

PRESENTACIÓN

El cine en el espacio del arte

La relación del cine con los espacios, las instituciones y los discursos del arte se remonta, si obviamos la vía fallida que abre el *film d'art* francés hacia 1908, a la fecunda era de las vanguardias históricas, cuando los más variados artistas visuales experimentan con las posibilidades formales del flamante y moderno cinematógrafo. Pero el desarrollo posterior de éste hasta convertirse en un medio de masas difumina esta relación, que de todas formas tampoco se persigue con demasiado entusiasmo desde el ámbito de los museos de arte contemporáneo. Pocos tienen, o si lo tienen, no siempre lo cuidan, un departamento de cine; muchos menos tienen una *colección* de obras de cine; la mayoría han tardado mucho en hacerse con uno u otra. Se dice que el problema puede residir en que el cine no encaja en los discursos sobre el arte vigentes desde que aquel pudo haber accedido al museo, a mediados del pasado siglo, ya se trate del énfasis modernista en la abstracción y las propiedades formales/materiales del medio, de la predilección posmoderna por el modo conceptual y la apropiación, o incluso de lo que Rosalind Krauss llama la condición postmedia del arte contemporáneo. Como sugiere Daryl Chin, estos paradigmas desplazaron a las artes visuales del ámbito de lo narrativo, mientras que el cine es una forma esencialmente narrativa. Por supuesto, la tradición del cine experimental es una espléndida excepción a esta norma; pero la forma en que el arte ha pensado el cine no le ha servido para acoger esta tradición en sus catálogos en igualdad de condiciones con las demás artes visuales.

La situación ha cambiado desde la última década del siglo, como si el cine hubiera cumplido un ciclo que permitiera un nuevo acercamiento entre las dos orillas que separan el séptimo arte de los otros seis, o más, artes reconocidos. Basta evocar el desembarco masivo del vídeo en las bienales de arte del fin del milenio (Venecia, Kassel) que llegó a provocar un reflujo de rechazo por parte de no pocos artistas y comisarios, pues esta súbita preponderancia sobrepasaba la historia y el peso específico anterior del vídeo en las ferias de arte. O, sobre todo, repasar la lista de las grandes exposiciones centradas en la ubicuidad del cine en la cultura visual (o, quizá, también, en su apropiación por las artes visuales), tras la precursora «Passages de l'image», que organizara el Centre Pompidou en 1991. Luego se suceden, en una enumeración no exhaustiva: «L'Effet Cinéma» (Montréal, 1995), «Hall of Mirrors: Art & Film Since 1945» (Museum



Cine en Nueva York (Edward Hopper, 1939).

of Contemporary Art, Los Angeles, 1996), «Spellbound: Art and Film» (Hayward Gallery y British Film Institute, Londres, 1996), «Pandaemonium» (London Festival of Moving Images, 1996), «Saving the Image» (Centre for Contemporary Arts, Glasgow, 1998), «Medij v Mediju / Media in Media» (SCCA- Centro Esloveno de Arte Contemporáneo y Cinemateca de Eslovenia, Ljubljana, 1999), «Cinéma Cinéma: Contemporary Art and the Cinematic Experience» (Eindhoven Museum, 1999), «Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art» (Museum of Modern Art, Oxford, 1999), «Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales» (Centre Pompidou, París, 2001), «Into the Light: The Projected Image in American Art» (Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2001), «A Century of Artists' Films in Britain» (Tate Gallery, Londres, 2003), «CUT: Film as Found Object in Contemporary Video» (Milwaukee Art Museum, Museum of Contemporary Art of Miami, 2004), «Le Mouvement des images» (Centre Pompidou, 2006), «Jenseis des Kinos. Beyond Cinema: The Art of Projection. Films, Videos and Installations from 1963 to 2005» (Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart, 2006), «Collateral. When Art Looks at Cinema» (Charta, Milán, 2007)...

Desde la orilla del cine, el movimiento de acercamiento ha seguido la misma pauta. El festival de Rotterdam, siempre pionero, inauguraba en 1996 una sección de cine expandido, *Exploding Cinema*, con la que quería responder a estas preguntas, incluidas en la presentación de la nueva sección en su Catalogo: «¿Cómo será el festival de cine del futuro? ¿Se parecerá a la Documenta de Kassel: un festival con arte, instalaciones, cine, música, y nuevos media, que llevan todos el cine en su interior?». El festival de Berlín, por su parte, inauguraba su propia muestra de cine expandido en 2005, el *Forum Expanded*. Y dos años después el venerable British Film Institute abría una *galería de cine* dedicada al cine de artistas y los nuevos media; en su página web (www.bfi.org.uk) se podía leer esta declaración de intenciones: «La galería presentará exposiciones que unan los mundos del cine y las artes visuales, explorando el cielo azul entre la caja negra del auditorio de cine y el cubo blanco del museo de arte».

