

Más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería

Àngel Quintana*

1. Después de la historia y de la teoría del cine

Los múltiples debates que en los últimos meses se han gestado en torno a las tenues y débiles fronteras que separan el documental de la ficción en la producción cinematográfica, han acabado desembocando en un fenómeno clave para la comprensión del proceso de disolución de las fronteras y las categorías canónicas: la progresiva irrupción del cine en los museos y las galerías de arte. En un momento histórico en el que el cine parece estar buscando, constantemente, su lugar dentro de un sistema audiovisual en perpetua mutación, el acto de ver una película ha dejado de ser un fenómeno exclusivo de las salas. Ver una

película forma parte de un acto de recuperación de los *kinetoscopios* —los ordenadores portátiles— que, emulando a Thomas Alva Edison, no han cesado de convertirse en los nuevos paradigmas de la visión individual, pero también de otras formas de intervención en la esfera pública. Ver también tiene que ver con los espacios expositivos y con el devenir de los nuevos centros culturales.

Actualmente, los centros de arte han empezado a pensar en la posibilidad de mostrar cine expuesto, dándole la categoría de pieza museística, mientras la red no cesa de indicarnos cómo las imágenes nobles del cine deben establecer un diálogo permanente con las imágenes “in-nobles” de otros medios de difusión. La cuestión no es simplemente producto de una moda pasajera, ni el certificado del establecimiento de nuevos lazos de relación entre la institución arte y la institución cine, sino que es el fruto de nuevas formas de pensar el cine. Hablar de la presencia del cine en el arte contemporáneo implica y exige la revisión sistemática de la historia del cine, poniendo en el centro del juego una categoría que nunca se alejó de los centros de arte, pero que la cinefilia clásica nunca tuvo en cuenta: el cine experimental.

Para perfilar mejor el debate quizás puede sernos útil plantear una revisión en torno al modo en el que la historia del cine ha acabado institucionalizándose. Si observa-



Kinetoscopio

* ANGEL QUINTANA es profesor titular de Historia y Teoría del Cine en la Universitat de Girona. Es crítico de cine en *El Punt* y el suplemento “Cultura/s” de *La Vanguardia* y coordinador en Cataluña de *Cahiers du cinéma-España*. Su línea de investigación se ha centrado básicamente en la relación entre el realismo y la modernidad. Entre sus últimos trabajos podemos encontrar *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* (El Acanalado, 2003) y *Federico Fellini* (Le Monde/Cahiers du cinéma, 2007).

mos de qué hablan las historias del cine canónicas realizadas antes y después del centenario, comprobaremos que en todas ellas el cine de ficción se ha convertido en el modelo dominante, marginando la existencia de otras categorías al olvido o a la presencia residual. El canon cinematográfico clásico se ha establecido básicamente a partir de los parámetros de un canon del cine de ficción. Sin embargo, en esa historia centenaria del cine han jugado un papel destacado otros dos fenómenos que muchas veces han sido considerados como residuales. Si tomamos las vistas Lumière como el punto de vista nodal de muchas de las cuestiones que se discuten en el audiovisual contemporáneo, veremos que en ellas se esbozan algunas vías muy determinantes que van desde las vistas documentales, las imágenes informativas, los *tableaux vivant* o la publicidad al cine de atracciones, el cine familiar y la ficción. En la historia del cine clásico, un fenómeno como el documental, más allá de Robert Flaherty y en algunos casos de las obras pioneras de John Gierson, solía ser confundido con los noticiarios y relegado al ámbito televisivo. Los manuales de historia del cine, por ejemplo, no solían plantear ninguna reflexión sobre la evolución del documental americano de los años sesenta, ni sobre la forma como el *ciné-essai* francés proponía, desde los años cincuenta, nuevos parámetros estilísticos que acabaron contaminando las formas de la modernidad. La *nouvelle vague*, por ejemplo, era estudiada en relación al proceso de institucionalización de la cinefilia, pero no era observada en relación a la emergencia de los trabajos ensayísticos de Alain Resnais o Chris Marker, ni con relación al impacto que tuvieron los ejercicios de antropología urbana de Jean Rouch.

Los documentales no sólo eran considerados como material de derribo por la historiografía clásica, sino también por las otras esferas de la institución cinematográfica. Salvo algunas excepciones, los documentales no podían concursar en las secciones oficiales de los grandes festivales, ni ocupar el espacio central de los programas dobles de las salas, ni llegar a ser premiados como mejores películas del año en los múltiples premios gremiales que suelen establecer las cinematografías nacionales, desde los Oscar hasta los Goya.

El cine de vanguardia, en cambio, tuvo mejor suerte porque encontró su lugar, aunque marginal, dentro del mundo de arte. Los manuales de historia del cine solían dedicar algún capítulo al momento en que algunos pintores desplazaron sus investigaciones plásticas hacia el cine realizado en la Francia de los años veinte, permitiendo que el impresionismo, el cubismo, el dadaísmo e, incluso, el surrealismo tuvieran su representación cinematográfica. En las historias del cine, las producciones de vanguardia parecen ser un fenómeno exclusivo de los años veinte, sin que en ningún momento se reflexionara sobre cómo la vanguardia se desplazó de París a Nueva York, ni sobre los sistemas de creación alternativos al modelo canónico.

Todo el debate sobre los sistemas de institucionalización del cine ha encontrado recientemente un amplio campo de discusión cuando, después de que la *Post-Theory* considerara como anatema la llamada Gran Teoría del cine de los años sesenta,¹ los pensadores del cine se han encontrado con la paradoja de que quizás la teoría del cine esté definitivamente en crisis porque no tiene sentido pensar de forma autofundada el propio cine sin tener en cuenta las múltiples derivas que ha sufrido el audiovisual contemporáneo. El cine no puede ser pensado de forma unívoca, ni puede ser estudiado como un instrumento aislado. ¿Qué es lo que queda del cine cuando éste ha acabado diluyéndose en otros medios de comunicación? ¿Qué queda de esa historia del cine cuando se ha mostrado su incapacidad para pensar globalmente la imagen? Francesco Casetti pone el dedo en la llaga sobre esta cuestión cuando indica:

¹ David Bordwell y Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (Madison, Wisconsin University Press, 1996).

