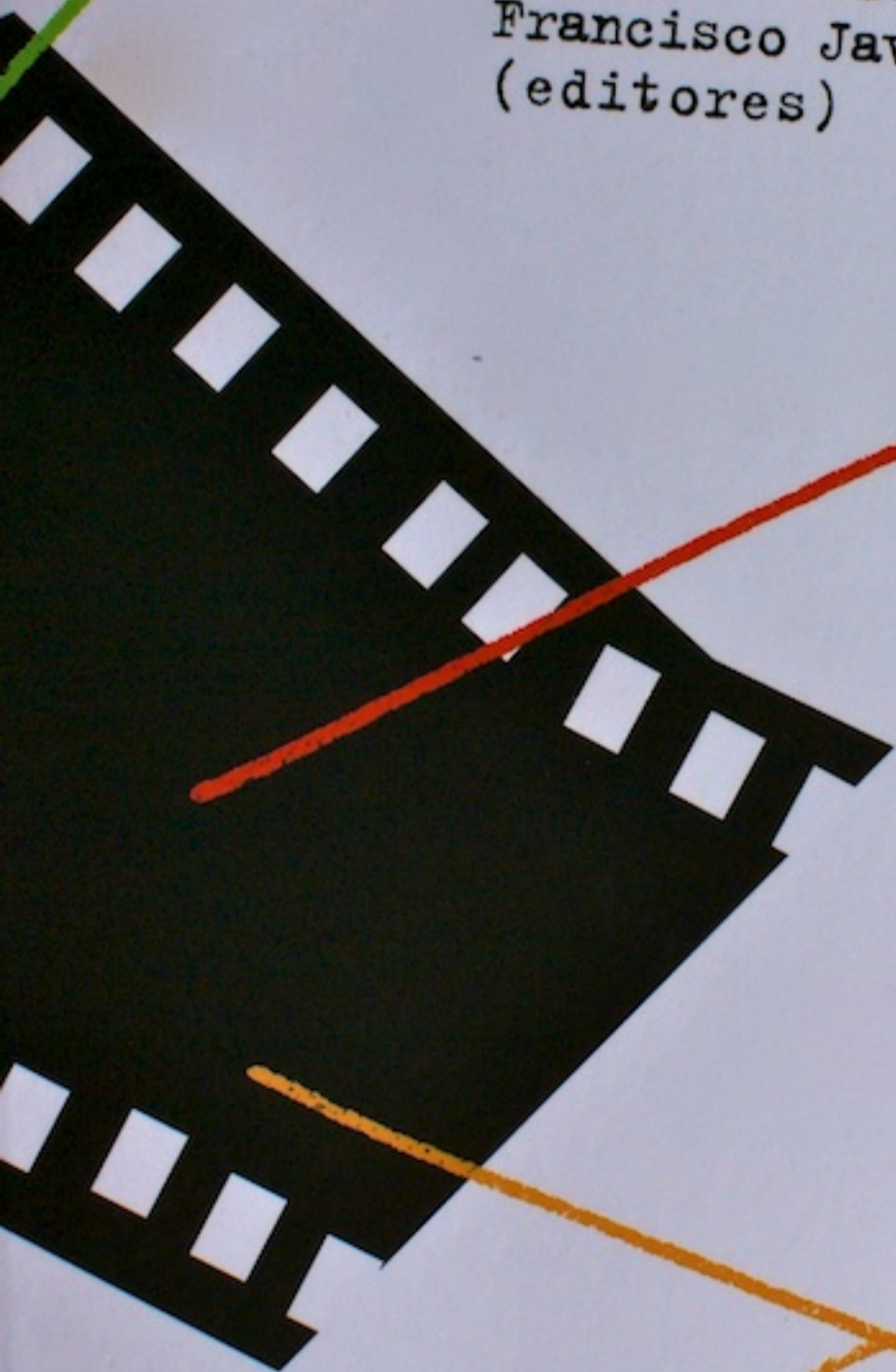


2

metodologías  
de análisis  
del film

Javier Marzal Felici  
Francisco Javier Gómez Tarín  
(editores)

a



x

# Apropiaciones del lenguaje fílmico en el arte contemporáneo

Silvia Martí Marí

# A

lo largo de esta comunicación aplicaremos como metodología de análisis del lenguaje fílmico una síntesis entre dos ejes complementarios: el campo global al que pertenece el cine, y el análisis interno del lenguaje de las narraciones audiovisuales. En la interrelación de ambos ejes se sitúan las modalidades de narración audiovisual que vamos a exponer: las que resultan de utilizar el lenguaje fílmico en el espacio (físico y de mercado) del arte contemporáneo, en lugar del espacio físico y de mercado clásico del cine. Este método resulta esclarecedor al atender a las implicaciones que provienen de cada una de las lecturas posibles.

