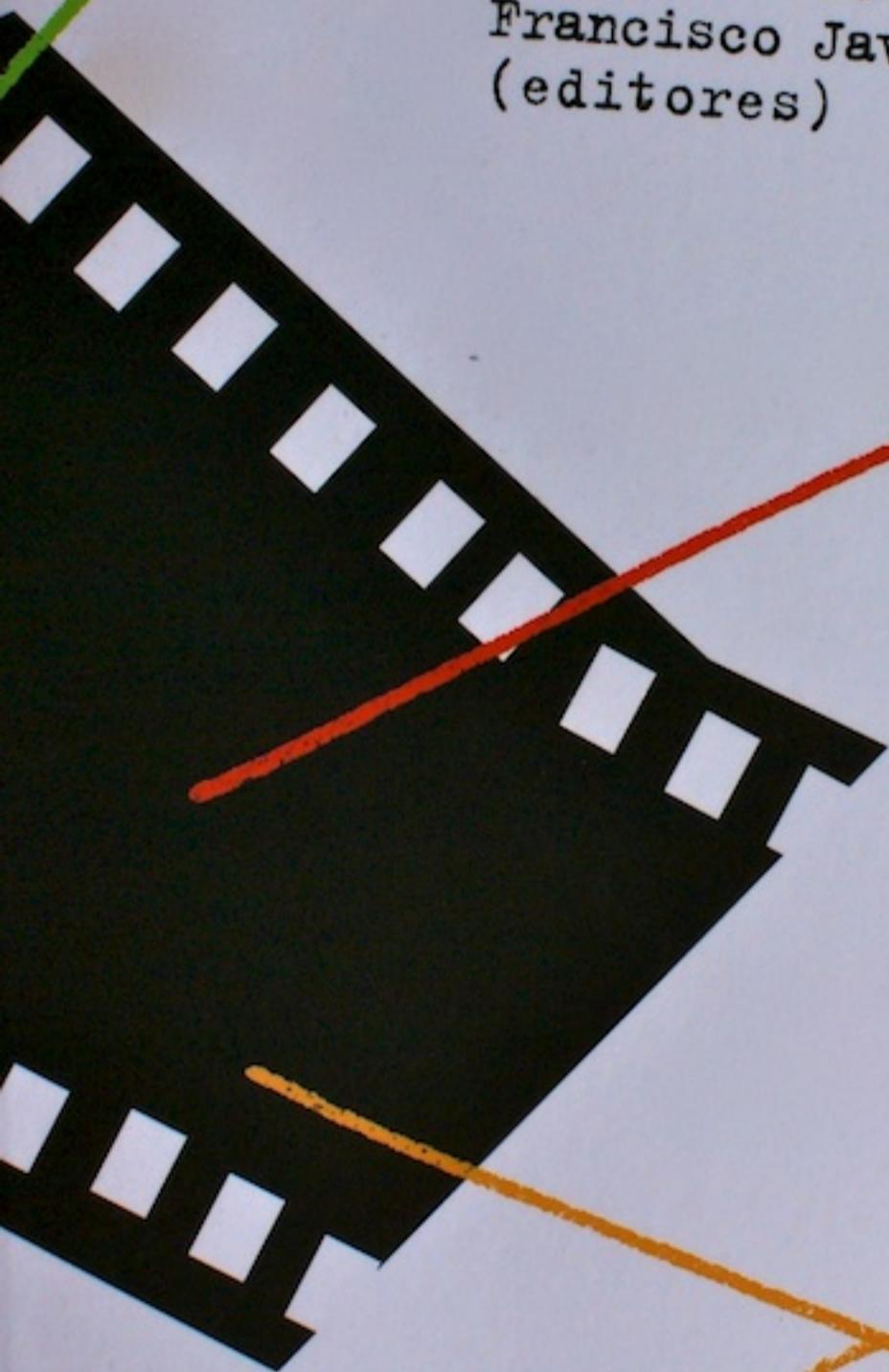


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

De la sala de cine a la sala del museo.

Motivos y efectos del cambio del contexto de exhibición/recepción del producto fílmico

María del Mar Rodríguez Caldas
Facultad de Bellas Artes. Pontevedra

EL CAMPO CINEMATOGRAFICO Y EL CAMPO ARTÍSTICO: CRUCES Y ESPECIFICIDADES

Recientemente, cuando en el campo del arte se ha legitimado plenamente el uso del vídeo, aparece la etiqueta "cine de exposición" para definir un nuevo género artístico. Según éste alcanza una alta posición jerárquica entre el repertorio de géneros a disposición de los artistas (pintura, escultura, fotografía, etc.), algunos cineastas son *invitados* por agentes del campo artístico para realizar *video-instalaciones*, sea creando un producto fílmico *ex-profeso* o, las más de las veces, versionando uno que originalmente había sido concebido para las salas de cine y había circulado en ese contexto.