«Desde la segunda mitad de la década de los noventa es evidente que el cine ha sufrido una transformación profunda, más profunda que todos los cambios que ha ido encontrando a lo largo de su corta vida. El problema es tan crucial que parece que el cine en vez de transformarse está a punto de desaparecer. El cine está reconfigurándose en múltiples terrenos y, por otra parte, esta a punto de ser absorbido por otros campos. (...) Lo que actualmente tenemos frente a nosotros son múltiples soportes —imágenes fotográficas/imágenes digitales—, una pluralidad enorme de ramas de la industria audiovisual —cine, espectáculo, televisión, noticias, etc.—, una pluralidad de productos —ficción, documental, materiales de archivo, etc.—, y una pluralidad de modos de consumo —en una sala de cine, en un multiplex, en casa mediante el *home cinema*, en los móviles, en el ordenador. Las películas se hallan en medio de esta disyuntiva. (...) El cine no puede ser teorizado como tal, porque ya no posee una identidad definida, ni un lugar que le sea propio»².

2. La institución arte y la institución cine

Si orientamos el problema hacia la simbiosis que puede establecerse entre la institución cine y la institución arte en medio de este momento de indefinición y reconfiguración del objeto cine como forma de discurso, nos encontraremos con que, desde una perspectiva histórica, el problema de fondo radica en el modo en el que se produjo una clara división de intereses entre la institución cine y la institución arte. Ambas instituciones acababan hablando de imágenes, pero desde paradigmas contrapuestos, sin que fuera posible una mínima correspondencia.



Maya Deren

Las películas de Maya Deren, Kenneth Anger y Stan Brackage —para citar los nombres más canonizados de la vanguardia americana— se rodaron con cámaras de 16 mm. y fueron pensadas con el fin de ser exhibidas en las salas especializadas, pasando después a convertirse en piezas para ser expuestas en las galerías americanas. En Estados Unidos se llevó a cabo una clara separación entre el modelo institucional de Hollywood y los otros modelos filmicos que circulaban por los demás territorios. Las obras de la vanguardia pasaron a convertirse, con los años, en una de las bases que generaron la irrupción del video-arte. La historia institucional del cine no tardó en edificarse a partir de la marginalización de una parte significativa de estas obras, inscritas a una categoría extraña que descolocaba a la cinefilia. Así, por ejemplo, mientras el advenimiento del cine moderno en los años cincuenta y principios de los sesenta fue canonizado, desde la cinefilia, como el momento clave de la ruptura estilística respecto al clasicismo, no se tuvo en consideración el papel que la vanguardia americana había jugado en la disolución del relato, la dramaturgia y en la búsqueda de una nueva

plasticidad para la imagen filmica. En un reciente ensayo en el que cuestiona algunos de los principios de la modernidad, Jacques Aumont insiste en que, acabada la Segunda Guerra Mundial, el gran terremoto artístico tuvo lugar en el establecimiento de la vanguardia en

² Francesco Casetti, "Theory, Post-Theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects" (*Cinemas*, vol. 17, nº 2-3, primavera de 2007), p. 36-37.

Nueva York, donde introdujo una nueva forma de arte reflexivo en la que el acto de teorización estaba impreso en la propia obra. Este cambio afectó al cine y creó una nueva vanguardia: «Los nuevos dogmas estéticos se sitúan al otro lado del Atlántico y marcan considerablemente las décadas posteriores. (...) De esta revolución el cine lo ignorará todo»³.

Por otra parte, en el interior de la institución arte, la reflexión cultural se orientó hacia el rechazo del exclusivismo de la cultura establecida por la cinefilia, considerada como una cultura autodidáctica guiada por la pasión y el gusto mitómano hacia la ficción. El cine clásico era visto, por ciertos responsables de la política artística de los grandes museos, como un producto de la sociedad de masas, ajeno a las tendencias emergentes en el mundo del arte. La existencia de unas obras cinematográficas de vanguardia aptas para la institución artística pasaba sobre todo por una curiosa premisa consistente en la preeminencia de la exploración formal contrapuesta al carácter social del cine de la posguerra —con el neorealismo al frente de todo— o al carácter simbólico del cine de autor al que consideraban deudora del simbolismo finisecular. El contenido de la obra era menospreciado y la narratividad puesta en crisis. El cine de autor había traicionado, para algunos representantes del arte, uno de los factores esenciales de la modernidad: la capacidad de atrapar la velocidad y la posibilidad de proponer nuevas percepciones.

A pesar de la existencia de auténticos planteamientos radicales en la configuración plástica de las principales películas de Jean-Luc Godard o de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, sus apuestas no estaban consideradas como enraizadas en la vanguardia artística y fueron ignoradas por los centros artísticos, que consideraban que la vanguardia estaba en otra parte.

Los videoartistas pasaron a ser considerados como los grandes creadores de las formas audiovisuales que eran analizadas en catálogos de exposiciones. Mientras todo esto ocurría, estas mismas formas, en cambio, eran ignoradas por los diferentes pilares de la institución cine como las filmotecas, los festivales y, lógicamente, las publicaciones centradas en trabajos en torno a la crítica cinematográfica. A pesar de utilizar ambos medios expresivos el lenguaje audiovisual, entre el vídeo-arte y el cine no se produjo ningún cruce, ni siquiera en algunos momentos clave como, por ejemplo, a principios de los años ochenta. Las reflexiones de Jean-Luc Godard y Michelangelo Antonioni sobre la imagen electrónica como sustituto del cine nunca se cruzaron con las reflexiones que, desde el arte, establecían Nam June Paik o Wolf Vostell o los creadores de la llamada segunda generación, como Bill Viola o Gary Hill.