En los comienzos del cine fueron múltiples las influencias y caminos entrecruzados de éste con las vanguardias respecto de sus respectivos lenguajes formales. Baste citar como ejemplo la relación de Eisenstein con el constructivismo, o los experimentos con el cine de los dadaístas y posteriormente de los surrealistas, etc. Las vanguardias artísticas mantuvieron una curiosidad incuestionable tanto con el cine como con la fotografía. Es más, poco a poco, a lo largo del siglo XX, las influencias de la fotografía han acabado por producir una huella definitoria en el concepto de arte actual. Lo mismo podría decirse del cine (en su formato vídeo desde los años 60) en el último tercio del siglo XX y hasta nuestros días. De hecho puede hablarse de la existencia de un *boom* del vídeo en el arte contemporáneo en los años 90, así como constatamos que la fotografía se introdujo definitivamente en la institución del arte contemporáneo (museo) en los años 80.

Respecto a los campos (Bourdieu, 1992) en los que ambos mundos fueron desembocando no tuvieron un desarrollo similar en absoluto. Mientras el cine fue tornándose un producto comercial y popular (los famosos medios de masas del siglo XX), y sus técnicas y lenguajes exigieron un desarrollo propio, con sus revoluciones y también con sus productos *mainstream*, el arte por el

---

contrario continuó su camino elitista tradicional (proveniente de la Academia del s. XIX) y una lucha encarnizada por parte de las vanguardias críticas (que dura hasta hoy mismo) por mantenerse cercanas a lo popular, por apropiarse de otros lenguajes para mantenerse actualizadas y no perecer petrificadas en los museos. El cine (y la fotografía) eran vanguardistas en sí mismos, como nuevos lenguajes que expresaban la nueva forma de vida en la modernidad. De hecho cambiaron nuestra concepción espacial, del tiempo, del movimiento, etc.

Pero la introducción de la fotografía en los 80 y del cine en los 90 en la institución Arte se puede analizar (porque nunca es gratuita) como la apropiación de otros lenguajes para mantener la esencia aurática (que aumenta el valor mercantil) que produce el museo (Benjamín, 1936). De esta forma fotografía y cine, una vez introducidos en el Arte se comportan igual que los demás productos culturales del mundo del arte.

El cine como medio se ve en un espacio ilusionista, teatral, donde un espectador/a pasivo, a oscuras, recibe una narración lineal, consecutiva, con un final temporal preestablecido. Tampoco podemos olvidar que el cine era (y es) un producto comercial, un negocio que mueve dinero y por lo tanto el tipo de película que es producida y distribuida responde a unos valores económicos, ideológicos, hegemónicos. El cine comercial produce un adormecimiento del público, y, a partir sobre todo de los 60 en adelante, al introducir las narraciones audiovisuales en el arte, se intentaba revertir esa situación.

Es durante estos años cuando diferentes artistas se interesan por la apropiación que el cine hace del tiempo y comienzan a cambiar la forma del dispositivo de proyección clásico del cine (una sola pantalla en una sala de cine a oscuras). Estas apropiaciones tienen que ver con la narración audiovisual en sentido amplio, desde proyección de diapositivas, a instalaciones de vídeo en monitores, proyecciones de cine (super 8 y 16 mm) sobre diferentes superficies, utilización de varias pantallas a la vez, realización de eventos paralelos (danza, lecturas, *performances*), etc. Es entonces cuando se empieza a generar el fenómeno del "cine de exposición".

Según expone Paul Sharrits (1978: 79-80), varias serían las características de lo que él denomina cine de exposición:<sup>1</sup> que se dé en un lugar abierto, público y de acceso libre; que el observador pueda entrar y salir de dicho espacio cuando lo desee; que, como consecuencia de lo anterior, la estructura misma de la composición sea no-evolutiva y que el contenido de la obra no se enmascare, sino que transluzca como un efecto inmediato de su forma misma. Según este autor el cine de exposición no designa solamente una disposición espacial del cine. En el contexto de las artes plásticas designa la autonomización de la exposición misma como forma de representación, la apropiación de ciertas técnicas o procedimientos que la habrían hecho posible y que dan lugar a nuevas modalidades de narración.