Si consideramos que las artes plásticas han bebido del cine y a la inversa, que los movimientos cubista, constructivista o surrealista han sido seguidos tanto por artistas como por cineastas, que se han producido colaboraciones entre ambos productores (ej. Buñuel y Dalí, Warhol y Mekas, etc.), que desde las vanguardias los artistas se han interesado por el medio fílmico en sus producciones plásticas (ej. Moholy-Nagy, Man Ray, Léger, Duchamp, etc.), o que algunos artistas han simultaneado su producción plástica con la intervención en el campo cinematográfico (Warhol, Snow, Greenaway, Schnabel, etc.), el asunto no parece tener mayor novedad ni revestir particularidad alguna. Más bien, nos induciría a pensar que el cine se ha reconocido como una rama más de las bellas artes o que se han disuelto las fronteras entre Arte y Cine. Aquí trataremos de exponer que estas afirmaciones, tantas veces repetidas, no son ciertas y que el argumento de la interdisciplinariedad o el de la democratización del arte esconde la lógica (interesada) bajo la cual se están realizando estos transvases. Una lógica fundacional a la

institucionalización del Arte.

Si pensamos en el cine de exposición que están ofertando los museos de arte contemporáneo y los eventos internacionales podríamos observar, en primer lugar, que la mayoría de las producciones de los artistas muy improbablemente podrían circular en los circuitos cinematográficos, sea por su propia naturaleza o sea por el escaso interés que despertarían. En segundo lugar, si reparamos en las producciones de los cineastas ofertadas, sería razonable poner en duda que cualquier cineasta y cualquier *film* pudieran allí figurar. Podemos suponer que Abbas Kiarostami, Trinh T. Minha o Chantal Akerman son invitados por el prestigio que han acumulado como cineastas o porque hacen cine de autor y/o cine de vanguardia. Si en parte esto es cierto, sigue habiendo buenas razones para dudar de que la invitación se pudiera hacer extensiva a los cineastas que ocupan esas posiciones en el campo cinematográfico, así como podemos preguntarnos por qué se convierten en video-instalaciones los *films* de Chantal Akerman *D'Est* (1993) y *De l'autre côté* (2002) y no *Un divan a New-York* (1996) *La Captive* (2000) o su vídeo *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996). El caso español resulta más clarividente si pensamos en la invitación hecha a Chus Gutiérrez –dudosamente por el capital simbólico acumulado por la cineasta, además de estar más cercana a la posición de cine comercial que a las anteriormente mencionadas– y en la improbabilidad de que, en la actualidad, fueran invitados a hacer video-instalaciones Almodóvar, Saura, Armendáriz, etc. Esta última apreciación también descartaría la posible hipótesis de que dichas invitaciones sean realizadas exclusivamente para acaparar la atención mediática sobre los eventos artísticos.

No podríamos explicar las condiciones desiguales bajo las que los cineastas acceden al arte si nos quedáramos en la cuestión del medio empleado, ni tampoco si aplicáramos a los productos una metodología internalista. Es necesario emplear la teoría de “campos” de Bourdieu (2002 a: 270-276) que rompe con la alternativa entre el análisis interno y el análisis externo. La noción de campo no tiene nada que ver con lo que se suele expresar con la palabra ámbito y es irreductible a un género. Un campo es una estructura de relaciones objetivas que rigen las relaciones de fuerza simbólica que se establecen entre los agentes implicados en él. El funcionamiento de cada campo es descrito por Bourdieu como un juego en el que los que se adhieren a él –se interesan por participar en el juego, comparten la *illusio* o creencia en el valor social de ese juego– efectúan estrategias, conforme a las reglas inscritas en el campo, para conquistar, mejorar o conservar las posiciones relativas que ocupan en el campo mediante el reconocimiento otorgado por los demás partícipes. Dado que cada campo posee unas convenciones específicas derivadas de lo que ha acontecido en él a lo largo de su historia y que las tomas de posición existentes en un momento determinado (estilos, géneros, escuelas, etc.) responden a (y luchan contra) tomas de posición anteriores o coetáneas, cada campo debe ser aprehendido en su especificidad y en su historicidad.

