

ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO es Profesor Titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Vigo, y crítico de arte. En 2007, fue comisario del Pabellón Español de la 52 Edición de la Bienal de Arte de Venecia, para el que el cineasta José Luis Guerín realizó su instalación *Las mujeres que no conocemos*. En la actualidad, dirige la Fundación Luis Seoane (La Coruña), donde ha comisariado diversas exposiciones relacionadas con el cine, como *Luz instantánea. Fotografías, itinerarios y saudades de Andrei Tarkovski* (2009); *La intuición del hielo. Las montañas encantadas de Michelangelo Antonioni* (2010); y en la actualidad *La voz de Pasolini. Primeros apuntes de un ensayista cinematográfico* (2011).

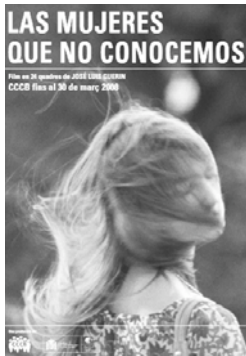
## ¿Cine de exposición o exposición de cine?

El cine de exposición es un fenómeno reciente. No alcanza siquiera los veinte años de existencia. Pero es un hecho que desde los años noventa se ha extendido cada vez más, y esto en dos ámbitos en principio diferentes, como son por un lado el cine y por otro el arte contemporáneo. Lo curioso es que, como señala Jean-Christophe Royoux, «lo que se perfila hoy no es simplemente el interés de los artistas por el cine, ni el improbable interés de los cineastas por las artes plásticas sino, sobre todo, y a partir de dos historias muy diferentes, la convergencia del cine y las artes plásticas en la configuración de un espacio de representación que transforma radicalmente las condiciones de enunciación de la imagen: El cine de exposición»<sup>1</sup>.

Cine de exposición, *gallery film*, post-cine, *screen art*, son todos estos términos más o menos equivalentes para hablar de lo que, en la expresión que tal vez haya triunfado, se denomina «cine expandido». Este término fue creado por el periodista cultural norteamericano Gene Youngblood en 1970, cuando publicó un influyente libro (vendió 100.000 ejemplares), titulado *Expanded cinema*. Esto ocurría en 1970, pero ya en 1964 la Cinemateca neoyorkina había celebrado un «Expanded Cinema Festival», en el cual se concentraba fundamentalmente la utilización del vídeo por parte de Nam June Paik, integrantes del movimiento *Fluxus* o de la vanguardia cinematográfica neoyorkina como Jonas Mekas. En todo caso, lo que Youngblood profetizaba —más que documentaba— era la expansión de las posibilidades del cine —especialmente el cine experimental— gracias a eso que ahora llamamos nuevas tecnologías. El cine, diría luego en 1986, se «puede practicar en tres medios —el celuloide, el vídeo, el ordenador— de igual modo que la música se puede practicar con distintos instrumentos». El nuevo trabajo de la vanguardia, proseguía Youngblood, no era crear nuevos contenidos, que tal vez ya no existían, sino nuevos contextos para la recepción (esos contextos, añadiremos nosotros, no sólo tienen por qué ser físicos, o espaciales, sino también simbólicos).

Es evidente que hay una gran diferencia, por ejemplo, entre ver una película en proyección sobre una pantalla o diversificarla en una serie de pantallas proyectadas sobre las paredes o a través de monitores instalados en una galería de arte. De hecho, lo que la técnica digital ha favorecido es la práctica de proyectar en cualquier espacio y sobre cualquier soporte. Esta

[1] Cit. por Antonio Weinrichter en «Pasajes de la imagen: documentales en el museo», en Berta Sichel (ed.), *Posverité* (Centro Párraga, Murcia, 2003), p. 87.



*Las mujeres que no conocemos* (José Luis Guerín, 2007). Montaje de fotografías.

diferente emisión y recepción de la imagen es lo que, en definitiva, tenemos que delimitar. Por concentrarnos en un aspecto, si bien muy relevante: es innegable que este tipo de emisiones hace que se devalúe, o se cuestione, el estatuto narrativo de la imagen; en favor, por ejemplo, del proceso perseguido para obtenerlo, o del propio proceso de recepción de la secuencia filmada y presentada. También, porque al abandonar el cine los recintos clásicos de la sala oscura, con un tiempo de proyección específico para mostrarse, a favor de un lugar abierto, público y de acceso libre, hace que la forma de presentación no imponga una duración predeterminada para la observación del espectador. Si la estructura de la composición ya no es evolutiva, lo que encontraremos, generalmente, es una suerte de variaciones, formales o narrativas, que funcionan a partir de un sistema de elementos inmediatamente aprensibles. Dicho de otro modo: el contenido de la obra resulta siempre un efecto inmediato de su forma misma. A través de este hecho verdaderamente crucial, la obra se acerca a premisas características del universo (autorreflexivo, e incluso autónomo) de las artes plásticas.

