

(DES)ENCUENTROS

Mutaciones y *museizaciones*: el cine en el espacio expositivo

Paula de Felipe

_introducción

A nadie se le escapa que el cine lleva tiempo mutando, tratando de adaptarse a las nuevas realidades para superar su enésima crisis. Lo hace con cambios de formato, de modelos de exhibición, de financiación, de producción, multiplicando su presencia en las nuevas pantallas, etc. Algunas de estas mutaciones han encontrado su sitio en los espacios expositivos, con creaciones de cineastas que se acercan o incluso se confunden con aquello que hasta hace relativamente poco todavía podíamos denominar *videoarte* sin que diese lugar a equívocos.

Dos exposiciones en España en 2011, aunque diferentes entre sí, nos animan a plantearnos algunas preguntas sobre estas mutaciones del cine que se acomodan a los museos. O estas instituciones que *museizan* las creaciones de algunos de nuestros cineastas más interesantes. Son *La Dama de Corinto*, creación de José Luis Guerín para el Museo Esteban Vicente de Segovia, y *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*¹, comisariada por Jordi Balló para el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) —con intercambios entre los cineastas José Luis Guerín / Jonas Mekas, Isaki Lacuesta / Naomi Kawase, Albert Serra / Lisandro Alonso, Víctor Erice / Abbas Kiarostami, Jaime Rosales / Wang Bing, y Fernando Eimbcke / So Yong Kim—. Son ejemplos de esas nuevas formas de creación audiovisual que obtienen en las salas de exposición, no solo su espacio, si no su razón de ser. Pie-

zas encargadas y producidas desde los centros de arte y concebidas directamente para ser expuestas, ¿siguen siendo películas? ¿podemos denominar a estas creaciones *cine* o sería más apropiado hablar de *videoarte* o, incluso, simplemente de *instalaciones*?

Al mismo tiempo que estas apuestas más vanguardistas son exhibidas en salas, el cine en su forma más tradicional parece haber *conquistado* otros espacios de los museos de medio mundo: seminarios y ciclos cinematográficos forman parte de las actividades regulares de la mayoría de ellos, así como exposiciones divulgativas sobre directores o sobre momentos específicos dentro de la historia del cine. Entre las exposiciones más completas de los últimos tiempos podemos citar *Desdoblamiento Val del Omar*, comisariada por Eugeni Bonet para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en 2010. Asimismo, las actividades basadas en el cine ya forman parte de los museos de arte moderno y contemporáneo tanto como talleres didácticos, conferencias, visitas guiadas y otras herramientas educativas completamente asimiladas tanto por los gestores culturales como por los visitantes/usuarios de los museos. Por ejemplo, las actividades audiovisuales en el mismo MNCARS se remontan al año 2000, con sus *ciclos audiovisuales* y *conferencias* y *performances* que llegan hasta la actualidad. También podríamos citar las actividades del CCCB —Xcèntric—, los seminarios organizados periódicamente por el Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), etc.

Dejaremos de lado, en esta ocasión, el papel de filmotecas, museos del cine, archivos fílmicos y otras instituciones similares. Porque a pesar de haber producido algunas de las exposiciones más interesantes y haber auspiciado los debates más ambiciosos de los últimos años, entendemos que, dada su dedicación exclusiva al cine, quedan fuera de esta reflexión.

Por supuesto, la presencia de las películas en los espacios expositivos ni es nueva ni se limita a nuestro país. Pero nunca antes se había generalizado de este modo. Sin necesidad de remontarnos a la actividad pionera de The Museum of Modern Art (MoMA)² en Nueva York, o a la indiscutible figura de Henri Langlois³, se podría marcar el punto de inflexión hacia la situación actual en 2006. En ese año, en España, Alemania, Francia y EE.UU. se produjo una proliferación de exposiciones con obras realizadas por cineastas y de encargos de filmes por parte de museos. Solo en París, la avalancha de cine en museos fue espectacular: el Musée d'Art Moderne de la Ville apostó por Pierre Huyghe «un artista contemporáneo que trabaja la materia cinematográfica» (FRODON, 2006: 8)⁴, al mismo tiempo que le encargaba un film a Alain Cavalier dedicado al pintor invitado Pierre Bonnard, cuya obra se mostraba en el espacio principal; el Louvre invitó a Ange Leccia a sus salas y encargó un largometraje a Tsai Ming-liang; el Centro Pompidou fue dedicado por completo al cine: en



Imagen de la carta filmada de Albert Serra a Lisandro Alonso. Exposición *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* (CCCB y La Casa Encendida, 2011)

las plantas superiores, la exposición *El movimiento de las imágenes* comisariada por Philippe-Alain Michaud y, en la planta baja, la apuesta retrospectiva de Jean-Luc Godard *Voyages en utopie*, completada con proyecciones de su obra; el Musée d'Orsay produjo obras de los directores Olivier Assayas, Hou Hsiao-hsien, Jim Jarmusch, y Raoul Ruiz; la Cinémathèque Française inauguraba su espacio expositivo en Bercy con una visión sobre el *universo* de Pedro Almodóvar, etc. Mientras tanto, en nuestro país, el CCCB y La Casa Encendida producían el interesante intercambio entre cineastas *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, que también recalaría a finales de ese año en el Centro Pompidou.

Por todo esto, en abril de 2006 *Cahiers du Cinema* dedicaba su número 661 al fenómeno del cine en los museos, con el título *Cinéma au Musée*. Decía en aquel número Jean-Michel Frodon: «En el transcurso de las próximas semanas se producirá una situación extraordinaria: del subsuelo al último piso, el museo de arte moderno más grande de Francia, el Centro Pompidou, va a estar totalmente ocupado por el cine. Mejor aún, esta institución fundamental combinará las principales modalidades en las que el cine viene desde hace mucho tiempo interactuando y trabajando con los museos y les dará a esos intercambios amplitud, repercusión y posibilidades de interrogación inéditas. [...] Este fenómeno no es solo francés. En las páginas que siguen, algunos ejemplos tomados de España, Alemania y de Estados Unidos sirven como índice del carácter mundial de este acontecimiento» (FRODON, 2006: 10).