Algo similar había planteado Voloshinov en los años 20 cuando, en oposición al formalismo, estructuralismo y neokantianismo, proponía una semiología sociológica que revisaba el marxismo, desechando de éste el mecanicismo y la teoría del reflejo. Voloshinov hablaba de la existencia de “esferas ideológicas” (1992: 43) «*cualitativamente diversas*, cada una de las cuales posee sus *leyes específicas* y su singularidad» y bosquejaba su funcionamiento introduciendo las relaciones agonísticas. Según Voloshinov, un enunciado nace polemizando con enunciados que le preceden y anticipando la futura polémica, se orienta axiológicamente (1992: 133) «hacia las actuaciones anteriores en la misma esfera, del mismo autor o de otros, y parte de un determina-

do estado de un problema científico o de un estilo artístico. Así pues, una actuación discursiva participa en una discusión ideológica a gran escala: responde a algo, algo rechaza, algo está afirmando, anticipa las posibles respuestas y refutaciones, busca apoyo, etc.».

Por tanto, para ambos, un producto (o un enunciado) entabla una relación referencial y, a la vez, diferencial con otros productos de ese mismo campo (o esfera). Si esta relación se entabla en la génesis del producto, también en la recepción debe establecerse para comprenderlo adecuadamente. Es decir, para poder apropiarse apropiadamente de una obra, los principios de percepción y de valoración del receptor deben estar modelados por la historia del campo, ser su producto, puesto que es lo que le permite remitir la obra al conjunto de los objetos pertenecientes a la misma categoría y, a la vez, comprender su diferencia. Esta reversibilidad entre producción y consumo se manifiesta notoriamente en que, según los campos de producción cultural tienden a cerrarse, las obras se vuelven reflexivas: aluden a la historia interna del campo, lanzando una especie de guiño al espectador conocedor de la historia de las obras y condenando al profano a no comprender lo sustancial de ellas.

Aplicando esto a la cuestión que nos ocupa, podemos apreciar que el campo del arte y el campo cinematográfico son dos microcosmos que poseen su propia singularidad, regidos por leyes específicas, con distintas problemáticas vigentes y con historias diferentes, aunque haya habido influencias en el desarrollo de sus lenguajes, se haya compartido el uso del mismo medio o algunos productos presenten una doble reflexividad (hacia la historia del arte y hacia la del cine). Esto no quita que un espectador esté perfectamente informado de ambas tradiciones y, por tanto, pueda comprender apropiadamente ambos tipos de productos, como tampoco quita que un productor domine teórica y prácticamente la historia de ambos campos y obtenga en esos dos lugares el reconocimiento de los partícipes. Sin duda ese es el caso de Greenaway o Schnabel: interesándose por adherirse al juego del cine han pagado ese *derecho de entrada* y realizado sus productos fílmicos conforme a las reglas de ese campo (piénsese en la diferencia entre las producciones realizadas para los distintos contextos y en la improbabilidad de que sus productos fílmicos se exhibieran en salas de arte). Si nos remitimos a Warhol, sus películas polemizan con otras actuaciones discursivas efectuadas en ese campo: constituyen contestaciones tanto al cine hollywoodiense como al de vanguardia –especialmente al recargamiento temático de Stan Brakhage o Bruce Baillie y a la precisión del montaje matemático de Peter Kubelka–, y salva la dificultad técnica amparándose en el *primitivismo* que lo caracteriza, en la estética pobrista del cine *underground* y en la colaboración de Mekas, al menos como operador de cámara. A una estrategia similar ha recurrido Atom Egoyan cuando junto con el artista Julião Sarmiento realizan la video-instalación *Close* (2001).

Sin embargo, no podemos decir lo mismo en todos los casos que se observan en la actualidad. Y cuando empleábamos el término *invitación*, estábamos sugiriendo la diferencia entre un productor que lucha contra las fuerzas del campo para hacerse una posición en él y un productor al que se le hace una posición y cuya producción poco o nada debe a la historia de ese campo. Mientras el primero se convierte en sujeto de su creación al oponer resistencia a las imposiciones internas y externas (tópicos, jerarquías establecidas, temas de moda, etc.), el segundo –artista objeto– es creado por el campo e, incapaz de oponer resistencia, queda a expensas de sus fuerzas. A no ser que se haga con el *juego*, el cineasta invitado queda condenado a ser un agente dominado, a que se le haga espacio según su producto guarde alguna relación con lo que está sucediendo en el campo del arte o a que su entrada se convierta en rápida salida al

cambiar la problemática vigente. Es, por tanto, la problemática vigente en el arte –no la disolución de sus fronteras o la pérdida de distinción del objeto artístico y, menos aún, que se haya democratizado el arte– la que fundamenta estos desplazamientos, autoriza las entradas y selecciona los productos fílmicos que circulan en otros contextos.

