anulándose entre ellas, que nos interpe-lan con frenesí o de forma demasiado modesta para nuestros saturados intervalos de atención. En 2006, en el Centro de Arte Contemporáneo Pompidou

de París, una exposición ambiciosa titulada *Le Mouvement des Images* anunció con valor (o quizá tontamente y, desde luego, territorialmente) la muerte del cine en su forma pasada de moda y su Renacimiento como una criatura de la galería/museo; expuso el punto más bajo de esta tendencia del cine dentro del arte: docenas de películas, clásicos antiguos y nuevos proyectándose sobre las paredes enfrentadas de un largo pasillo por el que miles de clientes que habían pagado pasaban en tropel, sin apenas aflojar el paso.

De forma elocuente, las únicas piezas en esta exposición que atraían la mirada eran las cajas negras construidas para la ocasión: pequeños refugios del aparato cinematográfico en los que uno podía ver, por ejemplo, un pase de diapositivas de Nan Goldin e incluso escuchar su delicado acompañamiento musical, para variar. Y el público se adaptaba a la secuencia específica, cuasi-narrativa, cronológica y lineal que debía necesariamente ser vista de principio a fin para ser comprendida y apreciada en su totalidad. Los «horarios de proyección» estaban, de hecho, fijados en un cartel fuera de la caja negra.

En Australia, la Queensland Art Gallery dio un paso decisivo a finales de 2005 con el establecimiento y la construcción de lo que, correctamente, llaman un espacio *asignado exclusivamente* a la Cinémathèque —dos salas de cine bien equipadas en el corazón de su nuevo edificio. Ahora, por fin, el cine tiene la oportunidad de entrar en el entorno cultural de la galería de arte con dignidad,

en sus propios términos, llevando su propia historia, demandando su modo específico de atención. Pero, como quedó inmediatamente claro, había un pesado bagaje conceptual que debía ser evaluado y desechado antes de que esta unión pudiera realmente tener lugar.

Históricamente, la relación entre las instituciones del arte y el cine ha estado llena de todos los problemas y desigualdades imaginables. A todos nos resultan familiares esas salitas a trasmano que muestran (a veces en celuloide pero habitualmente en vídeo) programas de cine concebidos mayormente como notas al pie, pedagógicas o de interés humano, de la exposición central de la galería: documentales de televisión sobre las vidas de los artistas, películas en las que un gran tipo trabajó fugazmente (como la secuencia del sueño que hizo Dalí para *Recuerda [Spellbound]*, de Hitchcock, 1945), películas que incluyen algún monumento arquitectónico destacado (la casa Malaparte en *El desprecio [Le mépris]*, de Godard, 1963). El cine, a estas alturas, parecía condenado a seguir siendo el primo pobre del arte y sería tonto imaginar que esta situación ha desaparecido totalmente en muchas partes del mundo.

Incluso en un nivel más avanzado, esta situación no mejora necesariamente demasiado. El esnobismo cultural siempre ha imperado y ha restringido severamente la adopción del cine por parte del mundo del arte. Durante los setenta y los ochenta, las exposiciones colectivas proporcionaban improvisados muestreos del «cine como arte» — trazando una nítida historia de la vanguardia que, al igual que la exposición del Pompidou en 2006, rechazaba considerar como arte (o, incluso, como una producción cultural interesante) la amplia mayoría de la producción comercial y narrativa de largometrajes. Uno realmente se queda pasmado: ¿una historia del cine-arte sin los *westerns* de John Ford, sin las comedias italianas, sin los musicales egipcios, incluso sin la Nouvelle Vague francesa o el Nuevo Cine alemán, sin estrellas ni sensación ni espectáculo?<sup>1</sup>

Esta fue la lamentable tendencia a la que la admirable programación cinematográfica de Alexander Howarth pretendía dar la vuelta de una vez por todas en la *Documenta* de 2007, forjando la unión entre los experimentos formales más rigurosos de la escena experimental austriaca y las magníficas emociones de una película de Hollywood apasionada e inteligente. No obstante, incluso este programa visionario probablemente puso a prueba los límites y la paciencia de los aficionados al arte, al verse enfrentados éstos de repente (algunos seguramente por primera vez en su vida) con cosas como la *pelí zombi marxista* de George Romero *La tierra de los muertos vivientes (Land of the Dead)*, (2005)



Fotograma de la película *Recuerda (Spellbound)*, Alfred Hitchcock, 1945).

[1] Para un ejemplo representativo, vid. Russell Ferguson (ed.), *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors* (Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art, 1996).

[2] Shep Steiner, «Form, Formlessness and Curatorial Formalism at Documenta XII», *Friendly Enemies* (junio 2007).

será fascinante ver cómo será la secuela en 2012. Y, como ha observado Shep Steiner en referencia a que la dirección de la *Documenta* delegara el medio del cine en un comisario especializado, el potencial «resultado de esta jerarquización de las formas es el endurecimiento de la definición del campo artístico tras numerosas presiones para expandirlo»<sup>2</sup>.