Asimismo, también habría que notar lo que podemos llamar una *transferencia* entre lenguajes o universos de la imagen que hasta entonces no habían incidido en el universo cinematográfico. Pensamos, por ejemplo, en el impacto de los lenguajes de la televisión, la publicidad o el clip musical. Como alguna vez sugirió José Luis Brea, parece evidente que la frontera siempre mantenida entre televisión y cine, como frontera entre narración e información, entre documentación y literatura, se ha visto por fin desbordada. Asimismo, el surgimiento de *internet* y de la tecnología visual ha facilitado una casi infinita capacidad para los artistas de emplear documentación o fuentes intertextuales, en la misma medida en que ahora los usuarios pueden elegir también información, en lugar de ser esclavos de los horarios de emisión o de los tradicionales modelos de distribución audiovisual. Este aspecto omniabarcante y mediático (casi diríamos *inmediático*) habría de generar, a juicio del bueno de Youngblood, una visión expandida y, como consecuencia, también, una *conciencia expandida*: una conciencia *sinestética*, capaz de transitar entre muy diferentes capas de pensamientos y de formalizaciones materiales de los pensamientos mismos; lo que, en verdad, todavía está por ver.

De hecho, en las lecturas más pesimistas —pienso en Virilio o Baudrillard— se puede apreciar que es, precisamente, el mismo eclipse del espesor temporal y unitario o armónico de la experiencia (no solo visiva) el que proyecta continuamente sobre nuestras propias conciencias la insistencia en la exterioridad y la superficialidad de las representaciones, significados y vivencias contemporáneos. Como si asistiésemos de continuo a la fragmentación —cuando no a la alienación— de nuestra propia naturaleza lingüística, visual y comunicativa, más que a su crecimiento exponencial y sinestético. La forma extrema de esta expropiación del lenguaje —de los lenguajes— es la dinámica del espectáculo, donde la comunicación se ve impedida por el paroxismo de

la comunicabilidad misma. Los hombres están separados por aquello que les une (Agamben), nuestra propia naturaleza lingüística es subvertida en la medida en que la comunicabilidad se ha convertido en el medio soberano de la producción y gestión de capital. Con razón, se cifra una de las determinaciones de la contemporaneidad artística en la proliferación de imágenes de imágenes, un circuito que parece ya caminar absuelto de toda referencialidad, de cualquier facticidad. Es contra este universo –y aun dentro de él– donde debe moverse la gestión de los centros de artes: contra esa dimensión de la pura y dura industria cultural en que los objetos que consumimos carecen de toda profundidad y virtualidad afectiva o psíquica volviéndonos, en tanto que sus consumidores, una suerte de sujetos volatilizados o tachados. Allí donde, asimismo, las identidades sociales se disuelven, en favor de unas singularidades metaestables que ya no se caracterizan por ninguna condición real de comunidad o pertenencia. Esta sería, de creer a Baudrillard, la función del signo en el mundo actual: hacer desaparecer la realidad y enmascarar al mismo tiempo su desaparición. Y es también a este punto delicado y decisivo al que, con ingenuidad psicotrópica, apuntara Youngblood; un ámbito que se ha abierto –insondable– con lo que llamamos la *cultura de archivo*.