LA LÓGICA DE LA SELECCIÓN

Según Bourdieu, en un campo determinado y en un momento dado hay un espacio de los posibles que define y delimita el universo de lo pensable y de lo impensable, es decir, (2002 a: 350) «el universo finito de las potencialidades susceptibles de ser pensadas y realizadas en el momento considerado –libertad– y el sistema de imposiciones dentro del cual se determina lo que hay que hacer y que pensar –necesidad–». De tal modo que hay un *ars obligatoria* –lo que es concebible, conforme– pero también un *ars inveniendi* que permite inventar una diversidad de soluciones aceptables, dentro de unos límites. En cuanto al cambio de un campo, Bourdieu considera que su forma y orientación dependen (2002 a: 302) «del repertorio de posibilidades actuales y virtuales que ofrece, en un momento determinado, el espacio de las tomas de posición culturales (obras, escuelas, figuras ejemplares, géneros y formas disponibles, etc.)», pero también y sobre todo «de las relaciones de fuerza simbólicas entre los agentes y las instituciones, que, al tener unos intereses absolutamente vitales en las posibilidades planteadas como instrumentos y envites de luchas, tratan, con todos los poderes a su alcance, de hacer que pasen a la acción aquellas que se les antojan más acordes con sus propósitos y sus intereses específicos.».

Históricamente, desde el campo del arte se han seleccionado productos que, habiendo sido realizados bajo otras intencionalidades y para otros propósitos, presentaban similitudes con el repertorio de posibilidades actuales y virtuales, y servían de apoyo para los envites de luchas. Como observa Bourdieu (2002 b: 60):

Sin duda alguna, no es casualidad que las máscaras de Oceanía y los fetiches dogones hayan salido de los museos de etnografía para entrar en las exposiciones de arte en el momento en el que, con el arte abstracto, la obra de arte afirmaba, sin concesiones ni excepciones, su pretensión de imponer a la percepción de la obra las normas puras de su producción.

Tampoco es casual que cuando los pintores imponían la ruptura con las convenciones académicas consagradas a Rousseau el Aduanero, el cual pretendiendo imitar las pinturas académicas introducía elementos de la cultura popular, mezcla que, de un modo involuntario, daba lugar a un desfase muy adecuado para los artistas refinados (Bourdieu, 2002 a: 361-366). Tampoco es una mera coincidencia que cuando prolifera el mito de la expresión individual, los artistas recurren al azar o a la búsqueda de estados alterados de la conciencia para romper con las normas estéticas, se interesen por las pinturas de los niños o de los locos y creen el concepto de *art brut*.¹ Así describía Dubuffet cómo esas pinturas ingenuas servían para ellos de *ars inveniendi* (1967: I, 159):

En cuanto a nosotros, deseosos de producciones que escapan a las normas y abren nuevos caminos para el arte, orientamos una parte de nuestras investigaciones hacia determinados sectores donde existen las mejores posibilidades de encontrar individuos bastante recalcitrantes, en todos los campos, a las convenciones sociales y bastante animados del humor de alienación necesario. Eso nos llevó a investigar las obras de aquellos que, durante mucho tiempo, fueron designados por el término alienados y que, presos de un fuerte individualismo y habiendo llevado más lejos que los otros sus conse-

cuencias, fueron declarados inaptos para la vida social e internados en asilos. Encontramos algunos casos (raros, la verdad) de obras extraordinariamente inventivas y, es necesario hacer la observación, más lúcidamente acabadas, de entre las más metódicamente construidas y administradas que conocemos.

De nuevo no es casual que cuando, a finales de los años 80, el arte europeo vivía una oleada de neoprimitivismo, la mirada artística occidental seleccionase de entre la producción no-occidental a aquella vinculada a las tradiciones y costumbres ancestrales (Méndez, 1995: 239) y marginase a aquella otra realizada por artistas formados que no resultaba *exótica* y era demasiado *equivalente* a la occidental (Mosquera, 1992, 1997; Nuez: 1997).