3. Imágenes apropiadas y deconstruidas

A principios de los noventa, algunos cineastas decidieron ir más allá de la sala cinematográfica y empezaron a proponer instalaciones audiovisuales en las galerías de arte. La unidireccionalidad de la pantalla clásica aparecía fragmentada, creando nuevos discursos que actuaban en paralelo con las obras realizadas para la sala. Las videoinstalaciones permitían un nuevo tipo de espectador y una nueva relación con las categorías de espacio y de tiempo. Tal como indica Claudia Gianetti, la fuerza que tuvieron las videoinstalaciones en la esfera del arte radica en que ofrecían una nueva distribución espacial y en que la imagen dejaba de ser única para aparecer multiplicada en diversos monitores, permitiendo una relectura del propio texto audiovisual⁴.

³ Jacques Aumont, *Moderno? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts* (París, *Cahiers du cinéma*, 2007), p. 57.

⁴ Claudia Gianetti, *Arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética* (Barcelona, ACC l'Angelot/Goethe Institut, 1997), p. 289.



*Bordering on fiction:
D'est* (Chantal
Akerman, 1995)

instalación estaba formada por veinticuatro videomonitores, repartidos en tres espacios, a los que cabía añadir otro monitor especial llamado la 25ª imagen, que ocupaba el último espacio de la muestra. La instalación recorrió los más destacados museos del mundo —San Francisco Museum of Modern Art, Walt Art Center de Minneapolis, Galerie Nationale du Jeu de Paume de París, Palais de Beaux-Arts de Bruselas, IVAM Centre del Carme de Valencia, Kunstmuseum de Wolsburg y Jewish Museum de Nueva York— y supuso la entrada de la cineasta en el mundo del arte. Sin embargo, antes de ser considerada como una de las grandes artistas del arte contemporáneo, Chantal Akerman ya había roto con los juegos en torno al autorretrato filmándose, sin complejos, haciendo el amor con otra mujer en *Je, tu,*

*Jeanne Dielman, 23
Quai du Commerce,
1080 Bruxelles*
(Chantal Akerman,
1976)

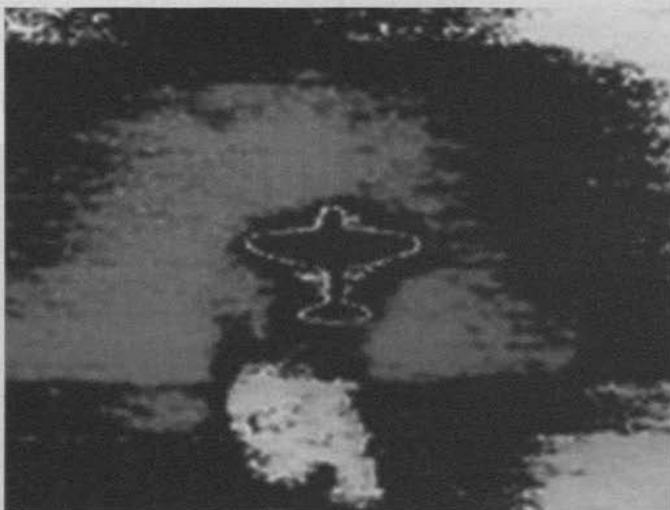


il, elle (1974), y había explorado la estética minimalista a propósito del infierno cotidiano de una ama de casa en *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976). Sus trabajos más canónicos de creación cinematográfica encontraban como contrapunto una serie de obras en las que las cuestiones de la autorrepresentación se situaban en un ángulo clave y en las que el tratamiento del tiempo y el espacio abría una puerta hacia una serie de reflexiones sobre las posibilidades minimalistas de la imagen cinematográfica y su relación con el arte conceptual del período.

En 1996, el realizador canadiense Atom Egoyan propuso al Irish Museum of Modern Art una vídeo-instalación dentro del proyecto *The Event Horizon*, dedicado a analizar los trazos del pasado y del presente que emergen dentro del tejido cultural europeo. Egoyan propuso una secuencia de su película *Calendar* (1992), centrada en el tema de la identidad. Un año después, Chris Marker, quizás el cineasta que de forma más radical ha pervertido todas las fronteras entre las categorías cinematográficas clásicas, convirtió su CD-Rom *In memory* (1997) en una instalación interactiva. El CD-Rom fue presentado en diferentes galerías, entre ellas la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona. En su trabajo proponía numerosos posibles recorridos en torno a las posibilidades asociativas de la imagen. Ese mismo año, Chris Marker presentó en el festival de Berlín *Level Five* (1997), una potente reflexión sobre cómo se puede llegar a reescribir la historia ante la emergencia de Internet. El epicentro de su debate era la batalla de Okinawa en el Japón y el conflicto surgía frente a los modos con los que se había tejido el olvido sobre los actos bárbaros de la historia presente. *In memory* y *Level Five* transitaron entre la sala y la

galería, entre lo público y lo privado, para acabar proponiendo una reflexión sobre los nuevos sistemas de escritura audiovisual en la época de las llamadas nuevas tecnológicas. Internet no aparecía solo como un almacén de datos, sino como un nuevo sistema de gestión de la memoria histórica y como una nueva plástica que generaban nuevos modelos de consumidores. Marker se adelantó de forma prodigiosa a su propio tiempo planteando, en plena década de los noventa, los nuevos hipotéticos diálogos que llegarían a establecerse entre la imagen de los ordenadores y la imagen cinematográfica.

Otro trabajo de deconstrucción de los mecanismos narrativos es el que no ha cesado de llevar a cabo el cineasta alemán Harun Farocki, que, en sus exposiciones en el Centro George Pompidou o en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena, ha presentado una serie de trabajos en los que explora cuáles han sido los mecanismos representativos y narrativos propios del lenguaje audiovisual. Toda su obra artística no hace más que deconstruir lo que podríamos llamar el lenguaje de la transparencia, poniendo en evidencia sus mecanismos y demostrando cómo tras las cámaras de seguridad o las fotografías aéreas se esconden intereses de control policial y militar del mundo. Este juego con los discursos audiovisuales lo lleva hasta el mismísimo David W. Griffith. En la exposición *On construction of Griffith's films* (2006), presentada en la Galería Àngels de Barcelona, parte de unas imágenes de *Intolerance* (*Intolerancia*, 1916) que son presentadas diseccionadas en paralelo, y a



Level Five (Chris Marker, 1997)

On construction of Griffith's films (Harun Farocki, 2006)



partir de la comparación entre las imágenes intenta mostrar cuales fueron los mecanismos que utilizó Griffith para acabar institucionalizando el modelo del relato narrativo. La exploración vanguardista acaba adquiriendo, en el caso de Farocki, un corte marcadamente didáctico⁵.