Puesto que aquel *índice* se ha ido ampliando con la normalización de la exhibición de obras audiovisuales de corte cinematográfico en los espacios expositivos, es el momento de reflexionar sobre lo que implica esta presencia masiva de cineastas en los museos. Para ello, tanto en esta sección de *L'Atalante* como en el Diálogo con José Luis Guerin, planteamos unas preguntas a representantes de los distintos ámbitos implicados en este fenómeno: estudiosos del cine, cineastas implicados en estas nuevas apuestas y responsables de las instituciones que les dan cabida. ■

_discusión

1. Superada la diferencia de formatos, ¿se puede establecer actualmente una separación clara entre videoarte y cine en los espacios expositivos? ¿En qué términos?

Santos Zunzunegui

Creo que lo que hoy está sucediendo podría ser definido como la *venganza de Edison sobre Lumière*, porque, si nos paramos a pensar un poco, el consumo de imágenes cinematográficas se realiza cada vez más en ventanas de exhibición individuales a la manera del kinetoscopio diseñado por los ingenieros de Edison. Tiende a desaparecer la sala oscura en la que se reunía a una serie de espectadores y que ha solido ser caracterizada como un espacio cuasi religioso. Hoy la pantalla del ordenador (o una parte de la misma, porque junto a las imágenes propiamente dichas coexisten en ella variados artilugios) define un consumo cada vez más individual y de una neo-imagen que ya no tiene nada que ver con la que hasta ahora hemos denominado cinematográfica (o videográfica). En otras palabras, creo que tanto las oposiciones videoarte y cine, como la que contrasta la sala de proyección con el museo, están relativamente obsoletas, lo mismo que la noción de *audiovisual* ya no sirve para dar cuenta del conglomerado que circula por la Web. Necesitamos pensar de otra manera nuestra relación con las imágenes que ya no pueden definirse con categorías unívocas.

Lola Hinojosa

Si mantenemos al margen los formatos, ambos términos parecen no conservar su significado original. Las fronteras entre estos conceptos se encuentran completamente desdibujadas, fuera y dentro del espacio expositivo. El término *videoarte* está en crisis y ha sido sustituido por un sinfín de nomenclaturas como *video-creación*, *obra videográfica*, etc. y muchos de sus ejemplos, *a priori*, en nada se diferencian de las películas producidas por el denominado *cine digital*. Se podría afirmar que la pauta la marcan los propios autores, si las obras son pensadas para el espacio expositivo o para la sala de cine. Sin embargo, esta lógica tampoco parece funcionar, pues de nuevo son intercambiables y las piezas vinculadas al circuito artístico son mostradas en salas de cine. Y viceversa, el cine es exhibido en el cubo blanco en diálogo con piezas de diversa naturaleza. En otras ocasiones es una decisión curatorial la que afecta a cómo serán percibidas las obras. El mostrar, fuera de su contexto original, una película concebida para ser proyectada de principio a fin dentro de una sala oscura como parte de una experiencia colectiva e inmersiva, en mi opinión, no hace sino demostrar que las obras pueden cobrar nuevas vidas. La importancia reside en la experiencia, en la recepción de la pieza. En este sentido, las exposiciones cumplen la función de poner al alcance del espectador la posibilidad de experimentar la imagen en movimiento, sea cual sea su formato, tanto original (grabación o filmación) como de exposición (vídeo o cine), en diálogo y formando parte de un discurso más amplio.

Por ello, se hace necesario volver a los formatos para hacer distinciones. Existe un *cine de exposición* que reflexiona sobre la propia naturaleza del medio fílmico y su relación con el espacio

expositivo. Los artistas o cineastas que trabajan en esta línea no lo hacen de una forma arqueológica, ni tampoco a través de una nostálgica operación de retorno a la película fotoquímica, sino como una aproximación consciente que permita reflexionar sobre el propio medio y las nuevas posibilidades de experimentación cinemática que el espacio expositivo genera.

Rebeca Romero Escrivá

No es incompatible hablar de simbiosis de las artes en ciertos ámbitos, como el espacio museístico, con el reconocimiento de las peculiaridades de cada una de estas formas de expresión. Aunque la frontera entre una y otra categoría cada vez sea más borrosa, estos experimentos no tienen por qué hacernos olvidar lo que han sido las artes hasta este momento. Creo que sigue existiendo la autonomía de los lenguajes artísticos y que la combinación de estos lenguajes en formas novedosas de creación no significa la anulación de su originalidad, sino la acuñación de nuevos términos que nos permitan comprender o interpretar esas obras híbridas, cuya definición cada vez puede resultar más difícil. Por ejemplo, Jordi Balló señala que «un formato es una forma» a propósito de las *Correspondencias fílmicas* que ha comisariado, y trata de explicar en qué consiste esta reciente *forma* de creación cinematográfica / museográfica: «Se trata, en primer lugar, de indagar en una forma fílmica que asiente el yo del cineasta en relación con el del interlocutor: un ejercicio que fija la posición del que filma pero también la del que será invitado a enriquecer la propuesta en el camino de vuelta, y en este sentido hay lugar para la continuidad, la sorpresa, la ironía y el cambio de tono... Pero es en el devenir de la correspondencia cuando aparece la segunda innovación: las cartas alternadas forman un corpus fílmico único que hace imposible desgajar unas de otras... Si el formato de las cartas filmadas nos dice algo, y se extiende... no es porque reivindiquen un artilugio comunicativo que ya no se estila. Si funciona es porque contiene una forma artesanal de plantear las afinidades fílmicas de cineastas solitarios que no encuentran su sentido de comunidad en la cercanía de los cines nacionales, sino en la fortaleza del eco lejano» (BALLÓ, 2011: 84-85). Como vemos, estas nuevas *formas* combinan tradición y modernidad (¿cine y videoarte?) con el fin de renovarse y no morir.