La última resaca de este esnobismo la encontramos en una fase que, desgraciadamente, aún estamos viviendo: la promoción destacada (incluso la financiación) por parte del mundo del arte de películas «de artista», como si las películas de los artistas fueran a ser, de alguna forma, superiores por naturaleza o más puras que las producciones cinematográficas comunes y corrientes: esta filosofía intolerable ha reforzado las carreras de artistas «incondicionales» sobrevalorados, que ahora trabajan en el circuito del arte internacional, como Peter Greenaway y Bill Viola, y también de cineastas perfectamente mediocres como Matthew Barney o Rebecca Horn y gran cantidad de otros pretendientes al «efecto del cine». La historia del éxito de Barney es triste pero instructiva: su *gesamtkunstwerk* (obra de arte total) supuestamente wagneriana, conocida como el gran ciclo *Cremaster* (1994-2003), es un cruce entre un desfile de moda, una exposición de escultura, una sesión de fotografía con famosos y un montón de chistes malos de combustión lenta. En este arte performativo, atenuado y explosionado/expandido, las únicas cosas que la gente tiende a entender inmediatamente son las bromas —mientras que la clave para la interpretación de la pieza es, en este caso, un sistema críptico de referencias corporales supuestamente universales que hacen todo lo posible para eludir cualquier historia, política o ideología particular.

Desde el nacimiento del videoarte en los sesenta a las, así llamadas, «películas de artista» hasta nuestros días vemos (como el artista y crítico australiano Philip Brophy argumentó elocuentemente en una conferencia sobre la programación itinerante de vídeo del Pompidou) una forma de pensamiento atrofiado y, por tanto, de atrofiada creación artística: esto es cine sin cine, un ingenio «cine virgen» libre de cualquier conocimiento mordaz de la historia del cine, sus formas y experimentos.

La lección y la tarea están claras: cualquier cinémathèque merecedora de este nombre, que forja su identidad y destino dentro del paraguas de una institución artística, debe asumir la pesada pero, en última instancia noble, carga de instruir al mundo del arte, a los artistas y al público del arte sobre la esfera del cine, de la que, de entrada, saben muy poco. De lo contrario, la ignorancia y el prejuicio cultural dominarán y el cine siempre saldrá perdiendo.

A la postre, hay que enfrentarse a ciertas jerarquías y derrocarlas. En las galerías convencionales y anticuadas —especialmente en las grandes galerías nacionales, que representan una visión autorizada de lo que es y siempre ha sido considerado arte— la pintura y la escultura ocupan la mayor parte del espacio, del dinero y de la atención. Así, por ejemplo, fue llamativo ver el uso de una sola pintura (*Gran Vía*, 1974-81) del artista español Antonio López dentro de todo el *dispositif* de la exposición internacional itinerante *Correspondences*



*Cremaster 2* (Matthew Barney, 1999). © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York © 2007 Matthew Barney.



Gran Vía (Antonio López, 1974-1981).

de Víctor Erice y Abbas Kiarostami. La intención de Erice, que eligió e incluyó esta obra de arte de López, seguramente no era polémica: simplemente estaba investigando y exponiendo la génesis o el «aval» de su obra maestra *El sol del membrillo* (1992), incluyendo una serie de monitores a la altura de los ojos (que sólo comenzaban a proyectar cuando uno se acercaba a ellos) en los que se veían videos de «Apuntes» o «Notas». Estos bocetos –viendo al pintor trabajar, comparando las localizaciones en Madrid como él las presenta y como Erice las encuentra años después– presentan el trabajo preliminar (en imagen, sonido y palabras) del largometraje final y son puestos en relación con la presencia física de una pintura de López, ella misma dramatizada mediante la iluminación cinemática y la banda sonora. Pero el efecto para muchos visitantes de la galería era sorprendente: rara vez la visión de una obra convencional figurativa –si no hiperrealista– en un espacio expositivo había resultado tan extraña, ¡o tan completamente desplazada de su lugar soberano habitual! (Por el contrario, la serie de fotografías de paisajes nevados en blanco y negro de Kiarostami, aunque excepcional, funcionaba de forma mucho más normal y «conciliadora» para los espectadores)<sup>3</sup>.

[3] Vid. mi «Conference of the Birds, the Trees, the Waves... Correspondences: Erice-Kiarostami» (*Artlink*, vol. 29, n. 1, mayo de 2009), pp. 82-84.



Permítanme volver al ejemplo de la Queensland Art Gallery –representativo de un creciente movimiento hacia una relación más inclusiva mutuamente entre el arte y el cine. Es en este experimento en curso (un tanto diluido desde su inicio, desgraciadamente) donde vemos los primeros pasos de un nuevo esfuerzo por llevar estas formas y soportes a un acuerdo recíproco, respetuoso para ambos. Ha habido, y seguirá habiendo, problemas no demasiado graves –algunos bastante banales y de logística, puesto que ninguna galería en este país está acostumbrada a funcionar como una sala de cine, con sesiones por las tardes, venta de entradas, multitudes haciendo cola... Y, por supuesto, nunca es suficiente el simple hecho de combinar estrechamente sesiones de películas (por muy bien seleccionadas y presentadas que estén) y exposiciones de arte (incluyendo instalaciones y performances audiovisuales) dentro del espacio expositivo (o al otro lado del patio, que es el modelo de «interactividad sinérgica», deseado pero aún no plenamente realizado, utilizado en el espacio abierto de la Federation Square de Melbourne, que incluye el ambicioso Australian Centre for the Moving Image [Centro australiano de la imagen en movimiento], conocido como ACMI).