La presencia de estos cuatro cineastas en las galerías europeas, a los que podría añadirse el trabajo realizado en los noventa por Peter Greenaway, coincidió con el auge que experimentaron los trabajos de algunos artistas que exploraban la auténtica dimensión de la imagen proyectada, entre estos destacaron las obras que mostraron Sam Taylor Wood, Doug Aitken, Douglas Gordon o las animaciones de William Kentridge. Piezas que expandían los límites de la proyección cinematográfica, buscaban nuevas temporalidades, reflexionaban sobre nuevos sistemas de ver y proponían, de forma indirecta, un diálogo con aquello que Chantal Akerman, Atom Egoyan, Chris Marker o Harun Farocki establecían desde la institución cine. En todos estos trabajos la galería surgió como un espacio capaz de deconstruir la imagen lineal substituyéndola por otras imágenes. Chantal Akerman desestructuraba su película *D'Est* de forma parecida a como Douglas Gordon

24 hours Psychosis (Douglas Gordon, 2006)



⁵ El trabajo de Harun Farocki ha sido ampliamente analizado en el libro de Thomas Elsaesser, *Harun Farocki. Working the Sight-lines* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004).

rompía con la cadencia temporal de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) en su instalación *24 hours Psicosis*, expuesta en la muestra *Qué quieres que te diga... yo ya estoy muerto*, instalada en la Fundación Miró de Barcelona en marzo del 2006. En este caso, la dilatación temporal destruía la propia noción de obra ajena, imposibilitaba su visión, pero permitía pensar en el modo como la dilatación genera otras temporalidades estéticas ajenas al concepto de la acción o a la idea de la causa/efecto. El trabajo de la reconstrucción ha ido acompañado por otra acción basada en la deconstrucción de las obras y su desmontaje para acabar privilegiando la fuerza del fragmento.

4. Cineastas en exposición

La presencia progresiva del cine en los museos se ha llevado a cabo a partir de un doble movimiento centrado en la atracción de los artistas plásticos por los restos del cine vistos como ruina de una cierta época del audiovisual o a partir de la irrupción de los cineastas en un espacio que les resulta nuevo porque han entrado en crisis con el espacio donde solían exponer las propias obras. Para entender esta segunda vía, debemos partir de la idea de que, a principios del nuevo milenio, los cineastas/autores observaron con perplejidad cómo el fenómeno de los *multiplex* había convertido la exhibición en un gran supermercado, mientras las nuevas propuestas estilísticas que podían proponerse desde los modelos más arriesgados no acababan de encontrar su espacio de exhibición en las salas tradicionales. En los supermercados de la exhibición, las obras no se singularizaban y los autores perdían la discutible aura que en el territorio del arte aún se continuaba ofreciendo a los artistas. Este hecho estuvo acompañado de una tímida política de distribución de las obras arriesgadas, que acabó marginando los títulos más experimentales y rupturistas del cine mundial, creando un curioso desfase entre el cine que se contempla en las salas, el que triunfa en los festivales y el que ha acabado transformando los mecanismos del propio medio de expresión. Mientras los festivales se han convertido en receptáculo de cierta cultura del acontecimiento que ha permitido la recuperación o exhibición de ciertas obras, la relación del cineasta/autor con las salas ha llegado a un auténtico callejón sin salida. Es por este motivo que los cineastas/autores han encontrado en las galerías de arte un territorio de exploración que les permite su dignificación como artistas. No obstante, la relación que los cineastas pueden establecer con este territorio comporta una curiosa paradoja, porque en el territorio del arte la obra no puede ser vista de forma lineal, sino desmembrada, creando una relación con el espectador que no pasa por los clásicos parámetros narrativos, ni por la lógica causal.

Por su parte, las galerías de arte han llevado a cabo un curioso proceso de transformación en su política de acercamiento hacia los cineastas. Así, además de los trabajos de los videoartistas que exploran las texturas y la materialidad del fragmento cinematográfico, algunos espacios de exposición se han dado cuenta de que los discursos fotográficos que han explorado diferentes facetas de la realidad han sustituido a los trabajos formales de creación de una determinada plástica fotográfica. Los documentales fotográficos han generado un deseo de aproximación a lo real que ha acabado desplazándose hacia la rehabilitación de los documentales cinematográficos, los cuales en muchos casos han dejado de ser únicamente discursos sobre la propia realidad fílmica para transformarse en laboratorios de investigación en torno a las posibilidades de escritura ensayística de la propia imagen fílmica. Este fenómeno ha coincidido con el surgimiento de un debate entre el modelo establecido por el documental periodístico y el establecido por el documental de autor. Los centros artísticos han visto que la conversión del documental en el espacio más inquieto para la creación de formas audiovisuales podía convertirlo fácilmente en materia de exposición y romper con el valor coyuntural que adquieren los documentales de carácter periodístico. En un li-