Albert Serra

El cine está más interesado en la estética y el videoarte en el lenguaje. El cine es la literatura de las imágenes y el videoarte la lengua. Es muy simple. Aunque a veces, por el grado de experimentalismo o por la profundidad del estudio, la lengua puede hacer florecer por sí misma ciertos ribetes o arabescos estéticos. Pero no es arte, en la medida en que es un puro juego, una combinatoria, una gramática, solo interesante para el estudioso, pero intransitiva.

2. Estas nuevas creaciones, como *La Dama de Corinto* (José Luis Guerin en el Museo Esteban Vicente) o las exposiciones sobre correspondencias cinematográficas, ¿se pueden seguir denominando *cine*? Y si es así, ¿se adapta el espacio expositivo al cine o el cine al entorno del museo?

Santos Zunzunegui

Poco importa cómo las denominemos. Lo que importa es comprender que se trata de la expresión de una alianza coyuntural entre dos dispositivos en crisis profunda: de un lado la que afecta a las formas convencionales de consumo cinematográfico (la *Black Box* tradicional) y la no menos evidente del dispositivo museográfico tradicional (el *White Cube*). Me parece que estamos ante el caso de una alianza coyuntural que a veces produce obras interesantes —pienso en concreto en la *transformación* de un film como *D'est* (1993), de Chantal Akerman, en una instalación que *medita* sobre el diálogo entre tipos de imágenes y formas de consumo de las mismas—, pero que las más de las veces apenas produce obras más o menos decorativas y con un aspecto *vanguardista* que dista mucho de responder a una auténtica reflexión ni sobre los medios implicados ni sobre el espacio en el que se despliegan dichas obras.

Lola Hinojosa

En los casos de nuevas creaciones como las citadas hay una clara adaptación mutua, una simbiosis que a ambos interesa y beneficia. Los cineastas están repensando el medio para adaptarse a nuevos espacios y relaciones *escópicas*, del mismo modo que el museo se está repensando a sí mismo. El cine, lejos de una muerte largamente anunciada, casi podríamos decir que, desde su momento fundacional, siempre ha encontrado la forma de ampliar sus posibilidades expresivas. La sala expositiva supone un nuevo reto para los cineastas, que no encuentran en ella una limitación sino un nuevo estadio de exploración cinemática; al igual que también lo es para el museo y sus conservadores o comisarios. Se produce, por tanto, un enriquecimiento de los discursos del museo, así como del lenguaje cinematográfico o videográfico, que va más allá de los formatos y se centra en el análisis de la experiencia y en los modos de percepción por parte del público.

Rebeca Romero Escrivá

No sé si es correcto llamar cine a este tipo de creaciones cuya iniciativa emana directamente del museo y cuya razón de ser es su exhibición en salas. (Las correspondencias, por ejemplo, entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami, fueron impulsadas por los comisarios de la exposición, Alain Bergala y Jordi Balló. Los cineastas solo se habían visto previamente una vez, en el Festival de Cine de Taormina; fue el CCCB quien les propuso entablar un diálogo permanente desde San Sebastián y Teherán, es decir, no estamos ante una creación espontánea, ante una iniciativa tradicional de producción cinematográfica —sino programada, impulsada por centros culturales— de los artistas implicados, como pudo suponer, aunque sin intercambio, las cartas filmadas que Chantal Akerman, desde Nueva York, envió a Bruselas a su madre, y que en 1977 dieron lugar a *News from Home*;

estamos ante cineastas, la mayoría de los cuales forjan una amistad a través del cine y de la propia filmación de dichas cartas, como ocurre igualmente con el reciente intercambio entre Jonas Mekas y José Luis Guerin. No obstante, el acto de escribir con la cámara varía según el caso, ya no por la causa que motive la correspondencia, sino por el modo de representación visual/sonora, el tono, el estilo más o menos reflexivo o ensayístico que emplea cada cineasta en sus cartas, y la cohesión entre cada intercambio epistolar, según se aprecia en las doce *formas* o *formatos* de correspondencia que encontramos en la exposición *Todas las cartas*.) André Malraux comenzaba precisamente su *Museo imaginario* destacando que en el espacio museístico «un crucifijo románico no era originalmente una escultura, la Madonna de Cimabue no era un cuadro, tampoco la Palas Atenea de Fidias era una estatua» (MALRAUX, 1951). Con ello venía a decirnos que toda obra de arte, con independencia de su naturaleza, al ser expuesta en un museo, se transforma, muta, se convierte en algo distinto, sufre una metamorfosis; extrapolando su argumentación, dejaría, por tanto, de ser cine en sentido estricto. De todos modos, hoy en día resulta muy difícil guiarse por etiquetas, por útiles que sean, desde el momento en que Internet ha independizado al público del recinto de exposiciones, del auditorio y de la sala de conferencias y, sin embargo, tenemos acceso más que nunca al visionado de películas (al cine, por tanto) sin necesidad de desplazarnos, eso sí, con unas condiciones que ya no implican un acto social y colectivo, sino individual (el espectador/internauta frente a la pantalla del ordenador, del teléfono móvil, del iPad, o cualquiera que sea la plataforma desde la que acceda).