¿Cómo podemos hacer dialogar al cine y el arte para crear interpenetraciones reales y formas híbridas que vayan más allá de los fuegos artificiales efímeros de las entre-imágenes del pasado?

Primero, tiene que haber un esfuerzo *pedagógico* real, y no digo esto a la ligera. Las condiciones culturales varían de un país a otro, pero he observado durante varias décadas que, siempre que el cine entra en la galería, un cierto «factor de entretenimiento» toma el mando y la necesidad de explicar, enseñar, explorar y criticar la obra se reduce en grado sumo, precisamente en el momento y lugar en que necesita ser fortalecida. La exposición *Correspondences* durante cuatro meses en el ACMI de Melbourne, es un excelente ejemplo: en lugar de celebrar un gran congreso internacional o conferencias semanales impartidas por destacados miembros de todas las artes y disciplinas intelectuales relacionadas, sólo hubo unas pocas y pobres sesiones sobre los contextos del cine español e iraní. Esto es realmente no tratar a las obras como se merecen, en lo que debía haber sido una importante ocasión y evento cultural. De hecho, ni siquiera el catálogo completo editado por Alain Bergala y Jordi Balló estuvo disponible para el público australiano, sólo una selección muy reducida del mismo, como si demasiado análisis sobre el cine fuera a ahuyentar a la clientela habitual de aficionados al arte.

Pero, de forma aún más profunda y trascendental, la galería necesita sacar de las salas de conferencias su pedagogía fílmica y llevarla a las salas de la galería: a través de obras que por sí mismas informen al espectador, de manera deslumbrante e instructiva, sobre la historia del cine y sus formas, como hizo el proyecto de Godard para el Pompidou titulado *Voyage(s) en utopie* [Viaje(s) a la utopía] en 2006, desordenado a propósito pero absolutamente ambicioso; o como ocurrió en proyectos similares de Philip Brophy (*Ads*, 1982; *Club Video*, 1986) y de Harun Farocki (*Section/Interface*, 1995).

De igual modo, las obras fílmicas necesitan ser completamente valoradas *por sí mismas* –por los comisarios, las audiencias y toda la maquinaria promo-

cional, cada vez más dominante, que acompaña a nuestras grandes galerías—, por su historia, su valor, su fuerza y (sí) su arte. Sólo cuando el visitante medio de una galería sea consciente de que puede ver una película rara de Raúl Ruiz, James Clayden o Howard Hawks en una sesión concreta de una filмотeca emplazada en alguna parte dentro del cubo blanco institucional —con el tiempo necesario para asimilar también la instalación audiovisual relacionada de Chantal Akerman, Agnès Varda o Dirk de Bruyn—, entonces esta revolución particular en las artes estará en proceso perfecta y verdaderamente.

## II

Lo que el cine moderno necesita son salas iluminadas que, a diferencia de las oscuras, no absorban ni aniquilen la claridad que viene de la pantalla sino que, por el contrario, la difundan, lo que sacaría tanto al personaje como al espectador de las tinieblas y los pondría cara a cara en igualdad de condiciones.

Comolli<sup>4</sup>

En marzo de 2010, en el Festival Internacional de Arte de Adelaide, como parte de una sección comisariada bajo el título *Alone, We are Together*, comencé a observar que algo inusual pasaba en los espacios expositivos: un montón de pantallas digitales de vídeo, muchas referencias filmicas —nada fuera de lo normal ahí— pero también los primeros signos de un intercambio nuevo, más recíproco y productivo, entre el cine y el arte.

Un vídeo minuciosamente producido del coreano Donghee Koo, titulado *Static Electricity of Cat's Cradle* [Electricidad estática de la cuna de un gato] (2007)<sup>5</sup>, señalaba un cambio entre ayer y hoy. Era, a primera vista, la simple documentación de una performance: un hombre y una mujer unidos con alambres y cuerdas, siendo arrastrados a o separados de un abrazo potencial. Tras los movimientos en el aire de esta absurda pareja había otra figura pasada de moda: una retroproyección de una incesante toma única un vehículo en movimiento. De repente, al final, había un giro inesperado. Una extraña figura a lo Dr. Mabuse (con un sombrero de vaquero) se dejaba ver, moviendo los hilos y haciendo funcionar también los mandos a distancia de la maquinaria del vídeo. Aparecían en campo efectos especiales de fuegos artificiales y se extinguía la acción. Hemos pasado de los «happenings» y el «vídeoarte ambiental» a algo como el cine.

En otra sala, había una proyección sobre dos pantallas, *Spelling Dystopia* (2009) del dúo alemán compuesto por Nina Fischer y Maroan el Sani<sup>6</sup>, rodada —como su inquietante «remake» de 2006 del documental de Alain Resnais *Toute la mémoire du monde* (1956)— en una magnífica película fotográfica de 35 mm. Exploraba la isla-ciudad japonesa abandonada utilizada como escenario para la ficción de las películas *Battle Royale* (Kinji Fukasaku, 2000 y 2003). Un espléndido montaje cinético de imagen y sonido rebota entre las

[4] Comolli, «Notes on the New Spectator», en Jim Hillier (ed.), *Cahiers du Cinéma 1960-1968: New Waves, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (Londres, Routledge, 1996), p. 214.