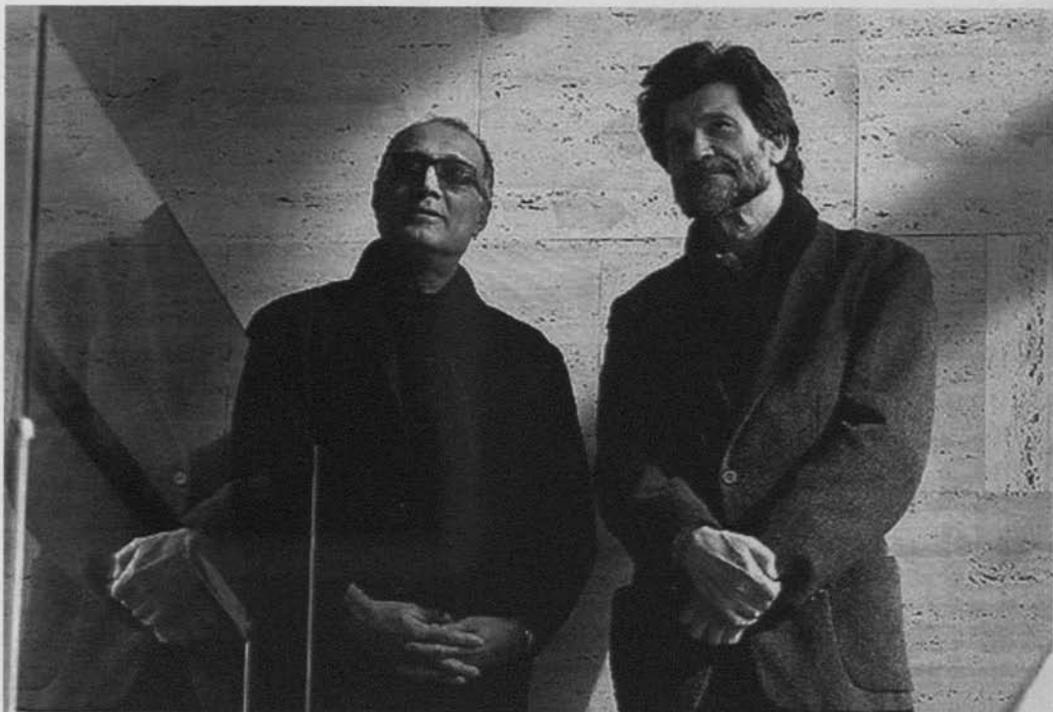
bro sobre el retorno del arte hacia lo político, Dominique Baqué considera que el proceso de acercamiento del arte al territorio documental no es el resultado de una determinada crisis de la frontera entre vanguardia y cine que debe desembocar en la creación de "otro cine", sino el proceso de un interesante retorno hacia un territorio de lo político que ha encontrado en una serie de trabajos documentales, sin canal específico de difusión, su máxima ejemplificación⁶. Este retorno del arte hacia lo político ha estado acompañado de una cierta crisis de los excesos formalistas.

La presencia del documental en los centros artísticos ha coincidido con el auge de algunos nuevos y más ágiles sistemas de proyección que han facilitado la creación de circuitos alternativos de distribución y de circulación de determinadas obras. A diferencia de la tecnología vídeo, que estaba condenada al monitor como dispositivo formal hasta el punto de que éste podía llegar a adquirir diferentes valores de carácter escultórico, la tecnología digital permite la proyección en múltiples espacios, democratiza la práctica de exhibición y no la condena a los designios de las productoras. El proceso de recuperación del documental ha provocado que se privilegiara la recuperación de esos grandes documentales histórico/políticos como *Sboab* (1985), de Claude Lanzmann, o los *Diarios* (1973-1983), de David Perlov, obras que por su duración excesiva rompen con las clásicas fronteras establecidas desde la exhibición cinematográfica estandarizada. Todos estos trabajos, por ejemplo, no han podido acceder a las salas de exhibición de algunos países, pero tampoco han sido exhibidos en algunas filmotecas como parte fundamental del patrimonio cinematográfico, ya que no están considerados en la misma categoría que las obras clásicas de la ficción. Su recuperación se ha llevado a cabo, a veces, a partir del establecimiento de un proceso de interrelación entre la fotografía, como elemento clave del mundo del arte, y el cine, que puede aliarse con ella cuando los fotógrafos se transforman en cineastas. Un caso orientado en esta dirección sería, por ejemplo, la recuperación de los trabajos fotográficos de un artista como Robert Frank, llevada a cabo de forma paralela a su producción cinematográfica, o la relación que se ha establecido en algunos centros parisinos entre las fotografías de Raymond Depardon y sus documentales. También se ha descubierto que la vanguardia podía estar presente en el cine militante o en la mirada política de algunos documentalistas, como es por ejemplo el caso de Joaquim Jordà, cuya obra ha sido recuperada en el MACBA de Barcelona o en Arteleku de San Sebastián.

Otro campo interesante en este proceso es el llevado a cabo por determinados centros artísticos, consistente en encargar obras fundamentales a determinados cineastas, los cuales encuentran en la galería, tal como afirma Dominique Païni, una forma de prolongar las experiencias de dilatación del tiempo que han marcado el cine contemporáneo para establecer una meditación sobre la realidad, centrándose en cuestiones fundamentales como la opacidad de esa realidad o su enigma. La finalidad de estos cineastas no consiste en establecer una rivalidad entre las artes, sino en crear nuevas formas de reflexión y nuevos sistemas creativos⁷. En todos estos casos surge una idea nueva, que ha sido expuesta magníficamente por Jacques Aumont cuando indica que, para los comisarios de exposiciones, el museo ha dejado de ser un vehículo de la sociedad de masas capaz de generar obras maestras, para transformarse en un conjunto «de ideas, de fuerzas, de capacidades, de mitos, de historias, que atraviesan las películas generadas por la industria durante un siglo, pero que va más allá de las películas para acabar atravesando todo un siglo».

⁶ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire* (París, Flammarion, 2004), p. 219.

⁷ Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée* (París, Cahiers du cinéma, 2002), p. 77.