Albert Serra

Es cine si predomina el objetivo estético no conceptual (es decir, figurativo puro). Para mí, ninguna de las otras piezas de las correspondencias excepto la mía es cine (tampoco son cine la mayoría de largometrajes de sus autores). Es un problema de intensidad estética y de sentido de la figuración, la cual debe ocupar siempre un papel central en todas las obras cinematográficas y en cada imagen en particular. La ironía no destruye esta centralidad (y paradójicamente casi ningún autor la utiliza hoy en día por miedo a que devalúe las imágenes), y a mí me encanta porque es terriblemente figurativa; pero sí el juego, que es lo que comúnmente utilizan muchos autores, el cual, también paradójicamente, destruye la autoría, porque es puramente lingüístico, y la lengua no tiene autor (ni imaginario, claro): *si no hay nada, no puede ser malo* [fracasado estéticamente], es la irónica máxima que inventé yo mismo para denunciar esta impostura. El cine se adapta a todos los espacios si se proyecta la pieza entera porque es una obra estética total; es más, ni tan siquiera necesita proyectarse porque la concepción de la obra ya integra su visionado.

3. ¿Son hoy los museos y centros de arte el mayor agente productor y exhibidor del cine más vanguardista?

.....

Santos Zunzunegui

No estaría muy seguro. Es verdad que el hecho de que algunas piezas cinematográficas se exhiban en museos parece dotarlas de un aura de la que, en principio, les priva su dimensión industrial. También es verdad que esta llegada del cine al museo parece hacer pensar que el cine solo es creativo cuando renuncia a sus dimensiones narrativo-representativas (por utilizar una fórmula clásica), aunque siga siendo tan institucional como siempre (la tercera parte de la fórmula canónica).

El problema es definir adecuadamente la noción de vanguardia que, me parece, sigue muy prisionera de la vieja manera de entenderla y que, en el caso del cine, pasa por la promoción museística de un cine no narrativo (cualquier cosa que esto sea, personalmente tengo dudas, como buen semiólogo estructural, de que exista algo al margen de la narración) e incluso no figurativo, sin comprender que lo que ha hecho grande al cine ha sido, precisamente, su exploración de los límites del relato.

Lola Hinojosa

Las dificultades de este tipo de cine se remontan a su mismo origen a comienzos del siglo XX y, ya desde aquel momento, aparece asociado a la práctica de artistas vinculados a los movimientos de vanguardia: futuristas, dadás, etc. Por ello parece lógico que, en efecto, los museos y centros de arte hayan asumido el compromiso de producción y exhibición de aquellas películas que, por su naturaleza experimental y radicalidad estética o política, no encuentran lugar dentro de los circuitos de difusión tradicionales, no digamos ya comerciales. Sin embargo, no es el único. Hay nuevos canales de difusión y producción: un escaso pero valioso número de festivales focalizados en este cine, así como Internet. Aunque de una forma más descentralizada, la red está desempeñando un papel fundamental en la transformación de la mirada y la recepción cinematográfica, así como en las formas de distribución y búsqueda de financiación de proyectos vanguardistas, que se escapan de los circuitos tradicionales del cine; no sería descabellado comparar muchas de sus redes a ciertas cooperativas históricas de cineastas experimentales, las cuales pueden llegar a desembocar no en un archivo fílmico físico —como, por ejemplo, la neoyorkina Anthology Film Archives—, sino en un archivo digital y accesible desde el ordenador de casa. El museo también tiene que participar de este fenómeno y fomentar la creación de redes y archivos digitales, centrados en la creación audiovisual.

Rebeca Romero Escrivá

Hay excelentes cineastas que no se encuentran cómodos con los cauces convencionales de comercialización y distribución de películas o que, debido a la competencia ingente de la propia industria cinematográfica, no consiguen que sus películas encuentren cabida en ella: el museo les ofrece un espacio público donde dar a conocer sus obras. De este modo, muchos logran mantenerse en activo, ampliando el campo de sus búsquedas formales, bien realizando películas que complementen exposiciones de museos, bien generando proyectos *ad hoc*, adaptados al espacio expositivo, lo que les fuerza a repensar el tiempo y la noción de espectador. Que la obra acabada que exhiba el museo pueda ser etiquetada como vanguardista, entendiendo por ello que incorpore algo inédito hasta la fecha, con intención renovadora, de avance y exploración, es otra cuestión. Establecer relaciones entre imágenes y yuxtaponer fragmentos de tiempo *a priori* no tiene por qué implicar originalidad alguna, sino, en todo caso, una alternativa al cine narrativo, aunque obviamente esta apreciación requeriría de una argumentación detallada que excede los límites del espacio del que disponemos.

Albert Serra

No todavía, pero lo serán probablemente en el futuro. La exigencia espiritual del auténtico cine de autor es tal que solo una élite podrá entenderlo y apreciarlo en el futuro. Será la élite que deberá luchar para financiarlo. Esta élite está hoy supuestamente en los museos. Pero no soy adivino.

Imagen de la carta filmada de Albert Serra a Lisandro Alonso. Exposición *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* (CCCB y La Casa Encendida, 2011)



4. Las exposiciones con carácter divulgativo raramente se conciben ya sin elementos audiovisuales, incluso, en los últimos años, sin piezas cinematográficas. ¿El cine «ha conquistado» el espacio, como señala Jordi Balló?

Santos Zunzunegui

Creo que, en la mayoría de los casos, la presencia del cine en las salas de los museos es puramente epidérmica y decorativa. Proyectar en las paredes en tamaño sello de correos y casi siempre sin sonido algún fragmento de película puede quedar muy *moderno*, pero no ayuda nada a comprender el cine ni la manera en que, en un momento dado, fue capaz de modelar el imaginario de millones de espectadores. Dentro de la furia contextual (el síndrome archivo) que ahora habita en tantos museos, parece pensarse que de esta manera se cubre la papeleta del diálogo entre las artes, pero me temo que esto sucede al precio de la devaluación de una de ellas. Lo que no quiere decir que no puedan y deban ensayarse fórmulas de cohabitación, pero estas deben estar previamente pensadas si no se quiere caer en la banalidad más decorativa.