[5] Página web del artista en: <http://www.youtube.com/watch?v=7GsR06U92Xk> (16.04.2011).

[6] Consulten la página web de los artistas en: <http://www.fischerelsani.net/selected.html> (23.02.2011).





*Static Electricity of Cat's Cradle* (Donghee Koo, 2007).

pantallas, mientras que la realidad de la localización fílmica se funde con el artificio digital de los escenarios de video juego.

La obra de la artista italiana (residente en Holanda) Rossella Biscotti nos ofrece una mirada aún más exhaustiva de un cine en tránsito. Una de sus piezas más fascinantes –que, como es habitual para todo artista multimedia contemporáneo, existe en diferentes versiones– es *The Undercover Man* [El hombre clandestino] (2008), un «remake» peculiar de *Donnie Brasco* (1997), película de Hollywood sobre un crimen real; pero aquí utiliza (con la escalofriante cooperación de las autoridades policiales) al tipo real en el que se basó la película<sup>7</sup>. Como algunas obras de Pierre Huyghe o Johan Grimonprez, *The Undercover Man* toma el cine –sus textos, sus mitologías, su circulación social– como tema y termina (en palabras de Bill Krohn) reflejando el cine, este medio del pasado con un «resplandor extinguido», vuelto sobre sí mismo y mirado con «ángulos extravagantes y con una palidez lunar»<sup>8</sup>.



*The Undercover Man* (Rossella Biscotti, 2008). Fotografía de la película de 16 mm. transferida a DVD.

[7] Consulten la página web de la artista en: <http://www.rossella-biscotti.com/ctr/site/home.php> (23.02.2011).

[8] Bill Krohn, «Translator's Note» (*Film Reader*, n. 4, 1979), p. 119.

Otra de las obras de Biscotti nos lleva aún más lejos en la mutación del cine. En el evento de Adelaide, su despojada instalación *The Sun Shines in Kiev* abarcaba varias posibles versiones de una realidad desalentadora: el destino de los cámaras oficiales rusos enviados a filmar Chernobyl tras la tóxica fusión accidental del núcleo de un reactor. Como instalación, tenía la mezcla habitual de pantallas, soportes y elementos de la «estética relacional» desplegados en un espacio bastante grande, poco acogedor y parecido a una



cueva subterránea: una pared con texto, un vídeo proyectado, un cúmulo de diapositivas. La narración —o pedazo de historia— no está explicada de forma lineal. Como casi siempre ocurre en las galerías de arte, entramos y salimos a nuestro antojo, llegando a la mitad, enlazando el final (si nos quedamos lo suficiente) de nuevo con el principio.

Vista parcial de la instalación y la película *The Undercover Man*, en el exterior de la iglesia de San Matteo, Lucca (Italia), 2008.

Toda la obra se apoya en una cierta epifanía lúgubre: si miramos y escuchamos lo suficientemente atentos, si llegamos a entender cómo leer las piezas para que sean coherentes, en un determinado y escalofriante momento nos daremos cuenta de que las manchas blancas sobre los vestigios de celuloide que sobreviven, dejados por estos cineastas desafortunados, están sincronizadas con ráfagas de ruido estático en la grabación sonora —señalando el momento exacto de la contaminación radioactiva. Está a medio camino entre un ensayo fílmico de Chris Marker y una verdadera película de terror.

Pero lo más asombroso de *The Sun Shines in Kiev* es la calidad de su luz. Ni totalmente oscura ni completamente iluminada, la sala que albergaba la pieza era un arreglo deliberadamente desordenado entre el espacio teatral del cine y una galería de arte bien equipada. En la terminología de los comisarios— o, incluso, de los proyeccionistas —había «fugas» de luz por todas partes: la gran puerta no podía cerrarse, el texto no podía ser completamente descifrado en la semi-oscuridad, las imágenes fotográficas fijas y en movimiento flotaban dentro y fuera de la claridad o la oscuridad, dependiendo de las sombras de los cuerpos móviles de los espectadores cayendo sobre ellas. Era una experiencia desconcertante pero también fascinante para un cinéfilo como yo; quise fijar esta «luz imperfecta» pero también aprendí, finalmente, a rendirme ante ella. La artista, seguramente, estaba usando esta luz imperfecta, dándole forma, jugando con ella y también dejándola abierta al azar.

Luz imperfecta: recordemos que, hace casi cuarenta y cinco años, el crítico-cineasta Jean-Louis Comolli, en su radical juventud, escribió un manifiesto en *Cahiers du cinéma* titulado «Notes on the New Spectator» [«Apuntes sobre el Nuevo Espectador»] (del que proceden las citas introductorias de este ensayo).