Abbas Kiarostami y
Victor Erice

Para Aumont lo importante no es el valor de las películas, sino el llamado "efecto cine" y la forma en la que éste ha atravesado la historia hasta introducirse en el propio territorio del arte.⁸

Es evidente que las instituciones artísticas no pueden producir largometrajes convencionales a determinados cineastas, pero, en cambio, sí que pueden incentivar a ciertos directores para que efectúen instalaciones o lleven a cabo trabajos documentales para un centro artístico o cultural. Uno de los ejemplos más apasionantes orientados en esta dirección ha sido el intercambio de experiencias llevado a cabo por Victor Erice y Abbas Kiarostami en la exposición *Correspondències*, presentada en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en febrero de 2006, en la Casa Encendida de Madrid en el mes de julio del mismo año y en el Centro Georges Pompidou de París, en septiembre de 2007. El epicentro de la exposición consistía básicamente en el intercambio de una serie de nueve cartas visuales, filmadas generalmente en solitario por los propios autores con una cámara ligera de mini-dv. Las cartas giran alrededor de algunos motivos de sus obras respectivas, como es la pintura de Antonio López, el descubrimiento del cine o la importancia de la infancia y su educación audiovisual. En el transcurso de la exposición, las cartas estaban pensadas como un auténtico *work in progress*, como un intercambio de impresiones audiovisuales a partir de las obsesiones mutuas y de los intercambios de miradas. Así, mientras Víctor Erice decide homenajear a Abbas Kiarostami filmando las impresiones de los alumnos de Arroyo de la Luz (Extremadura) ante la proyección de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), de Abbas Kiarostami, el cineasta iraní homenajea a Victor Erice siguiendo el destino de un membrillero desde que es arrancado de un árbol hasta que va a parar a manos de un pastor

⁸ Jacques Aumont, *Moderne? Comment le cinema est devenu le plus singulier des arts*, p 109.

que lo ofrece a sus ovejas. Junto a la *Correspondencia*, la exposición presentaba trabajos fotográficos de Abbas Kiarostami, reciclaba algunas instalaciones que se habían visto en la Bienal de Venecia, proyectaba la película *Five* (2004) de Abbas Kiarostami, mostraba los cuadros de Antonio López iluminados por Erice, exponía los apuntes y esbozos realizados para *El sol del membrillo* (1992), y acababa proyectando la obra *La morte rouge* (2006) de Victor Erice —una especie de apunte autobiográfico sobre el descubrimiento del miedo por parte de un niño durante los años de la posguerra en el País Vasco—, y el cortometraje *Alumbramiento*, perteneciente a la película colectiva *Ten minutes older: The cello* (2003). *La morte rouge*, rodada de forma artesanal, acaba desvelando las claves biográficas escondidas en el interior de *El espíritu de la colmena* (1973), adquiriendo el aire de confesión íntima en torno al espacio de los orígenes.

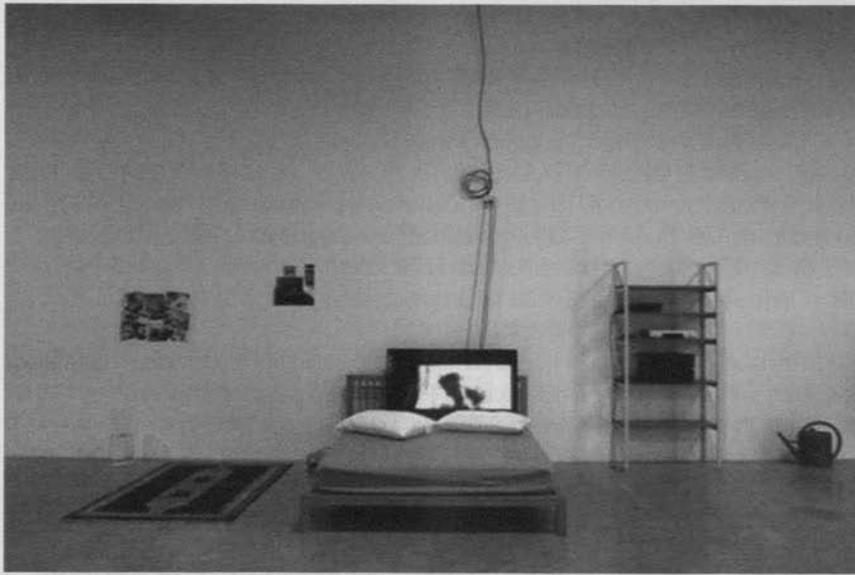
Una vez finalizada la exposición, todas estas obras han acabado convirtiéndose en piezas esenciales de la filmografía de unos cineastas cuya obra ya no puede ser vista únicamente desde el cine, sino que debe analizarse desde una perspectiva multimedial. Resulta significativo que un cineasta como Victor Erice, educado en el peso de la cinefilia, haya decidido acercarse a la galería después de no llegar a un acuerdo con la industria cinematográfica para trabajar en la adaptación de la novela de Juan Marsé, *El embrujo de Shangai*. Victor Erice, que ha convertido la independencia artística en la base de su trabajo, ha acabado descubriendo que la galería le da más libertad y que su condición como artista puede ser más respetada dentro del universo mediático.



Unas fotos en la ciudad de Sylvia
(José Luis Guerín,
2004)

Para José Luis Guerín, la Bienal de Arte de Venecia no ha supuesto una escapada del universo del cine o un nuevo refugio para su arte, sino la materialización de un trabajo que a partir de una determinada poética del esbozo ha acabado conformando uno de los trípticos más fascinantes llevados a cabo desde el interior del cine español. El trabajo de José Luis Guerín empieza en la película *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Realizada durante el año 2004, no hace más que recoger una serie de apuntes, a partir de la técnica de la cronofotografía, que recupera el trabajo originario de

Etienne Jules Marey y Eadweard Muybridge, sobre un posible trabajo en torno al ideal romántico femenino en el que aparecen invocados los nombres de Petrarca, Goethe, Dante y Gérard de Nerval. Un imaginario literario adquiere forma filmica en el transcurso de un trabajo sobre la deconstrucción del gesto, sobre la poética de la mirada. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* surge como una película muda, integrada por imágenes fijas que anuncian una película por venir. El resultado final del proceso es el largometraje *En la ciudad de Sylvia* (2007), donde el narrador anónimo de *Unas fotos...* se hace corpóreo y en el que los temas esbozados adquieren la extraña plenitud que les confiere un registro propio de la ficción. Entre las dos obras se sitúa la instalación *Las mujeres que no conocemos*, en la que algunas ideas sugeridas por las fotos son mostradas en diferentes pantallas a través de un espacio en el que no cesa de proyectarse la idea de búsqueda de una mujer ideal que, como la Laura de Petrarca, se proyecta a su vez en otras mujeres que se cruzan por el camino. En



Aspecto de la
exposición
Voyage(s) en Utopie
(Jean-Luc Godard,
2006)

esta ocasión el punto de partida es un texto corto de Proust, que le sirve a Guerín para profundizar en el valor del eterno femenino en un momento en el que el imaginario romántico se está desvaneciendo.