Lola Hinojosa

Muchos lenguajes y manifestaciones han *conquistado* el museo a lo largo del siglo XX: la fotografía o el vídeo lo hicieron no hace tanto tiempo, y progresivamente lo estamos viendo en las artes escénicas, la música o la poesía. Quizá deberíamos hablar de cómo ha evolucionado el concepto de museo contemporáneo, un espacio *a priori* descontextualizador y aurático, que hoy debe posicionarse como institución activa y generadora de conocimiento, del que el cine tiene que formar parte. La sala de proyección y la sala de exposición no son excluyentes sino complementarias.

Rebeca Romero Escrivá

Que el cine —yo diría las creaciones audiovisuales contemporáneas— haya *conquistado* el espacio es fruto más bien de la evolución tecnológica que ha propiciado el intercambio entre distintos lenguajes artísticos. En muchos casos parece que cualquier exposición que prescindiera de montajes de sonidos, música e imágenes en movimiento puede resultar poco atractiva, anticuada para el espectador de hoy, acostumbrado a la sobrecarga constante de imágenes, con lo cual cada vez se recurre menos al modo convencional de presentar una exposición: parece que si la forma no se adapta a los dispositivos contemporáneos, puede atraer a un número menor de visitantes. Al respecto, Thomas Elsaesser se pregunta por qué no convertir el museo en la casa permanente del cine si ninguna exhibición contemporánea se plantea ya sin la imagen móvil, sea esta una instalación de videoarte o funcione como apoyo informativo (ELSAESSER, 2009: 43). En la misma línea, Hal Foster destaca que «la película o los efectos fílmicos han penetrado tanto en el mundo del arte que han comenzado a reformatear todo tipo de prácticas» (cit. en DE TILLY, 2009:

71). La omnipresencia de la proyección en el arte contemporáneo es un fenómeno que ha sido profusamente estudiado e investigado no solo por historiadores —como los acabados de citar—, sino también por instituciones que de un tiempo a esta parte vienen organizando exposiciones y seminarios sobre la relación entre cine y arte contemporáneo, y sobre cómo, desde 1960, es habitual la integración en los museos de obras basadas en la proyección (en 1996, la exposición del Museum of Contemporary Art de Los Angeles, *Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945*, fue la primera en dedicarle atención a este asunto). Volviendo a lo que señalaba al comienzo, la cuestión fundamental debería ser lograr generar un diálogo con las imágenes videográficas e invitar así a la reflexión con respecto al contenido de la muestra, con el fin de enriquecer la experiencia estética del espectador de un modo no superficial. De hecho, hay exposiciones abonadas por la relación que se establece entre las imágenes de archivo y las películas realizadas expresamente para acompañarlas, que sin ellas quedarían incompletas. Pienso, por ejemplo, en la exposición permanente del United States Holocaust Memorial Museum, ubicado en Washington D. F., que presenta una historia narrativa de la Shoah dividida en tres partes —*Nazi Assault (1933-1939)*, *Final Solution (1940-1945)* y *Last Chapter*—, en la que se emplean setenta monitores de vídeo y dos pequeñas salas oscuras que reproducen las condiciones de visionado propias de un cine. Las películas que se proyectan (*The Nazi Rise to Power* y *Antisemitism*) aportan una información valiosa sobre la tragedia, que se presenta de manera progresiva: suponen altos en el camino de la historia personal que el visitante revive, quien adopta vicariamente la identidad de una de las víctimas. Por otra parte, no saldríamos con la misma impresión del museo si obviáramos, por ejemplo, atender a las historias personales de rescate y resistencia, que los supervivientes, cara a cara con el espectador, relatan al final de la muestra en *Testimony*. Estas serían dos tipologías videográficas distintas bien imbricadas en el espacio expositivo.

Albert Serra

Supongo, pero es muy triste y decadente cuando estos elementos audiovisuales no son objetos estéticos en sí mismos, porque el lenguaje escrito permite una divulgación mucho más compleja de casi cualquier tema. Es una infantilización del hecho expositivo: se degrada la experiencia estética porque es inasumible para el público de hoy (se substituye por el didactismo); y se degrada al mismo tiempo el didactismo, suprimiendo la experiencia intelectual compleja que exige el lenguaje escrito, sustituyéndolo en la mayoría de los casos por imágenes ridículas y absurdas (que no son cine). Aunque concedo que puede haber contadísimas excepciones ligadas a temas muy concretos.

5. La presencia del cine en los museos de arte contemporáneo de todo el mundo a través de ciclos, seminarios, proyecciones, etc., ¿es una herramienta de educación para los museos? ¿Se emplea para aumentar las competencias analíticas y críticas de los espectadores?

.....

Santos Zunzunegui

En consonancia con la respuesta anterior diré que, por supuesto, no. No basta proyectar imágenes en movimiento en las paredes del museo, ni organizar ciclos cinematográficos supuestamente contextualizadores del arte que se exhibe. Está por pensarse a fondo cómo el cine puede sobrevivir no ya en el interior del museo sino, lo que es más importante, en el espacio virtual de Internet. Desde ese punto de vista me parece que el cine vive mejor (para él es un medio ecológicamente más amistoso) en YouTube que en el museo, que es una institución caducada como tal.

Lola Hinojosa

El cine en el museo debería tener multitud de presencias. Una de ellas sería su proyección en el espacio expositivo o cubo blanco, donde pueda establecer un diálogo en igualdad con otras obras de arte, sea cual sea el medio en que fueron producidas —pintura, escultura, fotografía, poesía visual o fonética, etc.—, formando parte de un relato común que ayude a revelar la polisemia de cada obra y a comprender el contexto social, cultural y político en el que surgen. También puede estar presente formando parte de un archivo, como herramienta educativa y de acceso mediante un visionado individual. Otra forma de protagonismo es su proyección ortodoxa en una sala de cine o auditorio, que puede o no formar parte de un programa más amplio de proyecciones y disertaciones teóricas. El cine es imprescindible para contar y analizar los movimientos estéticos y los procesos sociales y revolucionarios acontecidos en el siglo XX. Por tanto, el cine, no solo aporta al museo obras de arte con un valor por sí mismas, es también una herramienta para generar discursos y estrategias de crítica y debate.