Por otro lado, pero también por el mismo lado, si toda película es una condensación de tiempo, esta *modalización expandida* de la imagen cinematográfica determina una temporalidad ciertamente distinta de la temporalidad clásica cinematográfica. A menudo, por ejemplo, tiene algo de compulsiva. Así, se aprovecha la brevedad o la discontinuidad o, incluso, lo contrario: la petrificación o el reencuadre de la imagen misma para lograr una gran condensación, para extremar una idea, agudizarla, diversificarla o sutilizarla. En definitiva, la tensión y el ritmo son siempre distintos de los de una producción clásica de larga duración. También, el concepto emocional debe ser necesariamente distinto, al igual que la propia estructura de composición y enunciación. Asimismo, el afecto y la intensificación, tan decisivos para el efecto de la película, se logran aquí con medios singulares: se procede de una forma más abstracta, fragmentada y asociativa en lo que se refiere a ideas, argumentos y personajes, saltando con fluidez por el espacio y el tiempo. Se procede, por ejemplo, mediante el contraste entre el sonido y la imagen, o entre la palabra hablada y lo que vemos; también mediante la ruptura de la linealidad compositiva tanto espacial como histórico-temporal, en un proceso que, ciertamente, ya el cine moderno había avanzado, si bien –tal vez– tímidamente.

Una diferencia sustancial entre prácticas estrictamente cinematográficas y otras que incluimos en eso que llamamos *poscine* o *cine expandido* tendría que ver con el pasaje de los medios analógicos a los digitales y las nuevas articulaciones que ello permite, por ejemplo, en el montaje; empezando con la transformación del corte del montaje de cine a la mezcla de la edición en vídeo y acabando con las posibilidades fácticas que estos nuevos medios capacitan:

la interactividad, la intertextualidad literal y la arborescencia del hipertexto. Son formas de actualizar, y desplegar, y multiplicar y hacer estallar las potencialidades de la imagen que en el cine todavía no se imaginaban. Pensemos en *Immemory* (1997), el cd-rom decididamente rizomático y lleno de hermosos vericuetos de Chris Marker. Con extrema lucidez, Foucault ha analizado en su *Arqueología del saber* tales estrategias, en la consideración de que, en estos casos —que son, de nuevo, los de la llamada *cultura de archivo*—, los enunciados se vuelven acontecimientos, con sus condiciones y su dominio específico de aparición, comportando por ello su posibilidad y su campo de utilización. El archivo sería el sistema general de enunciabilidad y de funcionamiento de los textos, el catálogo o inventario de la formación y la transformación de los discursos. En este punto, Foucault insiste en la pérdida de fundamento, en nuestro definitivo alejamiento de todo origen, del sentido y la verdad. El archivo se corresponde, además, con la problemática dimensión temporal posmoderna. No es ni pasado ni presente, es a la vez cercano a nosotros y diferente de nuestra existencia, «está en el límite del tiempo que rodea nuestra presencia, se cierne sobre él y lo indica en su otredad; es lo que, fuera de nosotros, nos delimita»<sup>2</sup>. Así pues, nuestra *arché* contemporánea es el archivo. La multiplicidad plural, descentrada, que hormiguea en el palimpsesto. Conviene, entonces, prestar una atención minuciosa al modo como se inscriben, cruzan y superponen las diferentes líneas de fuerza que articulan esa estrategia compleja y sólo relativamente estable denominada realidad. Si ya no podemos alumbrar la verdad de la Historia, contentémonos con trazar las *microhistorias* de nuestras verdades.

Por lo demás, desde el punto de vista de la recepción, esta estructura abierta que se ofrece al público modifica toda la relación del espectador con el objeto estético. No es sólo que haya cambiado la forma de socialización del público del cine, que ya no está obligado a permanecer colectivamente durante horas ante la pantalla. Sino que este público —para bien o para mal— tampoco visitará el *poscine* del museo o de la galería como si de la asistencia a una sala de cine se tratase. En este sentido, parece necesario asumir, desde las instancias de emisión —tanto del autor como desde el punto de vista del gestor de centro o museo— un estatuto ontológico bien diferente para la obra audiovisual. Estatuto incómodo, incierto, tan frágil y zigzagueante como que niega la completitud misma —y acaso la unidad espacio-temporal, también incluso de contenidos— de una entidad: la hasta ahora llamada pieza artística cinematográfica, cada vez más difuminada en el ancho y proceloso mar del o lo *audiovisual* —engendro polimórfico y complejo— cuyo sentido requeriría muchos años de esfuerzo para ser delimitado y, por tanto, operativo. En todo caso, lo primero que aprende el gestor del cine de exposición es una evidencia al tiempo terrible y liberadora: ante la pieza *audiovisual* a menudo el público actúa como si no fuese preciso haber visto el principio o el final de la historia para entrar en ella. Acaso, precisamente, porque la duración —entendida como un desarrollo progresivo de acontecimientos que van creciendo semánticamente—