Aunque, como ya hemos mencionado, es en los años 90 cuando se produce un verdadero *boom* de obras (principalmente instalaciones) realizadas desde apropiaciones del lenguaje del cine, con las transformaciones debidas a su inclusión en el campo del arte contemporáneo.<sup>2</sup> Este *boom* en los 90 ya no incorpora solamente el fenómeno del "cine de exposición" definido según Paul Sharrits, sino que también incorpora directamente a cineastas que transforman en parte su trabajo para adaptarlo al espacio expositivo del museo. En los años 90 las preocupaciones referentes al binomio realidad/ficción hacen que se olviden un tanto las cuestiones formales investigadas en los 60.

Algunos artistas venían experimentando con el lenguaje del vídeo desde los años 60 y han seguido en los 90 esa tradición. Serían algunos ejemplos, más cercanos a lo performático, a la experimentación visual, al vídeo doméstico, a la aproximación etnográfica de lo cotidiano, etc.: Gillian Wearing, Sam Taylor-Wood, Rineke Dijkstra, Jon Mikel Euba, Sergio Prego,... También en otros casos se observa un lenguaje narrativo más sofisticado y más directamente influido por el cine, como en los casos de Stan Douglas, Douglas Gordon, Eija-Liisa Ahtila o Tracey Moffat.

Sin embargo, también se ha producido un fenómeno paralelo, como hemos mencionado, y algunos cineastas han sido reabsorbidos por el mundo del arte debido a que sus temáticas y estrategias de trabajo han reflejado preocupaciones o necesidades del momento propias del arte. Por ejemplo ése ha sido el caso de trabajos que bordean la frontera entre la ficción y lo documental, lo público y lo privado. Serían ejemplos el propio Shoja Azir, o algunas obras de Chantal Akerman ( "D'Est", o "From the other side" transformadas en instalación de arte).

Desde los años noventa el vídeo inunda las galerías y ocupa las portadas de numerosas revistas de arte. Muchos artistas que trabajan con vídeo a partir de los 90 no realizan un vídeo denso, intelectual, sino que aprovechan las características de la rapidez, y el hecho de que sea un medio accesible y barato y suelen realizar piezas breves. A menudo son trabajos situados en un terreno entre el vídeo y la acción. Son vídeos personales, provocativos y primitivos, una especie de vídeo de baja definición en donde la tecnología es transparente y no distrae la atención del espectador de su verdadero objetivo: la acción del artista. Este tipo de vídeo seguiría la tradición del cine de exposición, del que hablaba Paul Sharrits.

Como argumenta Joanna Lowry (1997, 16-21), estos artistas (sobre todo los de la escena inglesa de los noventa) parecen haber democratizado y extendido el concepto de *performance* que se asocia al trabajo de los vídeo artistas de los años setenta. De ahí que artistas como Gillian Wearing o Sam Taylor-Wood no centren tanto sus *performances* sólo en sus cuerpos, sino que los enfocan hacia la sociedad en conjunto e incluyen a la gente de la calle (recordemos los innumerables trabajos de Wearing donde participa gente anónima), a su círculo cercano, o a actores (cosa que no ocurría en las *performances* de los años setenta).

Se utiliza la estrategia de jugar con la ambigüedad que implica la confusión entre la distinción del sujeto real y el actor, y ésta es paralela a las mismas preocupaciones que tienen lugar en las estrategias de la fotografía construida, y el cuestionamiento que se realiza a la sensación de 'verdad' que transmite tanto la fotografía, como el vídeo, sobre todo si éste está en tiempo real y con una técnica *amateur* o doméstica –en cuyo caso produce un efecto de realidad –veracidad– parecido al de la instantánea en la fotografía (fotografía documental).

Se podría decir que la economía de medios de que se hace gala refleja una generación influida por la publicidad y la televisión, y mezclan la improvisación con el artificio. También podría hablarse de una característica común en el vídeo realizado en los años noventa (no en todo el vídeo, naturalmente siempre conviven otras tendencias) y es la colocación de muchas de estas piezas en un terreno íntimo que instintivamente tomamos como real y no escenificado. Esto podría aplicarse en cierto modo a Shoja Azir, pues tomamos sus imágenes en sentido realista. El vídeo funcionaría como una tecnología de la intimidad, y, en muchos casos, sobre todo en la escena británica, esto estaría relacionado con la confesión. Esta problemática fronteriza entre lo público y lo privado, lo social y lo individual, y su plasmación formal que fluctúa entre lo documental y la ficción, característica del vídeo de los 90, es perceptible en la obra tanto de Shoja Azir como de Gillian Wearing.