Fue, en parte, una oda a la televisión, este medio relativamente nuevo que —precisamente— no dependía de la oscuridad del cine sino que se desplegaba dentro de la luz variable del espacio-hogar doméstico y suburbano. Para Comolli —cuya fe en un nuevo medio hoy parece amablemente optimista— esto significaba que la televisión podía liberar al «nuevo espectador» de su siniestro enganchamiento, de su seducción ideológica, del «fenómeno de la fascinación, la transferencia, el éxtasis» y, de este modo, permitir una reflexión más abierta y crítica<sup>9</sup>. Si no daba la bienvenida exactamente a todo lo que salía de esta caja, Comolli tenía la intención de acoger con agrado nuevos desarrollos en el documental televisivo (una forma en la que trabajaría mucho él mismo en su futura carrera como cineasta) y abrazar las posibilidades de ver películas re-emitidas y re-mediadas por este medio.

La argumentación de Comolli continúa intentando darle la vuelta completamente a una suposición común: la sala oscura no es la condición natural del cine, afirma, sino una forma de *condicionamiento* ideológico. «Hay un viejo acuerdo, constantemente renovado, entre la sala de cine oscura y el cine comercial; cada uno representa el medio de supervivencia del otro»<sup>10</sup>. Además: «el condicionamiento a la oscuridad activa, para lograr un máximo impacto, una especie de reflejo en el espectador que entra al cine —expectación e, incluso, deseo de formas familiares, de patrones reconocibles, todo un aparato homogéneo»<sup>11</sup>.

El llamamiento de Comolli en los sesenta a poner en duda lo cinematográfico resultó ser, en otros sectores culturales, un catalizador para la fuga y el rechazo. Sin duda ahora, en 2010, hemos recorrido un largo camino desde aquel videoarte basado por lo menos durante cuatro décadas en exclusiones de lo cinematográfico (que fue así un último intento modernista de establecer la «especificidad del medio» para el vídeo). Esta mentalidad se percibe perfectamente en un manifiesto bastante absurdo, escrito en 1982 por el dúo australiano Robert Randall y Frank Bendinelli para su exposición *Screens*:

«Vídeo directo. El tiempo de grabación es igual al tiempo de visionado. No editar. Tiempo real. Un principio y un final. Ni progresión ni desarrollo. Información puramente estética. Más allá de informar o documentar. Ningún mensaje. Combinar, superponer y transformar imágenes encontradas. Ninguna narración. Vídeo montaje. Cámara fija. Ni *zoom*, ni barridos, ni *tracking*<sup>12</sup>».

Hoy, por el contrario, la relación entre el cine y el arte está siendo cada vez menos neurótica, menos defensiva. La corriente dominante en Hollywood parece estar acercándose a las condiciones de la galería, y no sólo debido a las actuales renovaciones en el visionado para el «home cinema»: *Shutter Island* (2010), la primera película interesante de Scorsese desde *Al límite (Bringing Out the Dead)* de 1999, es asombrosamente parecida a *Spelling Dystopia* en muchos sentidos. La «intervención en la proyección», una vez llevada a cabo por Biscotti entre sesiones de un festival de cine, lo dice todo: «El cine es el arma más poderosa». Pero es un cine configurado de forma diferente y al que se hace funcionar de forma diferente.

[9] Comolli, «Notes on the New Spectator», p. 211.

[10] Comolli, «Notes on the New Spectator», p. 211.

[11] Comolli, «Notes on the New Spectator», p. 211.

[12] *Reconnaissance Gallery* (Fitzroy, Australia), panfleto (1982).

### III

Si examinas películas en penumbra, que ayuda a la concentración,  
las ves de forma diferente y mejor que en el cine. Las ves  
desde un nivel de confianza e igualdad. Las fórmulas ya no crean ilusión.  
Los placeres estéticos están cargados de mayor significado.

Comolli<sup>13</sup>

En la sección final de este texto me gustaría reflexionar sobre una exposición de particular importancia y ambición que fue presentada por el ACMI en Melbourne: *Len Lye, An Artist in Perpetual Motion*. Había un fervor de «regreso al hogar» relacionado con esta muestra: aunque el nombre de Lye (1901-1980) es conocido en general (incluso si su obra es rara vez proyectada o presentada), es menos reconocido el hecho de que en Francia, Portugal y muchos otros países, se le considera el gran artista del eje Nueva Zelanda-Australia durante el siglo xx. La exposición ofrecía un extraordinario trabajo de documentación, la mayor parte de ésta reunida en su día por el propio Lye. Había rarezas expuestas, como sus pinturas y dibujos de la vida marina. Pero yo me preguntaba: para el espectador que no conoce a Lye, ¿proporciona esta exposición la mejor introducción, la mejor *inmersión*?



Fotograma de *Rainbow Dance* (Len Lye, 1936).

Puede que Comolli esté en lo correcto cuando sostiene que la corriente dominante en el cine nos ha condicionado a la oscuridad; pero el arte de Len, en todos los soportes, no dependía ciertamente de ello. Con Lye, lo que se ve es lo que se obtiene: su arte está en la superficie, trazado en líneas y colores, cortes y sonidos; se mueve, centellea, brilla. Podríamos decir que es radicalmente infantil. No tiene nada de gótico, nada que ansíe esquinas oscuras o espacios secretos; puede proyectarse tanto en la luz como en la oscuridad, o en cualquier penumbra imperfecta. En los cortometrajes que le encargaron a Lye para el servicio postal del Reino Unido, por ejemplo, jugó alegremente con muchas técnicas: animación, diseño gráfico (palabras impresas y formas superpuestas) en movimiento, la fusión rítmica de imagen y música (a menudo una mezcla ecléctica de estilos musicales populares) y la vibrante exploración del color. Hay, lógicamente, muchas maneras en las que estas obras pueden ser reunidas y expuestas hoy. Por ejemplo, se puede imaginar a Lye (si aún estuviera vivo) siendo un explorador entusiasta de salas públicas y proyecciones urbanas, un tema que actualmente atrae mucha atención académica<sup>14</sup>.