[2] Anne M. Wagner, citada por Hal Foster en: FOSTER, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid, Akal, 2001), p. 63, nota 36.

deja de ser importante, y entonces la estructura de la narración adquiere, pongamos por caso, un carácter alusivo— o elíptico, o voluntariamente caótico— en vez de lineal. En fin, ese nuevo banco de datos o vídeo, este proceso abierto en donde el tiempo se presenta —para todas las instancias— a voluntad, permite desde luego a los espectadores embarcar o desembarcar de forma ciertamente arbitraria en ese objeto estético, ahora vuelto verdaderamente maleable. Una forma dudosa de atención, a menudo, cuando menos problemática, como decíamos para el propio estatuto y recepción de la obra. Y desde luego libérrima en relación con la dependencia y el control al que el espectador era sometido en los viejos locales —¿de encierro foucaultiano?— y en las prácticas enunciativas de la narración fílmica clásica.

Una de las consecuencias más importantes de todo esto es que las fronteras entre realidades diferentes se difuminan como las fronteras que separan los diferentes géneros. Ahora ha dejado de ser claro qué es ficción y qué es documental; de hecho, el objeto cinematográfico ha pasado a ser una posibilidad amplísima de cosas: un poema, un pensamiento sencillo, una cadena de asociaciones, una provocación, un diario, un ensayo. Lo cierto es que aquí el montaje entre imágenes no tiene el mismo funcionamiento que en el cine clásico de ficción, en donde se utiliza sobre todo para establecer una continuidad espacial, temporal y de causalidad dramática. Se ha hablado, a este respecto, de un montaje de proposiciones, que ensambla los planos según una continuidad de lógica discursiva (que puede ser narrativa, asociativa, poética o cognoscitiva, según los intereses de cada autor). Esta idea proviene, sin duda, del montaje asociativo que habían llevado a cabo algunos autores de las vanguardias históricas, dentro todavía del mudo, como Walter Ruttmann, Vertov o el propio montaje dialéctico de Eisenstein. Pero se plasma por primera vez en un texto programático de otro autor de la vanguardia experimental de los años veinte y treinta, como fue Hans Richter: «La tarea de este tipo de film documental es representar un concepto. Incluso lo que es invisible debe ser hecho visible. Escenas actuadas y actualidades registradas directamente deben considerarse como elementos de prueba en una argumentación que aspira a dar a entender generalmente problemas, pensamientos e incluso ideas... En este esfuerzo por encarnar el mundo invisible de la imaginación, el pensamiento y las ideas, el film de ensayo puede acudir a una reserva de medios expresivos incomparablemente mayor que el puro film documental. Liberado de registrar fenómenos externos en una secuencia simple, el film de ensayo debe recoger su material de todas partes, su espacio y su tiempo sólo deben estar condicionados por la necesidad de explicar y mostrar la idea»<sup>3</sup>.

El *cine de exposición* vive, sin duda, de esta idea. La idea de que el montaje puede servir para establecer una continuidad entre proposiciones, saltando con fluidez por el espacio y el tiempo y recurriendo al tipo de imágenes que convenga para construir el hilo de una progresión eminentemente intelectual. Medio siglo después de Richter, Godard retoma el concepto de montaje proposicional de forma radical, reivindicando la creación de una «imagen»

[3] Cit. por Antonio Weinrichter en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (Madrid, T & B editores, 2004), pp. 92-93.

(no una imagen visual sino metafórica, incluso una *imagen dialéctica*, según el sentido de Benjamin) por medio de una asociación que debe ser, en palabras de Godard, lejana y justa. Esto es: cuanto más separados estén los elementos que se contrastan, más potencia tendrá la metáfora. Y lo hace utilizando, justamente, el formato vídeo, sabiendo, como él mismo señala, que en el vídeo «las posibilidades de crear una relación entre dos imágenes son infinitas». Porque los nuevos significados no nacen sólo en los tránsitos entre estos fragmentos de la escritura de las imágenes, o –como decíamos– entre la imagen y el sonido, sino de los cruces, de los pasajes y tránsitos entre los propios medios: cine, fotografía, texto, música, voz, pintura, vídeo, como en una instalación de museo. Resulta muy significativa, en este sentido, la dimensión presencial que la maquinaria reproductiva tiene siempre en las salas de exposición: el espectador no sólo contempla la imagen filmada, se ve inmerso en el proceso mismo de su emisión, interrumpe muchas veces su lectura con su propia corporalidad, pasea entre los proyectores, tropieza con otros cuerpos y apéndices de todo ese peculiar bricolaje tecnológico.