En una primera mitad de los noventa el énfasis estuvo en lo performático-corporal. Pero con posterioridad se observa el mismo fenómeno que en el resto del arte (y de la fotografía) y se atiende a grabaciones que parten de lo real, del entorno cercano, cotidiano, de la intimidad, etc. Se podría hablar de la tendencia entrevista por Hal Foster (1996) donde el artista se ha convertido en un etnógrafo de su propia cultura, recopilando informaciones, datos, confesiones, intimidades que podrían conformar una especie de archivo pseudo-etnográfico de la experiencia de vida en los noventa.

Un autor que proviene del cine pero una de cuyas obras ha sido "abducida" por el mundo del arte y que participa de esas estrategias es Shoja Azir. Azir es un cineasta iraní que ha realizado tres largometrajes siempre con la temática de la frontera entre el género documental y la ficción. También ha colaborado en la grabación de todos los vídeos de la artista iraní Shirin Neshat. Así pues, siendo un autor que proviene del cine, ha estado muy conectado con el arte contemporáneo. En cualquier caso el cortometraje *Room with a view* (DVD color y sonido, 8'20'', 2004), del que hablaremos aquí, es uno de los ocho cortometrajes que conforman el largometraje *Windows*, película pensada como una unidad. Ha sido desde el mundo del arte desde el que se han apropiado este fragmento de la película (con el consentimiento, obviamente, del director) y lo han exhibido en un museo de arte contemporáneo, como una instalación. Creemos que esta apropiación desde el mundo del arte es debida a las posibilidades que ofrece esta obra de explotar emociones básicas, convirtiéndolas en espectáculo pero con un aparente velo intelectual de manera que pueda ser apropiado para la esfera elitista y "políticamente correcta" del arte consumir un producto que de otra forma estaría mal visto.

Se ha producido una visibilización de las temáticas de lo íntimo y de lo cotidiano (lo morboso o fuerte emocionalmente también) que desde nuestro punto de vista responde a una recolonización de los ámbitos de la cotidianidad y de la subjetividad desde el capital (consumo) de los espacios que iban perdiéndose tras algunos de los cambios sociales y políticos logrados (situación de la mujer, de las minorías y otras subjetividades, las transformaciones de la intimidad, etc.). Así, el potencial transformador de lo íntimo y cotidiano es recolonizado a través de una resexualización o erotización (masculinizada) y de una mercantilización (espectacularización de lo obscuro, esteticismo...). Este fenómeno se ha dado en todos los medios de comunicación (televisión, prensa, cine, arte) observándose agudizado desde la década anterior (años 90). Estas son algunas de las estrategias de parte del arte de los años 90 y de ahí que los comisarios "descubran arte" en algunas películas de algunos cineastas que se ajustan a ello.

La obra *Room with a view* (mostrada en España en el MUSAC (Museo de arte contemporáneo de Castilla y León), dentro de la exposición "Emergencias" (1 Abril-21 Agosto 2005) se ve como una instalación, proyectada en la pared de una de las salas del museo. Shoja Azir (Shiraz, Irán, 1958) presenta el cortometraje mencionado que es una de las ocho historias que componen *Windows*. En *Windows* la ventana es la protagonista y vínculo entre los ocho cortometrajes que la conforman. No se proyectan los otros siete cortometrajes que forman parte de *Windows*. Desde el punto de vista del análisis del propio lenguaje fílmico vemos que en el encuadre utilizado se nos presenta a una pareja de adultos, en un hogar medio americano. El hombre está sentado a un lado de la ventana y la mujer al otro. Ambos (lo deducimos porque oímos la banda sonora) están viendo una película de Hollywood (*An Affair to Remember*) en la televisión. Entre ambos enmarcan la ventana, a través de la cual vemos un trozo de parque (un banco, unos árboles y un camino). En la banda sonora escuchamos los sonidos de dentro de la habitación (o sala de estar), es decir, la conversación de la pareja y la banda sonora de la película que están vien-

do. Del parque no oímos nada. Sin que en ningún momento la pareja sea consciente de lo que está ocurriendo fuera nosotros vemos como llega un grupo de adolescentes al banco del parque. Están bebiendo, fumando, con actitud pandillera y chulesca. Se acerca una chica por el camino haciendo *footing*, la agarran, la tumban en el suelo y la violan uno por uno todos ellos. Mientras esto ocurre nosotros seguimos escuchando las conversaciones cursis y sentimentales de la pareja respecto de la escena de amor que están viendo en la película.