[13] Comolli, «Notes on the New Spectator», p. 214.

[14] Vid. Scott McQuire, «Public Screens, Civic Architecture and the Transnational Public Sphere» en J. Doering y T. Thielmann, Tristan (eds.), *Mediengeography – Media Geography* (Bielefeld Transcript, 2009).

[15] Thomas Elsaesser, «Ingmar Bergman in the Museum? Thresholds, Limits, Conditions of Possibility» (*Cinéma & Cie*, Spring 2009), p. 46.

[16] Thomas Elsaesser, «Ingmar Bergman in the Museum? Thresholds, Limits, Conditions of Possibility» (*Cinéma & Cie*, Spring 2009), p. 48.

¿Qué significa el hecho de introducir en la galería o, más concretamente en el contexto museístico, a un autor de cine artístico —y Lye, estirando un poco las categorías, puede encajar en esta etiqueta— que ya no vive, santificado (o que, con suerte, lo estará algún día). La distinción entre galería y museo necesita ser tomada de forma flexible, pero la observación cotidiana que cualquiera podría hacer sigue vigente: el museo opera convirtiendo cosas en historia, santificándolas, inscribiendo y legitimando su significado e importancia. Aunque el espacio en el que ACMI organizó la exposición de Lye es técnicamente una galería, se inclina más hacia un museo, y un proyecto de estas características inevitablemente tomó dimensiones museológicas: de alguna manera, o se introducía ahora a Lye en el mundo del arte del siglo XXI o no se haría nunca.

Una de las investigaciones recientes más interesantes sobre el paso de un autor de cine al museo o la galería ha sido llevada a cabo por Thomas Elsaesser en colaboración con un equipo de comisarios y artistas, en relación a Ingmar Bergman. En su esencial ensayo «Ingmar Bergman in the Museum?». Elsaesser define en estos términos el reto para el mundo del arte: «ni encontrar un hogar para el artista sin techo ni hacer que el museo asuma la tarea de una cinémathèque sino dar lugar a un tipo diferente de evento y encuentro»<sup>15</sup>.

Repitiendo los términos de la crítica de Shep Steiner a la institución del arte, pero encontrando algo redentor en ello, Elsaesser diagnostica el museo como un espacio físico y cultural que se caracteriza a sí mismo «como aparentemente abierto y extremadamente limitado, esto es, como liminal y territorial: para ser atravesado y penetrado sólo por actos cautelosos de negociación y condiciones acordadas de mutua interferencia» y, por lo tanto, un «regalo valioso» al cine ya que «esto obliga [al cine] a duplicarse a sí mismo y, en este proceso, también se deshace, se divide o se resta a sí mismo»<sup>16</sup>.

Convendría ahora realizar una comparación. En la Maison Européenne de la Photographie en París, en 2006, la exposición *Johan van der Keuken: Photography and Cinema* dio vida a su premisa expositiva esencial —que la obra del artista holandés en estos dos soportes constantemente atravesaba sus respectivas fronteras de forma firme y fructífera hasta el punto de que podía continuar explorando ciertos problemas estéticos pasando de uno a otro— en una secuencia ingeniosa de muestras y proyecciones. La obra de van der Keuken en película y vídeo comparte una forma híbrida que parece ser particularmente holandesa: comenzando por el polo del documental, siguiendo a modo de crónica, diario, reportaje de viaje o ensayo, y terminando en las estructuras formales severamente rigurosas del cine de vanguardia. O viceversa (una de las pocas comparaciones con esta fusión o híbrido que puedo recordar es la del anteriormente mencionado Dirk de Bruyn, un holandés-australiano). Inspirado y abierto en el momento de filmar el mundo (y, especialmente, sus castas y clases pobres, luchadoras y desposeídas), van der Keuken era igualmente brillante creando formas y estructuras interrogantes en la mesa de edición.

Las ideas evidentes en la presentación de esta exposición eran simples y elegantes, pero ninguna más que este *dispositif* revulsivo: un ensamblaje de



*Blind Child 2* (Johan van der Keuken, 2010).



*Rainbow Dance* (Len Lye, 1936).

varios monitores con tres pantallas apiladas verticalmente. La pantalla superior compilaba movimientos a la izquierda de van der Keuken, la pantalla del medio mostraba planos-retablo estáticos y la pantalla de abajo agrupaba movimientos a la izquierda. Tres montajes separados, casi de naturaleza científica o «estadística», y un montaje de conjunto entre los tres elementos —un fascinante, incluso surrealista, análisis en imágenes que literalmente nos harán ver cualquier obra de este cineasta bajo una luz diferente, más perspicaz. Es el sueño de Comolli hecho realidad: en el espacio expositivo bien iluminado, este *dispositif* «sacaría tanto al personaje como al espectador de las tinieblas y los pondría cara a cara en igualdad de condiciones».