Los debates generados por la exposición Erice-Kiarostami han encontrado, sin embargo, su prolongación en el debate lanzado por Jean-Luc Godard en mayo de 2006, cuando su exposición *Voyage(s) en Utopie* alertó de un cierto fracaso de la concepción de la obra cinematográfica como exposición. La instalación de Godard surgió del proyecto *Collage(s) de France*, abandonado en febrero del 2006, y se presentaba como una obra inacabada, como el resultado posibilista de un proyecto que por razones técnicas y financieras no acabó de materializarse, pero que refleja la idea de apunte inconcluso de una obra proyectada hacia el futuro. El encuentro frustrado entre Godard y el mundo de la exposición resulta significativo, porque ningún otro cineasta como Godard ha llegado nunca tan lejos en el proceso de reflexión sobre la virtualidad de la imagen en movimiento y su relación con las imágenes artísticas en un momento de reintegración de la cultural. Tal como indica Nicole Brenez, Godard, a lo largo de su carrera, más que fijar una serie de periodos en la reflexión sobre la imagen, ha establecido un camino que parte de la imagen como hipótesis —la exploración de sus cualidades— a la imagen como forma de enmarcar el mundo, para acabar transformando la imagen en una auténtica síntesis de nuestra cultura visual⁹. Godard fracasa en la exposición porque choca con el espacio institucional, con determinadas acciones culturales y con una idea de la globalidad. La exposición se transforma en un trabajo sobre las ruinas de la cultura audiovisual en un momento en que las imágenes no cesan de expandirse en múltiples direcciones.

En el proceso de acercamiento entre el arte y el cine, se ha experimentado recientemente otra fórmula consistente en convertir la figura de un cineasta clásico desaparecido en un objeto de exposición, sin necesidad de programar un ciclo de su obra. El caso más destacado fue la exposición celebrada en 2000 en el Museo de Bellas Artes de Montreal, *Alfred*

⁹ Nicole Brenez, "The forms of the question", en Michael Temple, James S. Williams y Michael Witt, *Forever Godard* (Londres, Black Dog Publishing, 2004), pp. 160-178.

Hitchcock et l'art, comisariada por el ex-director de la Cinémathèque Française, Dominique Païni. El objetivo de la exposición no era dar a conocer la obra de Hitchcock, sino reflexionar sobre la forma en que el legado artístico se infiltra en la obra de Hitchcock más allá de la cita de los motivos visuales de algunas obras. Otro ejemplo muy interesante ha sido la exposición *Hammershoi y Dreyer*, inaugurada en enero de 2007 en el Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona. En este caso, la exposición da a conocer a un gran pintor danés, Wilhelm Hammershoi (1864-1916), a partir de la influencia que su pintura ha ejercido en la obra de Carl Th. Dreyer. El juego realizado no consiste en la búsqueda de la cita, la referencia o el motivo, sino básicamente en la luz. Hammershoi marca una forma de iluminar a Dreyer, y la luz cinematográfica de Dreyer acaba inspirando un modo de iluminar en la exposición la pintura de Hammershoi.

La institución arte también puede ser un vehículo útil para reconvertir o transformar la imagen del artista. Más allá del interés estético que ofrece la propuesta de exhibir los cuadros pintados por David Lynch en la exposición *The air is on fire*, inaugurada el marzo del 2007 en la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain de París, la muestra parece proponer un desplazamiento en la construcción del mito David Lynch. En el espacio expositivo aparecen los trabajos pintados por el cineasta desde los años sesenta, junto con numerosos dibujos y grabados realizados en todo tipo de soportes: desde un esbozo realizado en una servilleta, hasta los garabatos realizados en un cuaderno de apuntes. De hecho, el catálogo de la exposición era un dibujo realizado con rotulador sobre un *tippex* amarillo. La faceta de Lynch dibujante y pintor alterna con la de cineasta a partir de la recuperación de uno de los primeros trabajos de su carrera, *The Grandmother* (1970), que es proyectado en bucle en una pantalla frente a la cual unas butacas nos recuerdan la idea de un viejo cine de barrio. La confrontación entre las imágenes pictóricas, desordenadas y no catalogadas temporalmente, y la obra de juventud es clara: parece indicarnos que el universo filmico no es más que una proyección del universo pictórico, y que la estética de la disolución de los cuerpos que parece estallar en *Inland Empire* (2007) no es más que una extensión de los trabajos realizados en el ámbito plástico. No es ninguna casualidad que *Inland Empire* fuera estrenada en la misma época en que se inauguró la exposición, y que junto a su estreno apareciera por la red su trabajo de animación *Dumbland* (2006), hecho

Aspecto de la exposición *The air is on fire* (David Lynch, 2007)



a partir de dibujos propios y que también era proyectado en el piso superior de la Fundación Cartier. Todos estos trabajos servían para acabar diseñando otro autor David Lynch, que dejaba de ser un cineasta para convertirse en un artista multimediático. A partir de *The air is on fire*, ningún estudioso de David Lynch puede centrarse únicamente en sus películas sin explorar sus otras múltiples facetas. También resulta absurdo hablar de Lynch como autor de culto, cuando lo que ha perseguido y ha acabado institucionalizando es su mutación hacia la idea de Lynch artista.