Así pues se crean tres espacios y tiempos: la escena doméstica en el salón con la pareja viendo la tele, la película que escuchamos (años 50), y al mismo tiempo (real) la violación en pandilla que vemos a través de la ventana en el parque público. Evidentemente se da un juego entre la realidad y la ficción, entre lo público y lo privado: se nos presenta una ficción (es un cortometraje) filmada en clave ilusionista, intentando producir un efecto de realismo, con la cámara casi fija dentro del salón de una casa, y el parque en el que ocurre la escena exterior en aparente tiempo real. La sensación de que se trata de una cámara grabando en vivo y en directo, se refuerza por estar filmada en una toma continua sin cortes, y también por la disposición en la sala del museo (y no en un cine). El entrar en un espacio tradicional de cine (la sala de cine) ayuda a concienciarnos de que estamos entrando en un mundo separado, de ficción. En un museo es más difícil captar esta separación. Aún así, este cortometraje, proyectado en la pared de una sala (cerrada con cortinas para mantener cierta oscuridad) mantiene una estructura narrativa lineal en la que ocurre una acción con un principio y un final. Sí que está exhibida en un espacio abierto del que se puede entrar y salir a voluntad pero salvo esa característica, la única transformación formal desde el lenguaje fílmico al arte contemporáneo es el hecho de separarla de los otros siete cortometrajes que conforman la película *Windows* y proyectarla en un museo como una pieza de arte contemporáneo. No parece que estemos ante una transformación de lenguaje fílmico en cine de exposición (tal y como lo define Sharrits) sino más bien de una apropiación directa del cine por parte de la institución del Arte.

Según vemos se trata de analizar qué es lo que en esta obra puede llamar la atención a los comisarios y galeristas para introducirla en el campo del arte. Y lo que argumentamos es que, como en muchas instalaciones (de fotografía y vídeo) de otros artistas desde los años 90 esta obra muestra un interés por lo "real" (Foster, 1996), en el tratamiento formal entre realidad y ficción y a la vez un acercamiento a temáticas que abordan cuestiones de lo privado y lo público. Bajo una supuesta crítica intelectual se nos muestran imágenes que transmiten una erotización de situaciones de vulnerabilidad, que son estetizadas (Benjamin, 1934). Este tipo de estrategia ha sido habitual en el mundo del arte desde los años 90.

En concreto planteamos si no se está produciendo (en todos los medios culturales) una recolonización de los espacios de lo privado hacia su mercantilización, para un vaciamiento del sujeto reconvertido en más consumista, más acrítico, y que esto se lleva a cabo las más de las veces a través de la manipulación de las emociones y de la erotización de casi todo, para llevarlo al terreno de lo no-racional.

¿Era necesario representar una violación en pandilla? Creemos que ese recurso fácil, trillado, provee de una innegable carga emocional a cualquier espectador, creemos que es esa la base emocional utilizada para dotar de fuerza a la pieza pero, nos preguntamos, ¿para qué? ¿Cuál es el objetivo? Lo que se consigue es producir una insensibilización del espectador al dolor ajeno, pues prima el enganche estético, intelectual. Las imágenes están bellamente filmadas y compostas, el encuadre, el *tempo*, y el hecho de mostrarse en el contexto de un museo de arte con-

temporáneo, todo ayuda a que en la parte emocional (filmación en clave realista) quedemos atrapados. La realidad es que asistimos a una violación, pero se nos anestesia frente a esa situación de dolor del otro, al estar nuestra cabeza ocupada analizando el lenguaje intelectual de la obra (los tres espacios de representación, la cultura americana, el contraste entre la pareja sensible y la realidad de fuera, etc.).

Mediante este mecanismo disfrazado de alta cultura o de velo intelectual, se produce una espectacularización "fina", que no deja de ser parecida a la que se observa en otros medios (televisión, prensa), pero al estar bendecida por la alta cultura nos permite una distancia que nos redime de cualquier culpa. Si este cortometraje se hubiera visto en una sala de cine, junto a los otros siete que forman la película *Windows* la lectura sería diferente. El mundo del arte se apropia hoy de aquellos elementos que le resultan útiles, sin tratarse ya de una transformación del lenguaje experimental o innovador (cosa que creemos se dio en los años 60 y 70) sino de un trasvase entre campos.