También es en los 80 cuando en el campo del arte se está imponiendo la fotografía y se produce la entrada de fotógrafos, aunque aquellos siempre habían estado divididos –de modo similar a los cineastas de vanguardia– entre reclamar el estatus artístico de la fotografía y oponerse al *gran arte*. El caso es novedoso respecto a los anteriores, ya que no se trata de productores *ingenuos* sino de profesionales, de tal modo que están mejor provistos para oponer resistencia a las fuerzas del campo y constituirse en sujetos de su creación. Sin embargo también aquí se dio la lógica de la selección en base a las categorías del arte y el proceso de entrada fue considerablemente agonístico ya que, paralelamente, se desmoronaba la otrora fuerte infraestructura creada en torno al medio (revistas especializadas, salas dedicadas exclusivamente a la fotografía, festivales fotográficos, etc.). Mientras los fotógrafos artísticos doblemente reflexivos (hacia la historia de la fotografía y hacia la del arte) podían pagar el derecho de entrada al campo, los de la *fotografía creativa* (cuya producción entroncaba con la historia del medio y era ajena a la tradición del arte) se vieron automáticamente excluidos. Pero, más tarde, cuando en los años 90 el arte se gira hacia lo real y hacia el referente, cuando prolifera el *arte etnográfico* (Foster, 2001), ni los unos ni los otros parecen haber comprendido por qué se empezaron a seleccionar y a consagrar fotógrafos que no desarrollaban una práctica artística sino utilitaria: documentalistas (Cristina García Rodero, Alberto García Alix Martin Parr, Luc Delahaye y un largo etcétera), algún que otro publicista (ej. Olivero Toscani) y aún otros ajenos tanto a la historia del medio como a la del arte (ej. Virxilio Vieitez).

La lógica de la selección también ha alcanzado a diseñadores, decoradores y modistos (Gaetano Pesce, Denis Santachiara, Giorgio Armani, etc.) a la vez que los artistas jugaban con las fronteras entre arte, diseño y moda o que el género de la instalación daba un nuevo giro hacia la decoración y ambientación de los espacios en que se enmarcaban las obras. Y esa lógica también alcanzó a grupos activistas o a organizaciones que trabajaban en comunidades marginadas (Atelier van Lieshout, Women on Waves, Doctor Michael Schmitz, etc.) en el momento en que en el campo artístico se luchaba por imponer el *arte político*, emergía la *estética relacional* y el género obra *site specific* derivaba en proyectos para comunidades específicas.

En los años 90 se da un paso más en la inversión de la jerarquía de géneros artísticos: mientras la escultura y la pintura intentan sin mucho éxito mantener el prestigio de antaño, la fotografía ya está situada en lo más elevado y se lucha por imponer el video. Sin embargo, el uso de la imagen cinética en soporte film ya interesó, como dijimos, a las vanguardias históricas y saldrá de la marginalidad al usarse el soporte video en los años 60 (grupo Fluxus, destacablemente Nam June Paik y Wolf Vostell). Cobrará nueva vigencia cuando a partir del minimalismo se trata de imponer en la percepción de las obras una lectura de naturaleza temporal, en oposición a la lectura en términos de instante visual que demandaba la pintura formalista. En los años 70, el video

será usado para registrar documentalmente obras efímeras, procesuales o realizadas en espacios no accesibles al espectador (géneros *land art*, *earth work*, *performance*, *body art*, *work in progress*, etc.) y será en los 80 cuando su uso deje de ser secundario al emerger el género videoarte, si bien no gozará de demasiada aceptación en el campo. Es en los 90 cuando se imponen las video-instalaciones, sin que ello suponga el reconocimiento de los que practicaban el videoarte, puesto que los intereses en el campo ahora son otros: además de los ya mencionados con respecto a la fotografía, el avance de la narratividad en las obras de arte y la adopción del lenguaje audiovisual en un renovado envite por unir *arte y vida*.