De hecho, el cine expandido, el *poscine* es, esencialmente, una forma polifónica. Una forma polifónica enfáticamente *montada*. Hecha de frag-

mentos o capas secuenciales que se superponen o se suceden, que se interrumpen o son repentinamente invadidos por otros átomos en acción. Los fragmentos establecen así relaciones de contraste, o de contrapunto, o de complementariedad (irónica o no). Se forman, asimismo, rimas dentro de la obra, deslizamientos, y al tiempo, también, extrañas formaciones armónicas. En la apertura total que determina esta forma de lenguaje asociativo bien parece que el despliegue de los signos vale mucho más de lo que ellos por sí mismos significan. Los signos, por decirlo así, ahora reverberan, se despliegan

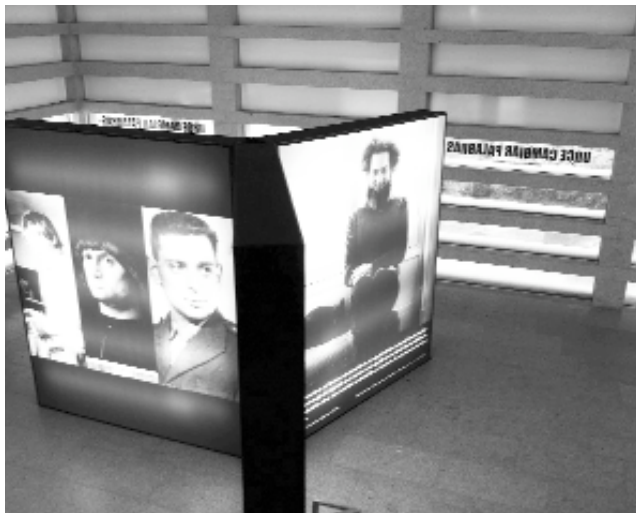


Imagen de la exposición *Pere(t)c* (Fundación Luis Seoane, 2010).

en un movimiento que genera un magma de sentido informe –que el receptor tiene la responsabilidad, dura, difícil, de interpretar, incluso de elegir o seleccionar a su criterio– más que un contenido preciso y estabilizado, prefijado o determinado de antemano.

En este punto, creo que todos –autores, gestores, público– hemos tenido que superar, por decir así, una relación –supuestamente– naturalizada con las imágenes. Cada vez que uno se enfrenta ante la *puesta en acto* del *cine de exposición* aflora, en medio de la extrañeza, o de la incertidumbre, incluso del malestar o de la incomodidad, una actitud que, en cierto modo, podríamos considerar *deleuziana*: más allá de toda fascinación –antes o después de ella–

parece obligado el cuestionamiento de la propia naturaleza de la imagen, incluso la misma concepción de su uso y existencia (¿Para qué sirve una imagen? ¿Cuál es su utilización y su destino? ¿Dónde acaba una imagen? ¿Cuál es el universo, histórico, de valores, al que apunta?). Ciertamente, el hecho de hacerse a menudo este tipo de preguntas es lo que ha posibilitado el alumbramiento de la idea de volver a usar, de *volver a mirar* las imágenes de otra manera, idea plasmada singularmente en la práctica, por ejemplo, del metraje encontrado, el *found footage*.