Este tipo de movimientos no representan, empero, la normalización de ese flujo continuo entre las dos orillas: pese al indudable interés reciente del museo por la imagen en movimiento y a la voluntad de muchos cineastas de explorar



La dama de Corinto (José Luis Guerín, 2010) en el Museo Esteban Vicente, Segovia.



ese nuevo espacio de exhibición y, también, de financiación (como insiste José Luis Guerín, que ha montado una espléndida instalación en un centro de arte segoviano), pese a todo ello, sigue siendo más probable encontrar reflexiones, no digamos ya dossiers, sobre las consecuencias de esta expansión de la imagen proyectada en una revista de arte que en una de cine. No es el caso de *Secuencias*, de cuyo interés por el tema fueron surgiendo en los últimos tiempos el artículo de Ángel Quintana «Más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería» (nº 27), una nota de Daniel Sánchez Salas sobre el lugar del cine en la exposición «La noche española» (nº 27), otra de Carlos Martín sobre la exposición de Patino «Espejos en la niebla» (nº 28) y que ahora presenta todo un número monográfico alrededor de estas cuestiones.

«El dulce porvenir de un artefacto», que abre el dossier, propone una serie de reflexiones sobre las condiciones del pasaje del cine al museo, a partir de distintas perspectivas: desde la percibida *obsolescencia* de la experiencia del cine hasta la debatida condición artística del mismo. Se pretende así sentar una base o algún contexto para el debate, pero hay que advertir que esta expansión del cine hacia el espacio del arte está *en proceso*, por lo que su sentido último sólo puede abordarse de manera tentativa. Una tarea urgente a hacer es periodizar la aportación del cine experimental: si esta permanece difusa todavía, ello es todo un síntoma de esa actitud de la institución del arte hacia la propia condición artística del cine. Andrew Uroskie, profesor de Berkeley y autor de una tesis doctoral de próxima publicación sobre la emergencia de la imagen en movimiento en el arte norteamericano, contribuye con un elocuente estudio de una instancia histórica que debería hacer cambiar esa percepción que atribuye al videoarte en exclusiva la entrada de la imagen en movimiento en el museo: la obra del pintor y cineasta Robert Breer, natural de Detroit pero vinculado en su momento a la vanguardia parisina de posguerra, y cuyo trabajo, más cerca del paracinema que de la animación experimental, en donde suele incluirse, representa una clara instancia de evolución de la tradición del «cinema puro» o abstracto hacia la plástica. El conocido crítico y profesor australiano Adrian Martin, por su parte, aplica su reconocible estilo polémico a abordar una cuestión delicada. Escribiendo con los pies firmemente plantados en la orilla del cine, no se limita a agradecer la creciente presencia de éste en la galería y el museo sino que pone condiciones (reivindica la proyección, reclama una pedagogía sobre el cine que incluya no sólo la práctica experimental sino la obra narrativa, comercial de un John Ford) y lamenta –y demuestra– a partir de elocuentes ejemplos concretos la ignorancia o condescendencia con que a veces se trata al llamado séptimo arte en los espacios del mismo. El catedrático Santos Zunzunegui, de la Universidad del País Vasco, parte del mismo diagnóstico que reaparece en otros textos del dossier (y en mucha de la literatura sobre esta cuestión): la crisis de la exhibición, más que del consumo, de una forma llamada a subsumirse en el nuevo régimen audiovisual, y la displicencia mutua entre el cine y el arte. Pero, en un giro original, en vez de registrar la presentación de la caja negra en el espacio del arte, propone un divertido juego inverso: ver cómo ha representado el cine al museo. Menos pesimista que Martin,



Exposición Basilio Martín Patiño: *Paraísos* (Centro José Guerrero, 2006-2007).
Foto: Carlos Martín.

Zunzunegui encuentra ejemplos alentadores, tanto desde el punto de vista de la pedagogía del (post-)cine como de la misma supervivencia de la imagen en movimiento, en el pasaje de doble sentido que se viene produciendo entre las orillas del arte y del cine. Y por fin, Jorge La Ferla, de la Universidad de Buenos Aires, aborda la cuestión de la museificación de la imagen desde otro ángulo, no el de la presentación en el museo/galería sino el de la preservación en el archivo/biblioteca en el ámbito concreto de América Latina, si bien sus conclusiones se podrían extrapolar a otras latitudes. Es una materia igualmente urgente, pues La Ferla muestra que sigue pendiente de resolución: no existe una política coordinada que afronte el reto de periodizar las obras surgidas de las artes tecnológicas y, luego, de archivar unos objetos artísticos que, de la cinta VHS al caso de las instalaciones, conocen una suerte particular de obsolescencia.

Como es norma de la casa, junto a este dossier aparecen una serie de notas y reseñas bibliográficas que prolongan y complementan el objeto de estudio. Un comentario final de agradecimiento a algunas personas que nos han ayudado de una forma u otra: Guillermo Paneque, Kim Griffin, Bruce Jenkins, Katia Maciel, Carlos Martín, Catherine Gautier...

A. Weinrichter