Si tomamos como referencia dos importantes eventos internacionales, podemos apreciar cuáles son las tesis y antítesis que se contraponen en el campo respecto a ese género y cómo se importan cineastas para hacer pasar a la acción los envites que se lanzan los agentes del campo: El evento considerado más importante, la Documenta de Kassel, entroniza el arte documental en su edición de 2002, siguiendo parcialmente la línea de politizar el arte de la edición anterior (1997) y apostando decididamente por las temáticas relacionadas con la globalización (inmigración, racismo, comunidades marginadas, etc.), mientras que la Bienal de Venecia de 2001 le oponía la apuesta por las preocupaciones formales y, en concreto, por el video más cercano a la estética. En el primer evento, junto a los artistas documentalistas, serán invitados los cineastas Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, Chantal Akerman, Trin T. Minha o el colectivo inuit Igloodik Isuma Productions, entre otros. En el segundo evento estarán Atom Egoyan o Abbas Kiarostami, pero también Akerman, sólo que si en la Documenta ofrecía la video-instalación *From the other side* (2002), una versión de su documental *De l'autre côté* (2001, Francia/Bélgica, 35mm, color, 99'), en Venecia ofrecía la video-instalación *Woman sitting after killing* (2001) que consistía en los minutos finales de lo que ha sido su película más larga: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Bélgica/Francia, 1975, 35 mm, color, 200'). Si esta última película de Akerman tiene el estilo documental que caracteriza a su producción filmica, al exhibirse únicamente la escena en que la mujer está sentada, en primer plano, inspirando y exhalando aire muy lentamente —esto es, descontextualizada del hilo argumental— pasan a un primer plano las cualidades formales y se eclipsa el tema.

POSIBILIDAD Y MOTIVOS DEL DESPLAZAMIENTO DE CINEASTAS

Parece bastante evidente que pretender transmutar una *película de cine* en una *pieza de museo* hace, por ejemplo, cincuenta años sería inconcebible, impensable. Si hoy resulta conforme, aceptable, es porque los artistas pretenden imponer unas nuevas categorías de visión y de división. Así, los desplazamientos de cineastas contribuyen a impulsar y consolidar la inversión de la jerarquía de géneros artísticos. Cuando se trata de cineastas próximos al documental, sirven de apoyo para las tomas de posición artísticas que inciden en el referente en detrimento de la representación icónica —estética realista— y reintroducen en el arte las funciones sociales (didácticas, políticas, etc.). Cuando se trata de cineastas más formalistas, sirven de apoyo para las tomas de posición contrarias. El caso de Akerman es ejemplar, puesto que aunque la posición que se le ha hecho en el campo se corresponde con las primeras, en tanto siempre se ha preocupado especialmente por el trabajo sobre la forma ofrece un producto de alta calidad que, ocasionalmente, es insertado en las segundas.

Además, hay que tener en cuenta que según el video accede al rango de obra en sí y deja de

ser un mero soporte a utilizar por los artistas, la mayor concentración en el propio medio hace exigible su dominio técnico y teórico. Puesto que la adopción de nuevas técnicas precede al desarrollo de su investigación, la importación de cineastas perfectamente conocedores de su tradición propia y del repertorio de posibilidades cinematográficas –aunque siempre que sus productos susciten interés por cuestiones no estrictamente formales ni técnicas– contribuye a hacer avanzar la investigación en la cual se están iniciando los artistas (rupturas con los convencionalismos, estrategias visuales y retóricas, experiencias acumuladas, etc.), les permite dar un salto por encima de sus carencias que nunca quedan tan nítidamente expresadas como cuando usan descuidadamente el vídeo por incapacidad, y no por elección, o como cuando repiten cosas ya hechas creyendo estar innovando.

Pero si los cineastas dominan su campo, a menudo es visible su falta de dominio del espacio de los posibles artístico, de tal modo que las traducciones de productos filmicos en *piezas* muchas veces fracasan al intentar pulir su *estado bruto* mediante la adopción del género instalación, cayendo en soluciones fáciles o limitándose a la simple proyección en el espacio y no a la invención de un espacio. Más bien, la etiqueta de video-instalación parece cumplir con la función de mostrar el cine conforme a los principios de legitimación del campo del arte. Así, es previsible que sólo aquellos que lleguen a dominar el campo del arte puedan permanecer a largo plazo y recaudar allí beneficios simbólicos (hacer historia), mientras que los otros serán portadores de conocimientos y habilidades a reutilizar por los artistas avanzados (pasar a la historia).