Rebeca Romero Escrivá

Aquí la presencia del cine no se mostraría como un complemento subsidiario o complementario de la muestra, no formaría parte de una estructura abismal, de una construcción en abismo, sino que sería el objeto mismo de la programación del museo. Sin embargo, la respuesta a esta pregunta, al igual que en la anterior, dependerá de cada caso concreto: la cohesión de las películas que integren el ciclo cinematográfico, los invitados que lleven a cabo las presentaciones, la previsión de un coloquio abierto a los asistentes para fomentar el diálogo, el espectador al que se dirige el seminario (si se oferta para la formación de un público universitario, o para el disfrute del público en general), etc. La naturaleza de cualquiera de estas variables puede determinar que el objetivo del museo sea lúdico o pretenda aumentar la competencia crítica de los espectadores, quienes, asimismo, pueden tener en mente formarse o simplemente entretenerse. El acceso al cine que ha propiciado Internet pone en jaque este tipo de actividades, si no se ofrece un programa verdaderamente interesante que vaya más allá de la mera proyección de la película (ocupación que, por otra parte, desarrollan ya las filmotecas, cineclubes, etc.). Y no solo eso: más allá de estas actividades, Internet rivaliza con el propio concepto de museo desde el momento en que existen las visitas virtuales que permiten a cualquier espectador, con independencia de su situación geográfica y de la del museo, contemplar en línea sus exposiciones permanentes y, en algunos casos, hasta temporales.

Albert Serra

Sí, porque en algunos aspectos, cierto tipo de cine puro es más sofisticado y delicado que muchas obras de arte. Estoy convencido de que el cine de autor, en general, reduce las posibilidades de una recepción superficial, por la homogeneidad de cada obra, que integra a su visionado —sin la necesidad de que se produzca— (no como el videoarte, que ignora su propio visionado), y por la particularidad de todos sus elementos internos, que lo alejan del conceptualismo más simple. Por homogeneidad intrínseca, la yuxtaposición en el tiempo de dos imágenes cinematográficas crea una emoción, y esta emoción, aunque de naturaleza formal, es formativa, o mejor dicho, transformativa (transitivo + formativo).

_conclusiones

Nuevos diálogos

Jordi Revert

Desde su condición volátil, la imagen ha hecho del cine el arte más voluble, el más inconstante, el que más muta en su constante dialéctica con el mundo. Ello lo ha llevado, desde sus orígenes, a un permanente proceso de readaptación que lo ha redefinido en sus vías de consumo y en las dinámicas discursivas a establecer con un público igualmente líquido, que jamás cesa de transformarse y, en consecuencia, jamás deja de replantear la experiencia misma del espectador/receptor. La superproducción de imágenes es la consecuencia última de dicha evolución histórica, y con ella han llegado procesos paralelos que plantean problemáticas mayores: la superproducción de formatos, y también la de espacios que nos permiten acceder a ellos. Cambian las formas del consumo de las imágenes, cambian los contextos y los procedimientos por los que llegamos a estas. La sala oscura ya no es el espacio único del cine —y cada vez menos, el preferente—, y proliferan las experiencias audiovisuales que desdeñan su supuesto carácter colectivo para cambiarlo por el espectáculo exclusivo, individual y a la carta (Internet, soportes móviles, plataformas interactivas), como sí, tal y como se ha dicho en estos (Des)encuentros, finalmente se hubiera consumado «la venganza de Edison sobre Lumière» y volviéramos a los tiempos del kinetoscopio. En un escenario tan inestable y mutante es inevitable que el receptor de esa superproducción audiovisual se vea obligado a volver a definir su relación con ese inabarcable flujo de imágenes. Se abren, por tanto, nuevos diálogos con la imagen, nuevas maneras de interacción entre formatos y sistemas



Imagen de la carta filmada de Wang Bing a Jaime Rosales.
Exposición *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* (CCCB y La Casa Encendida, 2011)

de representación, y ello obliga a repensar, en consecuencia, las formas y lugares en los que pueden darse.

Hasta hace no mucho tiempo, la relación de los museos con la imagen audiovisual se reducía a la tendencia al archivo, a una relación concreta y rígida en la que quedaban descartados los trasvases de un arte a otro. Y hace no tanto, etiquetas y parcelas renegociaban los términos de dicha relación, justificando a través del videoarte y otras experiencias una apertura multidisciplinar que, sin embargo, aún presentaba importantes limitaciones a la hora de establecer un verdadero diálogo entre las artes. Después de los relevantes acontecimientos descritos en la introducción, que han acercado a cineastas y artistas audiovisuales al espacio museístico con nuevas y prometedoras condiciones, y sin olvidar en ningún momento que no estamos ante un diálogo unidireccional⁵, podemos aventurarnos a decir que se abre ante nosotros un panorama incierto y fértil. Incierto porque seguimos sin hallar la manera de definir correspondencias, de entender el lugar del audiovisual más allá de tener claro que las caducas, obsoletas categorizaciones y oposiciones ya no tienen cabida en esos nuevos espacios. Y fértil porque, hoy más que nunca, los distintos acercamientos y tentativas de *museizar* la imagen audiovisual o trasladarla a estos nuevos contextos, hablan de una coyuntura favorable para el surgimiento de nuevas formas de diálogo y reflexión crítica. Hoy, por fin, hemos entendido que no se trata de

embalsamar la imagen, sino de abrir nuevos caminos que permitan la evolución del discurso y dejen atrás la idea de museo como mero sitio expositivo en el que el arte parcelado guía la experiencia cuasi pasiva del visitante. Ampliar ese discurso es el compromiso a adquirir, la necesaria hoja de ruta que debe consolidar los nuevos intercambios y enriquecer recorridos y retrospectivas desde la naturalización multimedia⁶. No se trata de abonar un espíritu completista, ni de proclamar como irrevocable la presencia del audiovisual en toda exposición multidisciplinar que se precie. Se trata, más bien, de establecer puentes que nos permitan encuentros inesperados y hallazgos, del acceso a nuevas dimensiones dialógicas que sumen en favor de la coherencia de un discurso mayor en el que las fronteras artísticas queden espontáneamente diluidas. Nuevos diálogos, en fin, que supongan la oportunidad de saldar lo que Santos Zunzunegui nos señala como cuenta pendiente: pensar de otra manera nuestra relación con las imágenes. ■