Pero volvamos al caso de Len Lye. Mientras asimilaba la exposición de Melbourne, me encontré a mí mismo lamentando que ésta —a pesar de su naturaleza exhaustiva— careciera del sentido de escala que al propio Lye le hubiera gustado. Deseaba que las películas, pinturas y dibujos hubieran sido proyectados sobre las enormes paredes negras del ACMI, más que aislados en cabinas de visionado íntimas o dispuestos de forma forense en vitrinas de cristal. Producto como es de un verdadero hombre del siglo xx, la obra de Lye lanza un desafío a los expositores de la galería: ¿qué es más importante, en última instancia, la «cosa real» maravillosamente preservada o debería ser, más bien, dramatizada, extendida en toda su reproductibilidad técnica?

Un extraño cambio ha estado sucediendo regularmente en las exposiciones sobre cine, durante la pasada década, en muchos países. La extravaganza



itinerante de Stanley Kubrick, también acogida por el ACMI, capturó este momento en toda su rareza burocrática: de repente era más importante ver (a través de cristales a prueba de robos) el auténtico traje espacial viejo, terrible y falso que algún actor llevó durante el rodaje, que experimentar la metamorfosis de este modesto atrezzo en cine brillante y deslumbrante sobre una pantalla grande (en *2001: Odisea en el espacio* [*2001: A Space Odyssey*], 1968). Así que el cambio es, a menudo de forma bastante literal, éste: las películas –imagino que la razón principal por la que vamos allí– se hacen más pequeñas en el tamaño de proyección, mientras que todos los objetos efímeros que hay detrás se magnifican.

La misma tendencia ha sido evidente, durante los últimos años, en las muestras de la Cinémathèque Française dedicadas a Pedro Almodóvar, Tim Burton o Jacques Tati: el énfasis se pone en las nimiedades del atrezzo, en las notas del guión, en las baratijas técnicas, en los apuntes de diseño, en las portadas de los libros, en las cartas o postales de amigos famosos y en cosas así<sup>17</sup>. Hay una explicación simple y obvia para esta inclinación: la mayoría de estas muestras están fundamentadas en y suceden debido a la benevolencia de archivos especiales dedicados exclusivamente a recolectar todo rastro de la vida y la carrera de un artista –como fue, efectivamente en este caso, gracias a la Len Lye Foundation. Y aquí deberíamos pararnos a pensar, con miedo, en el flagrante número de grandes cineastas, muertos hace tiempo, que aún tienen que recibir por lo menos un instante de este tipo de atención archivística.

[17] Vid. Dominique Païni, «Le cinéma aux risques de l'exposition, journal», (*Cinéma*, n. 6, noviembre de 2003).

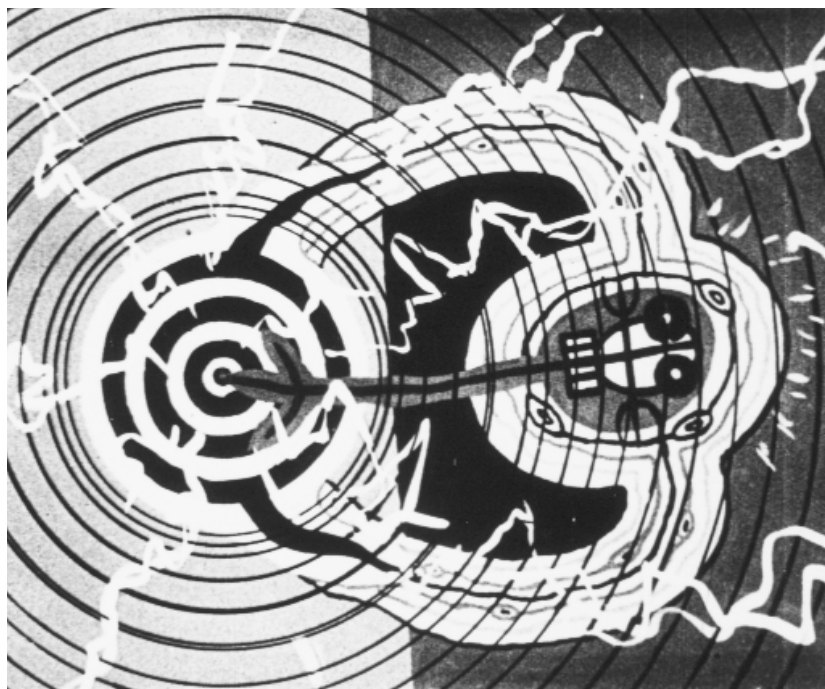
¿Es el espacio de la galería –y una «superproducción» expositiva– el mejor lugar para ver, estudiar y apreciar la obra de Lye? Una pequeña y desolada



Len Lye y su *Fountain of Hope* (1959).

«sala de lectura» —un estante con facsímiles de los documentos y publicaciones de Lye, en la que ningún visitante pasó más de un minuto hojeándolos durante las horas que yo estuve allí— indicaba la mala adecuación entre las funciones ideales de un archivo/biblioteca y de un museo/galería.