Podríamos preguntarnos entonces por qué si se da esa relación asimétrica entre productores, se producen estos flujos y por qué el campo del arte ejerce esa fascinación sobre aquellos que parecen estar condenados a permanecer en una situación de inferioridad estructural. Por un lado, sobre todo desde los 90, se multiplican las infraestructuras artísticas, el arte contemporáneo goza de una amplitud de público sin precedentes, se produce una mayor circulación internacional de los productos a través de la proliferación de bienales, museos, ferias de arte, etc. Además de la diferencia entre los precios de los respectivos mercados, lo que está en juego es altamente atractivo y, en cualquier caso, el beneficio económico y/o simbólico recaudado a corto plazo deja un valor residual en el futuro. Por otra parte en tanto productores pertenecientes a campos de producción de bienes culturales socialmente valorizados –frente a los artesanos, las comunidades sociales o los grupos activistas desplazados– aunque su posición sea temporal y no llegue a ser dominante, siempre pueden regresar al campo de origen –que, por lo general, tampoco han abandonado– transfiriendo hacia allí los beneficios acumulados en este prestigioso campo. Por último, hay que considerar los cambios estructurales que se han producido en el campo cinematográfico. Así, ante la pregunta de si el mundo del arte es un canal alternativo al desaparecido sistema de producción y difusión cinematográfica que posibilitó la producción de vanguardia en los 70, Akerman contesta (2003: 1):

Sí, claro, es un nuevo canal, aunque también plantea sus problemas... En la Documenta había horarios de proyección, como en los cines, y eso choca con los mecanismos del mundo artístico y con los hábitos de los visitantes. En Nueva York o en Londres muchos ven de golpe todas las galerías de una zona, pasan cinco minutos en cada una, saltan de una inauguración a otra... Todo esto tendrá que cambiar. Muchas veces las galerías no disponen del espacio o los medios apropiados... [...] En fin, todo esto nos pone ante una situación complicada. Será difícil.

LA REPERCUSIÓN DEL CAMBIO DE CONTEXTO SOBRE EL PRODUCTO

En la cita anterior, Akerman ya nos ha avanzado una de las problemáticas del cambio de contexto de un producto fílmico: la conducta convencional del espectador de arte difiere de la del espectador de cine, puesto que el contrato de lectura es distinto. La tradición según la que se ha venido usando la imagen cinética en el campo del arte, demandaba la conducta libre del espectador –poder entrar y salir cuando lo desee, no imponerle una duración determinada– ya que no se marcaban horarios de proyección, el contexto de recepción era informal, el espectador se desplazaba por el espacio, etc. Esto se debía a que las estructuras de los *films* no eran evolutivas sino abiertas, a menudo repetitivas, y el significado era aprehensible desde el primer vistazo, de tal modo que aunque un fiel espectador pudiese permanecer hasta que se completase el bucle, no era eso lo que exigía la obra (Royoux, en línea: 3). En parte esto ha cambiado según se han introducido estructuras más narrativas, sin embargo un productor al realizar su producto siempre cuenta con el modo de recepción vigente, de tal modo que lo hace compatible –ej. ofreciendo una duración corta– o intenta proponer un nuevo contrato de lectura, ritualizar la práctica, lo cual implica suscitar un plus de interés. Sin embargo, en los cineastas ha abundado la mera transposición al museo de productos fílmicos realizados para otros contextos de exhibición y de recepción o su versionado.

En cuanto al versionado, en algunos casos ha sido bastante eficaz –ej. Eija Liisa Athila– pero en otros, por la propia naturaleza de las películas, se han tenido que sacrificar los rasgos más definitorios del modo de hacer del cineasta –ej. en Chantal Akerman las tomas largas, el tiempo real– cuando en el *resumen* no se pierde totalmente el significado intencional. Con este modo de proceder se ha caído tanto en una trivialización del producto como en una sobrevaloración del valor de exposición de la imagen fílmica, imponiéndose más por la espectacularidad de los medios desplegados –sobre todo en eventos lujosos como la Documenta– que por la calidad del propio producto, aunque nunca se pueda competir con la fascinación visual que ejerce el cine como espectáculo de masas.

No obstante, aunque la versión sea más o menos efectiva, siempre se produce una re-semantización. Si, como expusimos, los productos de los cineastas son seleccionados en referencia a lo que sucede en el campo del arte, el modo de recepción opera del mismo modo, es decir, el producto se lee referencial y diferencialmente con relación a las actuaciones anteriores y coetáneas producidas en ese campo, independientemente de que no se haya concebido como una respuesta a ellas. Duchamp nos demostró cómo cambia un producto banal por el mero hecho de introducirlo en un contexto artístico. De un modo similar, al desvincular el producto fílmico de la cadena discursiva de la cual forma un eslabón, se pierde su naturaleza semiótica, ya que todo enunciado (Voloshinov, 1992: 104) «es una parte realmente inseparable de la ciencia, la literatura o la vida política [...] está orientado hacia la recepción en el contexto de la cotidianidad científica o de la realidad corriente de la literatura, esto es, en la generación de aquella esfera ideológica de la cual este monumento es una parte inalienable.». En otras palabras, se pueden producir los mismos efectos intencionalmente buscados por las prácticas artísticas apropiacionistas: según Buchloh (1997), la depreciación de la obra inicialmente tomada prestada, el efecto de superposición y de sobreimpresión de otro discurso y la reorientación de la lectura de la obra en dirección al sistema de encuadramiento; pero sin que ello suponga una crítica a las nociones de obra, autor y proceso de exposición, ni el cuestionamiento de los valores de autenticidad y originalidad de la obra de arte, como aquellas pretendían, sino, más bien, lo contrario.