Quizá tan solo hay cineastas. Redefiniciones a la sombra de Gombrich

Paula de Felipe

En ocasiones, cuando la panorámica de la realidad artística en la actualidad plantea nuevas fronteras, divisiones y redefiniciones, resulta útil recurrir a los clásicos como brújula. *La historia del arte contada por E. H. Gombrich* fue escrita después de la Segunda Guerra Mundial. Por supuesto, no contempla al cine como parte de la historia del arte —ni siquiera la fotografía encontraría su lugar en esta obra divulgativa de referencia hasta varias reediciones (y muchos años) después—. En su introducción, Gombrich se enfrenta a la siempre difícil cuestión de la definición de *arte*:

«No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas. Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro. (...) No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo. Podéis abrumar a un artista diciéndole que lo que acaba de realizar acaso sea muy bueno a su manera, solo que no es Arte.» (GOMBRICH, 2003: 15).

La historia del cine, como la historia del arte, incluye ya *muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos*. Desde los precursores del cinematógrafo —todo aquello que cabe entre la linterna mágica de 1671 y el fenakitoscopio de

1826—, con los *protocines* de mediados del siglo XIX, hasta las definitivas invenciones de Edison y los hermanos Lumière en la frontera con el siglo XX. Tras el apasionante devenir de sus formas narrativas durante cerca de 120 años, quizá sea en el siglo XXI cuando hayamos alcanzado el momento en que podamos parafrasear al maestro Gombrich. Quizá *no existe* el cine, *tan solo hay* cineastas. Porque ni el formato, ni la exhibición, ni el relato, ni la producción sirven ya para delimitar la creación audiovisual. Como indica Santos Zunzunegui, tenemos que repensar nuestra relación con las imágenes. Tal como apunta Lola Hinojosa, los cineastas están repensando el medio para adaptarse a los nuevos espacios y, al mismo tiempo, los museos se están repensando a sí mismos como centros generadores de conocimiento alejándose de una tradición archivística descontextualizadora. Y porque, como bien explica Rebeca Romero, existe una cierta *simbiosis* entre formatos, entre tradición y modernidad (¿entre cine y videoarte?), para renovarse y no morir. Por todo ello, aunque pueda resultar paradójico, quizá *no habrá ningún mal en llamar cine a todas estas actividades*, ya sean en las tradicionales y mitificadas salas de cine (la *Black Box*), en el antes reverenciado y ahora cambiante espacio expositivo (cubo blanco o *White Cube*) o en YouTube.

Desde estas mismas páginas, hace algo más de un año, preguntamos a Isaki Lacuesta si su producción seguía siendo *cine* cuando estaba destinada a instalaciones, extras para DVD, exposiciones, etc. Él contestó: «Yo prefiero pensar que sí. Es un debate que tenemos muchos compañeros, pero a mí me gusta decir que lo que hago son películas. Porque, de algún modo, mi formación es cinematográfica. (...) preferiría extender la definición de cine y hacer el significado del término cuanto más amplio, mejor. Antes que empezar a hablar de videoarte, que me parece una palabra espantosa.» (DE FELIPE y MARTÍN, 2010: 53). ■

Imagen de la carta filmada de Isaki Lacuesta a Naomi Kawase. Exposición *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* (CCCB y La Casa Encendida, 2011)



Notas

- 1 Proyecto conjunto del CCCB, el Centro de Cultura Universitaria de Tlateloco y La Casa Encendida.
- 2 El MoMA, fundado en 1929, comenzó a exhibir películas a mediados de los años treinta, prestando especial atención al cine de propaganda. Desde entonces, ha mantenido y ampliado una política de exhibición de cine (tiene su propia sala y celebra varios festivales), así como una de las mayores y más completas colecciones de películas (que abarca toda la historia del cine).
- 3 Fundador de la Cinémathèque Française (junto a George Franju y Jean Mitry), dotó a esta no solo de archivo, si no también de museo y salas de exhibición.
- 4 Las traducciones de las citas del artículo de Jean-Michel Frodon son de la autora del texto.
- 5 Daría para otra discusión hablar de las aproximaciones del cine al espacio expositivo. Pienso, por ejemplo, en *El arca rusa* (Ruskiy kovcheg, Aleksandr Sokurov, 2002), como extraordinario diálogo con el arte y la historia que constituyen la identidad rusa a través de un paseo, en un único plano-secuencia de hora y media, por el interior del Museo Ermitage de San Petersburgo.
- 6 Un ejemplo sería la exposición que entre diciembre de 2007 y octubre de 2008, la Fundación la Caixa, en colaboración con NBC Photographie, dedicó a la figura de Charles Chaplin en España. Recogía alrededor de 300 documentos que reunían fotografías, pósters, archivos documentales y fragmentos de sus películas para ilustrar un recorrido por su carrera, contemplando el nacimiento y evolución del personaje o la progresiva incorporación de complementos y expresiones corporales. Celebrada en Madrid y en Barcelona, esta exposición se acompañaba de una serie de conferencias en torno a Chaplin y sus películas, que también tuvieron lugar en ambas ciudades.