Existe hoy una línea de trabajos artísticos que sigue trabajando en esa hibridación enriquecedora entre ambos lenguajes (cine y arte), por ejemplo el vídeo "*60 minutes*" (1996)<sup>3</sup> de la propia Gillian Wearing, o algunos trabajos de Sergio Prego, entre otros muchos. Pero cuando observamos la obra de algunos cineastas transportada al ámbito del museo prácticamente sin cambio alguno (narración lineal, etc.) podemos decir que se estaría produciendo una apropiación desde el campo del arte, por intereses del propio campo. En este caso frecuentemente los cineastas consienten en una serie de transformaciones que condicionan o trastornan la lectura original de sus obras, quizás debido a la carencia de un circuito donde dar cabida a su producción.

La artista Gillian Wearing también bordea esta problemática aunque con otros planteamientos. Para realizar *Borrachos* (*Drunk*, 1997/99) trabajó durante dos años con borrachos de la calle a los que contactó para grabarles. Las sesiones de grabación se llevaban a cabo en su estudio (fondo aséptico blanco, sin mobiliario alguno) y la idea consistía en grabarles durante sus borracheras. Se mostraban tres proyecciones de vídeo sobre tres pantallas de una duración de 23 min., en blanco y negro, y con sonido real. En cada pantalla se proyectan estas grabaciones que los muestran mientras se van emborrachando, cómo se pelean entre ellos, se tambalean, etc. hasta desplomarse al suelo medio inconscientes en algún caso. Tampoco se trata en este caso de cine de exposición, en el sentido experimental de los años 60 y 70.

Wearing ha repetido en diversas ocasiones que lo que le interesaba en esta obra es el comportamiento desinhibido, y que esto es lo que quería grabar: « No quería mostrarlos en sus pisos o en los lugares a los que normalmente acuden. En aquella ocasión no pretendía mostrar la particularidad de sus circunstancias o su estilo de vida en sí. Quería mostrar algo más atemporal y universal!» (Fundació La Caixa, 2001: 26). Los vídeos son muy impactantes y, a nuestro modo de ver, esta es la obra más delicada y fronteriza de Wearing, donde la 'utilización' u objetivación de sus sujetos es más clara. La única iniciativa que persigue de ellos es exhibirles durante su borrachera. Como pieza artística es potente. Afecta. Pero nos parece un caso claro de conversión de unas personas en espectáculo, independientemente de que se les haya pagado o que estén ahí por propia voluntad.

Pensamos, como en el caso anterior, que pone los pelos de punta estar en la calle Serrano de Madrid (sede de la Fundación "la Caixa" donde se expusieron estos trabajos, así como en el CGAC), con un despliegue de medios tecnológicos (videoproyecciones, grandes espacios) observando las borracheras de unos vagabundos.

---

Creemos que no deja de ser de algún modo injustificable ya que están siendo utilizados para nuestro placer visual (nuestra mirada), es más, están siendo estetizadas unas situaciones en las que las personas aparecen sin autocontrol, vulnerables, personas que han de tener la autoestima muy baja para que ni les importe ser grabadas en ese estado. Y todo esto para deleite de un público (de una clase a la que ellos no pertenecen, al menos actualmente) que va a sentir o asco, o alivio, o morbo, o excitación, o incluso placer, pero en donde no se percibe cuál es la reflexión (Solomon-Godeau, 1999).

Porque aquí nada se muestra para emitir un juicio personal, pero tampoco hay la menor intención de transformar esa situación o mostrar los porqués, las causas, que la facilitan. Como la propia Wearing dice están ahí para mostrar la 'esencia' de la desinhibición producida por efecto del alcohol. Pero aquí no nos muestran una borrachera de viernes por la noche con los amigos, donde podría estudiarse el efecto del alcohol. No, aquí se trata de unas vidas por completo rendidas a éste. Donde la voluntad de la persona está anulada. Y eso es lo que se nos enseña, estetizado, con un *tempo* fílmico muy bello, en imágenes en blanco y negro que ayudan a que nos olvidemos de que estas personas son reales, las aísla en un espacio blanco para que sólo veamos su pérdida de control racional... Con estos medios nos impresiona y conmueve, o más bien nos impacta.