Más bien lo contrario, porque para constituir una película como fetiche es necesario convertir su

valor de uso en valor aurático y constituir al cineasta como creador de fetiches. Parece que Benjamin (1973) sobreestimó la dificultad que presentaban los medios fotográfico y cinematográfico para convertirse en arte. Quizá su apuesta revolucionaria le impidió prever que productores y productos, mientras jueguen al juego del arte, mientras acepten sus convenciones, quedan sujetos a sus reglas. Así, a la legitimación del empleo de nuevas técnicas reproductibles (fotografía, *film*, video) le han seguido las imposiciones del mercado (burgués) del arte, necesarias para certificar los objetos como arte: siendo productos materialmente reproductibles hasta el infinito, será artificialmente limitado su tiraje no sólo con el fin de incrementar el valor económico de la obra sino también, y sobre todo, el valor simbólico que distingue a aquellos pocos que poseen un *original* en su colección. En consecuencia, ¿cómo ignorar que una nueva versión de un *film* preexistente o que su objetualización en una instalación es imprescindible para convertir en piezas a aquellos *films seleccionados* que siguen circulando en el contexto cinematográfico y que, en tanto reproducciones sin original, pueden ser adquiridos en VHS o en DVD por *cualquiera* y a un módico precio?

¹En 1945 Dubuffet acuñó el término para definir (Thévoz, 1975: 5) «producciones de todo tipo –dibujos, pinturas, bordados, modelados, esculturas, etc., que presentan un carácter espontáneo y fuertemente inventivo, que nada deben a los patrones culturales del arte, teniendo por autores personas oscuras, extrañas a los medios artísticos profesionales».

² Ahora algunos teóricos del arte seguidores de Benjamin encuentran la esperanza en internet por la libertad que permite en cuanto a los modos de interacción, apropiación, circulación, etc. Sin embargo, cuando la obra en red logre su legitimidad artística, se producirán limitaciones y controles conforme al aparato burgués del arte, mientras otras imágenes, carentes de valor aurático, seguirán circulando libremente como, por otra parte, sigue sucediendo con infinidad de productos fotográficos y filmicos.

Bibliografía

- AKERMAN, C. (2003): *Chantal Akerman*, Labrys portal literario [en línea], <<http://www.labrys.com.ar/modules.php?name=News&file=article&sid=255>>
- BENJAMIN, W. (1973): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- BOURDIEU, P. (2002 a): *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 3ª ed.
- BOURDIEU, P. (2000 b): "Disposición estética y competencia artística", *Lápiz* nº 187-188, Noviembre-Diciembre, 58-67.
- BUCHLOH, B. (1997): "Procedimientos alegóricos", en Picazo, G. y J. Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, MACBA.
- DUBUFFET, J. (1967, I): *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, París, Gallimard, 1967.
- FOSTER, H. (2001): *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.
- MÉNDEZ, L. (1995): *Antropología de la producción artística*, Madrid, Síntesis, 1995.
- MOSQUERA, G. (1992): "El síndrome de Marco Polo", *Lápiz* nº 84, Octubre, 22-27.
- MOSQUERA, G. (1997): "Islas infinitas", en Jarauta, F. (ed.), *Mundialización y periferias*, Guipuzkoa, Arteleku.
- NUEZ, I. de la (1997): "La globalización de Macondo", *Lápiz* nº 128-129, Febrero, 28-35.
- ROYOUX, J. C., "Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos", *Acción Paralela* nº 5 [en línea], <<http://www.accpa.org/numero5/royoux.htm>>.
- VOLOSHINOV, V. N. (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza.
- THÉVOZ, M. (1975): *L'Art Brut*, Ginebra, D'Art Albert Skira.