Dentro de las mutaciones que han experimentado los cineastas frente a la institución arte, otro camino posible reside en convertir al creador de imágenes en comisario de una exposición de otro artista. El caso más significativo es el trabajo comisariado por David Cronenberg, titulado *Andy Warhol Supernova: Stars, Death and Disasters*. La muestra fue presentada el año 2006 en la Art Gallery de Ontario (Canadá). En este caso, Cronenberg no se limita a presentar y catalogar las pinturas de Andy Warhol, sino que establece una relación entre su mundo y el del pintor neoyorquino. En la muestra se establecía una fusión entre Andy Warhol y el universo construido en el film de Cronenberg *Crash* (1995). Los cuadros seriados de estrellas y mitos del pop pintados por Warhol se relacionaban con imágenes de accidentes y muertes trágicas. El comisariado de Cronenberg requería también el trabajo de creación de la banda sonora del evento.

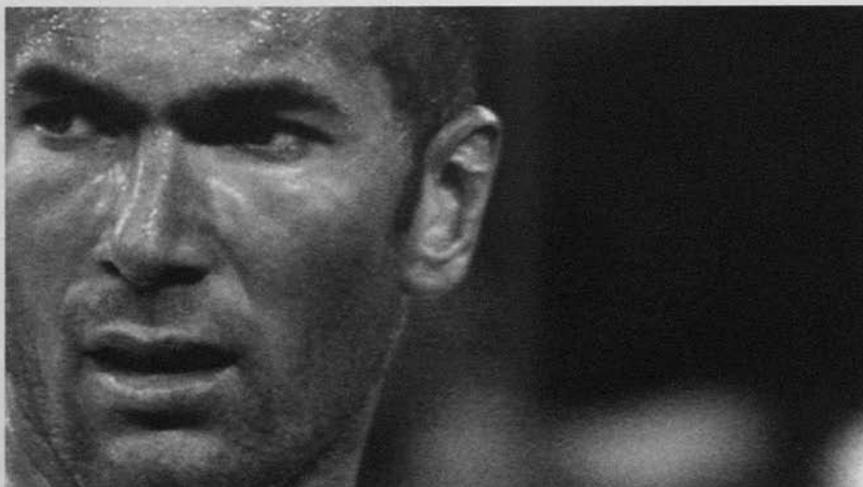
Más allá del debate que puede surgir en torno a la función de lo político en el cine actual, es evidente que la irrupción de los cineastas en el territorio del arte permite, en estos momentos, plantear nuevas formas de experimentación y propone una recomposición de los sistemas tradicionales de exhibición. Así, una película como *Tie Xi Qu (À l'ouest de Rails/West on tracks, 2003)*, de Wang Bing, de nueve horas, no puede encontrar una exhibición regular en las salas, pero en cambio puede proyectarse en el interior de una galería y convertirse en una obra de culto sobre los restos del pasado, en este caso el comunismo, en el interior del mundo contemporáneo. A veces, el fenómeno puede producirse a la inversa, cuando los video-artistas penetran en el mundo del cine para crear obras que se comercializan en las salas o pueden acabar siendo adquiridas como piezas por determinadas instalaciones, el caso más representativo sería *Zidane, un portrait du XXème siècle* (2006), de Douglas Gordon y Philippe Parreno, centrado en la filmación de un partido entre el Real Madrid y el Villarreal, en el que la cámara en vez de filmar el balón se centra exclusivamente en el seguimiento de Zinedine Zidane. La película, presentada en el festival de Cannes, ha sido adquirida recientemente como pieza por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.



Tie Xi Qu (À l'ouest de Rails/West on tracks, Wang Bing, 2003)

En las galerías también se pueden proyectar experimentos que cuestionan todos los parámetros de la comercialidad del cine, como *Five*, de Abbas Kiarostami. Esta película de noventa minutos, rodada con una videocámara doméstica, fue proyectada en el festival de Cannes, exhibida durante una semana en un cine de París, comprada después como pieza por el Museum of Modern Art de Nueva York y, como ya hemos señalado, proyectada como instalación dentro de la exposición *Erice-Kiarostami. Correspondències*. La película está

Zidane, un portrait du XX^{ème} siècle
(Douglas Gordon y
Philippe Parreno,
2006)



formada íntegramente por cinco planos secuencia fijos rodados mediante una videocámara. En la ejecución de los planos, el cineasta se propone llevar a cabo una experimentación en torno al problema de la revelación de los misterios de lo real para limpiar la mirada de convenciones. Kiarostami juega a partir de pequeños y significativos procesos de dilatación del tiempo. En los cinco planos, Kiarostami explora una determinada plástica, que tiene su culminación en el último fragmento de la película, en el que durante veinte minutos filma el reflejo de la luna en un charco, mientras escuchamos las ranas como música de fondo. La presencia de una tormenta altera el espacio estático, vemos los reflejos de los relámpagos y oímos como los truenos rompen la placidez sonora. Las gotas de lluvia caen sobre el charco, mientras la imagen de la luna se difumina y lentamente empieza a amanecer.

¿Dónde podemos situar *Five*? ¿La película forma parte del documental o de la vanguardia? ¿Qué diferencia hay entre este trabajo dirigido por un cineasta como Kiarostami y las instalaciones de video-arte que proponía Bill Viola en los años ochenta? Las fronteras y los límites no cesan de difuminarse. La cuestión clave reside en que todo este apasionante debate encierra una serie de cuestiones fundamentales sobre el devenir del propio cine y del propio arte. Un debate que ha estallado con gran fuerza en un momento en que asistimos a la ruptura de todos los parámetros tradicionales que han marcado la noción misma de representación cinematográfica.

ABSTRACT. In the institutional history of cinema, avant-garde and documentary productions have occupied a peripheral space as opposed to the central position of feature films. The established canon has fundamentally been a feature-film canon, which has been accompanied by a gradual separation between cinema and art. The presence of cinema in museums, along with the emergence of documentary films that have also found a place in galleries, suggests new lines for discussion on the future of cinema and its relationship with art. Dealing with a series of specific cases, this paper intends to reflect on the role that cinema might play in museums, especially in a moment when frontiers between feature, documentary and avant-garde films are beginning to fade. ☺