Bibliografía

- BALLÓ, Jordi (2011). Un formato es una forma. En *Cahiers du Cinéma-España*, 49, 84-85.
- DE FELIPE, Paula y MARTÍN, Violeta (2010). Diálogo. Isaki Lacuesta. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 9, 46-55.
- DE TILLY, Ariane Noël (2009). Recent Surveys on the Projected Image: A Look at Different Interpretations. En *Cinema & Cie. International Film Studies Journal* (Cinema and Contemporary Visual Arts III: Cinema in the Museum), vol. IX, 12, 71-77. Roma / París: Carocci editore / Téraèdre.
- ELSAESSER, Thomas (2009). Ingmar Bergman in the Museum? Thresholds, limits, conditions of possibility. En *Cinema & Cie. International Film Studies Journal* (Cinema and Contemporary Visual Arts III: Cinema in the Museum), vol. IX, 12, 43-53. Roma / París: Carocci editore / Téraèdre.
- FRODON, Jean-Michel. Événement. Cinéma Musée. Le grand tournant. En *Cinéma au Musée. Cahiers du Cinéma*, 661, 8-10.
- GOMBRICH, Ernest H. (2003). *La Historia del arte contado por E. H. Gombrich*. Londres: Random House Mondadori.
- HUERTA, Ricard y DE LA CALLE, Romà (eds.) (2007). *Espacios estimulantes. Museos y educación artística*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

LORENTE, Jesús P. (ed.) (2003). *Museología crítica y Arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

MALRAUX, André (1951). Le musée imaginaire. En *Les voix du silence*. Paris: Nouvelle Revue Française.

WASSON, Haidee (2005). *Museum movies: the museum of modern art and the birth of art cinema*. Berkely: University of California Press.

Paula de Felipe (València, 1982) es gestora cultural. Licenciada en Historia del Arte por la Universitat de València, es miembro del Cinefòrum L'Atalante y colaboradora de esta revista desde 2004. Actualmente cursa estudios de posgrado en Dirección de Empresas Culturales y Turísticas (ESINE – Universidad Rey Juan Carlos). Forma parte del equipo de gestión del Aula de Cinema de la Universitat de València y se dedica a la gestión cultural a través de Membrillo Proyectos Culturales.

Santos Zunzunegui (Bilbao, 1947) es semiólogo, escritor y crítico cinematográfico. Doctor en Ciencias de la Información, licenciado en Derecho y Ciencias Económicas y Catedrático de Comunicación audiovisual y Publicidad en la Universidad del País Vasco (UPV). Ha sido profesor invitado en la Université Sorbone Nouvelle (Paris III), en la University of Idaho, en la Universidad de Buenos Aires, en l'Université de Genève y en L'École Normale Supérieure de París. Actualmente colabora con *Cahiers du Cinéma España*. Entre sus publicaciones más destacadas podemos citar *Mirar la imagen* (Universidad del País Vasco, 1984), *Pensar la imagen* (Cátedra, 1989), *La mirada cercana* (Paidós, 1996), *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica* (Cátedra, 2003), *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos sobre el cine español* (IVAC, 2002) o *La mirada plural* (Cátedra, 2008). En 2011 ha publicado *Oteiza y el cine*.

Lola Hinojosa Martínez (Jaen, 1979) es conservadora de cine y vídeo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Licenciada en Historia del Arte y máster en Museología, está en proceso de realización de su tesis doctoral. Sus principales ámbitos de investigación son: la museología y la imagen en movimiento, la crítica institucional y la teoría de género. En 2007 puso en marcha el servicio de cine y vídeo del Departamento de Colecciones del MNCARS junto con Cristina Cámara, definiendo los nuevos protocolos de actuación para la colección, adquisición, conservación y exhibición de obras audiovisuales. Ha realizado intervenciones en seminarios sobre la gestión de obras y archivos de vídeo. En los últimos años ha comisariado ciclos de cine y vídeo de artistas como Merce Cunningham (2009) y co-comisariado el programa *Archipléago Val del Omar* (2011).

Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) es licenciada en Comunicación Audiovisual y Periodismo, Diplomada en Estudios Avanzados (DEA) por la Universitat de València (UV), y profesora ayudante en la Universidad Internacional Valenciana (VIU). Como investigadora y docente, ha sido *visiting scholar* de la New York University (Nueva York, EE. UU.) e impartido conferencias en instituciones internacionales, como en Rutgers University-Newark (Nueva Jersey, EE. UU.). Colaboradora de diversas publicaciones de prensa especializada, como *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen, y Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, también ha trabajado de operadora de cámara en Televisión Valenciana (TVV), realizado cortometrajes, participado en rodajes y organizado exposiciones fotográficas propias de las que se han editado catálogos. Directora de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, desde 2007 es responsable de publicaciones del Cineforum L'Atalante, que gestiona el Aula de Cinema de la UV. Su tesis doctoral es un estudio interdisciplinar de la obra del periodista, fotógrafo y reformador social Jacob Riis.

Albert Serra (Banyoles, 1975) es cineasta y productor cinematográfico. Licenciado en Filología Hispánica y Literatura Comparada por la Universitat de Barcelona, inició su carrera cinematográfica con *Crespià, the film not the village* (2003). Debutó internacionalmente con *Honor de cavalleria* (2006), una adaptación libre del Quijote que escribió, dirigió y produjo. Fue presentada en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes de 2006 y considerada una de las mejores películas del año por *Cahiers du Cinéma*. Su siguiente película, *El cant dels ocells* (2008), fue también seleccionada y galardonada en múltiples festivales internacionales. Ha escrito, dirigido e interpretado la obra de teatro *Pulgasari* en el Teatre Lliure de Barcelona y ha filmado la serie *Els noms de Crist*, concebida para la exposición *Esteu a punt per a la televisió?*, en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), a finales de 2010.

Jordi Revert (Valencia, 1984) es licenciado en Periodismo y en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha colaborado en distintos medios, electrónicos y en papel, de temática cinematográfica. Actualmente ocupa el cargo de vicepresidente del Cinefòrum L'Atalante, asociación que gestiona el Aula de Cinema de la Universitat de València y trabaja como crítico y editor de la revista de cine en línea *LaButaca.net*.