*Len Lye: An Artist in Perpetual Motion* fue ordenada por género y soporte: pinturas aquí, esculturas allí, películas de animación aquí, instrumentos instructivos allí. Era demasiado prolija y categórica, especialmente teniendo en cuenta que la mayor constante en la carrera de Lye fue su capacidad para seguir explorando las mismas obsesiones claves a través de cada uno de los soportes que tocó. Los garabatos, por ejemplo: Lye guardó meticulosamente todos los garabatos que hizo como un loco, incluso mientras hablaba por teléfono, porque creía que los resultados ayudaban a descubrir formas y procesos que debían eludir la mente racional, consciente y convencional. Bien, entonces: por el bien de una nueva visión expositiva, vamos a empezar con un garabato y a intentar llevarlo de paseo a través del espacio de la galería —convertirlo en una onda, trazando una línea transversal a través del cine, la pintura y el resto. Puesto que «movimiento perpetuo» es el subtítulo de la exposición, se le debe permitir al espectador experimentar en sentido vivo y visceral cómo cada obra se transforma en el resto de las obras, hacia adelante y hacia atrás, durante la incesante vida productiva de Lye. Esto es lo que quiero decir, en el contexto de la galería moderna, con el concepto de inmersión.



*Tuslava* (Len Lye, 1929).

El arte de Lye entró en muchas áreas, incluyendo la narrativa y el vanguardismo. La exposición del ACMI tendía a pasar por alto esos aspectos supuestamente superfluos en beneficio, por un lado, de cierta visión de Lye como artista académico –como el matrimonio entre la abstracción y la tecnología, entre la magia y la ciencia, entre el expresionismo y la pedagogía de la información– y, por otro lado, de una puesta en escena muy bien definida, clara, cronológico-biográfica de los logros de Lye. En otras palabras: una explicación narrativa muy convencional. Fue una exposición importante por lo que transmitió y representó –la canonización oficial de Lye como artista– pero no fue una gran *representación* o *performance* de la mente y la temática de Lye, del tipo que podríamos haber soñado.

En un congreso en Monash University titulado *Time Performance Transcendence* y celebrado en octubre de 2009, el conferenciante especialista en arte y diseño Vince Dziekan hizo una presentación reveladora sobre la exposición de Lye en el ACMI, en el contexto de la práctica expositiva actual –y, más concretamente, sobre el hecho de reimaginar de nuevo a Lye como, en cierto sentido, un profeta clave de la cultura de los medios digitales. Seguramente muchos artistas experimentales del siglo xx se verán, durante o después de su vida, revisados desde esta perspectiva restringida, y aquellos que no encajen en este orden del día se verán entonces excluidos del proceso de escritura de la historia. Pero para llevar esto a cabo con Len Lye con plena convicción, habría sido necesario un estilo más vigoroso de expresión expositiva: menos museológica y más dramática, desordenando las obras y conectándolas con sus temas e intensidades, más que ofreciendo divisiones nítidas del soporte, el género o el modo. El fantasma de Lye, con su eterna sonrisa de gato de Cheshire, aún nos está incitando y desafiando para que le hagamos justicia. Y otros artistas de su clase están, sin duda, reuniéndose a su alrededor en la penumbra, solicitando nuestra atención imperfecta.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, *Reconnaissance Gallery* (Fitzroy, Australia), panfleto (1982).
- BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images: Cinéma. Photo. Vidéo* (París, Éditions de la Différence, 2002) y *L'Entre-Images 2: Mots, Images* (París, P.O.L., 1999).
- BISCOTTI, Rossella, página web de la artista en: <http://www.rossellabiscotti.com/ctr/site/home.php> (23.02.2011).
- COMOLLI, Jean-Louis, «Notes on the New Spectator» en Jim Hillier (ed.), *Cahiers du cinéma 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (Londres, Routledge, 1996).
- ELSAESSER, Thomas, «Ingmar Bergman in the Museum? Thresholds, Limits, Conditions of Possibility», (*Cinéma & Cie*, Spring 2009).
- FERGUSON, Russell (ed.), *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors* (Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, 1996).

- FISCHER, Nina y EL SANI, Maroan, página web de los artistas en: <http://www.fischerelsani.net/selected.html> (23.02.2011).
- KOO, Donghee, página web del artista en: <http://www.youtube.com/watch?v=7GsRO6U92Xk> (23.02.2011).
- KROHN, Bill, «Translator's Note», (*Film Reader*, n. 4, 1979).
- MARTIN, Adrian, «Conference of the Birds, the Trees, the Waves... *Correspondences: Erice-Kiarostami*» (*Artlink*, vol. 29, n. 1, mayo de 2009), pp. 82-84
- y ROSEMBAUM, Jonathan (eds.), *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia* (Londres, British Film Institute, 2003). Edición en español: *Mutaciones del cine contemporáneo* (Madrid, Errata Naturae, 2010).
- MCQUIRE, Scott, «Public Screens, Civic Architecture and the Transnational Public Sphere» en J. Doering y T. Thielmann, Tristan (eds.), *Mediengeography-Media Geography* (Bielefeld, Transcript, 2009).
- PAÏNI, Dominique, «Le cinéma aux risques de l'exposition, journal» (*Cinéma*, n. 6, noviembre de 2003).
- STEINER, Shep, «Form, Formlessness and Curatorial Formalism at Documenta XII» (*Friendly Enemies*, junio 2007).