El *cine de exposición* plantea, pues, una serie de estrategias que favorecen la adquisición de una especie de segundo grado o distancia con que *se nos hace mirar* y evaluar el material visual que se nos presenta. Serían como los modos que tiene el cine de convertirse en ensayístico, y de ofrecer, por tanto, pensamiento —y aquí aludimos también a su puesta en obra o en escena en tanto que *artefacto o maquinaria* de pensamiento—. Estos modos se encarnan en las técnicas que utiliza para modificar el valor y la potencia de la imagen: los más relevantes son el comentario verbal y el montaje. El montaje, singularmente, entre la palabra y la imagen, que ya hemos mencionado, pero también el montaje entre bloques o fuentes de material: allí caben filmaciones originales, entrevistas, presencia física del autor, material visual y sonoro apropiado —esto es: de apropiación—, reconstrucciones ficticias, repeticiones, bucles, cambios salvajes de escala, rarificaciones, etcétera. Se alcanza así la condición fundamental para que el cine devenga ensayo: el hecho de *volver a mirar* la imagen, o lo que es lo mismo: *des-naturalizar* su función originaria (que era, generalmente, narrativa, u observacional) y, con ello, conseguir llegar a verla *en cuanto representación*, y ya no leer únicamente lo que ella representa. Por eso es crucial no ya trabajar con imágenes ajenas, algo que muchos cineastas del *poscine* ensayan, sino, antes que nada, trabajar —como diría Deleuze de nuevo— con las propias imágenes como si lo fueran.

Hay múltiples formas de propiciar una aproximación analítica a la imagen, esto es: hay muy diversas formas de des-naturalizarla. Por ejemplo, ralentizarla. Roland Barthes ya había comentado, con gran lucidez, cómo el ralentí cinematográfico no es ni del todo imagen ni del todo análisis. Parece, sin duda, que es necesario frenar la imagen, para poder usarla, para poder, incluso, mirarla. A cámara lenta o congelada, en efecto, una imagen empieza a ser algo más que una imagen, ya no la miramos en primer grado, buscando por tanto lo que ella nos cuente, sino en segundo grado, es decir: en sus valores de imagen, *en cuanto imagen*. La analizamos. Hemos creado, frente a ella, una distancia, hemos configurado un espacio simbólico, que nos permite, justamente, volver a mirar, *mirar de otra manera*: observar. Esto también se puede conseguir con la mediación de la voz, y de forma natural al trabajar con imágenes ajenas.

Pero a menudo, también se plantea una cuestión crucial: la de si es posible realizar un cine de ensayo sin necesidad de pasar por la palabra. Desafiando, pues, el logocentrismo occidental, se emplean técnicas que no

dependan primordialmente del lenguaje verbal, sino justamente del montaje y de lo que, con Benjamin, hemos llamado *imágenes dialécticas*; imágenes que surgen de la re-apropiación de otros textos y de la relectura –por veces intempestiva, o anacrónica– de las trazas, de las huellas, los destinos y las intenciones inscritos en ellos. Imágenes como síntomas o fantasmas, que oscilan entre la presencia y la representación, entre las mutaciones y las permanencias. Imágenes detritus, caprichosas, incongruentes y que fuerzan toda interpretación. Si el montaje es el pensamiento del cine, el cine en tanto que pensamiento, el principio del montaje se hace por fuerza más efectivo en el peculiar remontaje –tendencialmente delirante– de fragmentos o radiaciones de registros en danza frenética y fulgurante que, a menudo, se realiza en o para las salas del museo: al volver a mirar una imagen fuera de contexto se impone una reflexión sobre esa distancia que se da entre el sentido original y el que adquiere en su nuevo contexto, en su nuevo espacio-tiempo, en esa duración horadada sin pausa, incluso con otros acompañantes tal vez inimaginados, a su vez extemporáneos. En cierto modo, el cine de exposición funciona como un *ready-made* –tal vez por ello su maridaje con el museo ha sido tan rotundo, tan intenso e instantáneo: ambos se necesitaban. Pero lo que, en medio de toda esta premura y este éxito se olvida casi siempre es que, en la medida en que este cine ha entrado en esa dimensión *duchampiana*, que podríamos entender también como traumática y al tiempo felizmente *conceptual*, exige o requiere, ciertamente, de un espectador activo y, más que nada, *responsable*. Tal como están los tiempos –y el tiempo mismo del consumo, o incluso *como consumo*–, no parece fácil que, ni siquiera en los museos, abunden estos receptores de fábula. Tal vez –si me apuran– menos que nunca en los museos, donde la recepción – y la emisión– resultan infaliblemente mediadas, desviadas, intervenidas: *distráidas*, a veces por la puesta en escena de la enunciación misma. Y por su fasto y su aparato. Una puesta, literalmente, *de cine*. ¿Será, a fin de cuentas, el cine de exposición –narcisista, laberíntico y extenuante– un rebrote insospechado de ese arte del capricho y del ornamento, de la instalación, en suma, que se llamó rococó?

*Alberto Ruiz de Samaniego*