Ellos consienten en eso. Pero a nuestro modo de ver no se da el consentimiento en una relación de igualdad. En nuestra opinión se estetiza la indiferencia hacia la situación de personas que están inmersas en procesos de autodestrucción, sin añadir nada a ello. Quizás se pretende que confundamos estos procesos con desinhibiciones, e incluso con un estado de mayor libertad o liberación...

Resulta difícil no traer a colación las fotografías de Boris Mikhailov (2000) (*Case history*, 1997) donde retrata –en su medio– a este mismo tipo de personas (borrachos, *homeless*, gente de la calle). A pesar de ser un trabajo igualmente delicado y cuestionable, se percibe en estas fotografías cómo ellos mantienen su dignidad. Se nos muestra su propio mundo sensual, su propia belleza y sexualidad (a pesar de sus enfermedades y sus impactantes problemas físicos). Al mostrar su entorno estas personas están inmersas en un contexto sociohistórico y esto permite una cierta lectura de crítica social a su situación. Esto no ocurre en el caso de Wearing. Por eso hablaríamos de utilización de una situación 'espectacularizada' en lugar de una crítica (transformadora o denunciante) a los problemas sociales.

En la obra de Wearing se dan varias relaciones con lo 'real'. Por una parte toda la gente que participa en sus propuestas es gente corriente, no son personajes ficticios. Esto produce una sensación de credibilidad, que, como la propia Wearing indica, no podría conseguirse si los personajes y las cosas que cuentan fueran inventadas, pues entonces no se podría evitar caer en los estereotipos (como, de hecho es el caso de Shoja Azir). Y si su obra da esa sensación de frescura y viveza es precisamente porque está basada en personas e historias de la vida real. Lo inventado en la obra de Wearing son las reglas que ella propone, las situaciones en las que hace participar a la gente, pero el "material emocional" viene de la propia vida.

La viveza en la obra de Shoja Azir está conseguida por el impacto emocional de una situación que sus cámaras nos hacen sentir como si nosotros simplemente (sin hacernos conscientes del narrador) estuviéramos allí, y su presentación en una sala de museo nos reafirma que no se trata de una ficción, que podría tratarse de un género documental (tan al uso en el arte contemporáneo de los últimos años). Con respecto al tema de la verdad, Gillian Wearing ha dejado claro



---

que la fotografía (o el vídeo) siempre conllevan una ficcionalización. A veces utiliza actores y a veces gente real, pero la audiencia no siempre sabe la diferencia. Pero cuando sabemos que sí se trata de una persona real nos afecta de modo más molesto.

Shoja Azir no nos produciría ese efecto de realismo con igual facilidad si viéramos su película en un cine porque la clave en ese caso sería de ficción. Sin embargo se consigue el efecto buscado (la necesidad de lo "real") en el contexto del museo de arte. Sus personajes son actores, sin embargo las claves en que está filmado remiten al ilusionismo de que no hay narrador, que nosotros estamos allí como testigos objetivos. La cuestión está en que la carga emocional de la pieza produce en el fondo un mecanismo conservador pues por la vía de la estetización fomenta nuestra pasividad y distancia al observar unos hechos que, siendo éticamente graves, pasan sin censura a nuestro cerebro, distraído éste con el velo intelectual de descifrar los tiempos y espacios de la obra... Por otra parte si la argumentación de la motivación de la pieza es hacernos conscientes de ese mecanismo de enfriamiento y pasividad que producen los medios en nuestra cultura (o la americana), ¿qué necesidad hay de repetirlos? ¿Aporta algo esa reincidencia o, por el contrario, insiste en el mismo mecanismo para que una serie de galeristas, coleccionistas, espectadores cultivados del arte contemporáneo, etc. puedan camufladamente "disfrutar"<sup>4</sup> (Solomon-Godeau, 1999) de ello? ¿Se produciría el mismo efecto si viéramos este corto junto con los otros siete en una sala de cine?

Estas modalidades de narración, traídas desde el cine al museo, parecen resultar muy útiles a un campo (arte) siempre necesitado de carga emocional "primaria", disfrazada sin embargo de contenido social e intelectual. El cineasta Shoja Azir, en este cortometraje insertado en un museo, hace ficción en clave de realismo y erotiza sus imágenes, que es principalmente lo que nos engancha a su instalación, gracias a la estetización de la vulnerabilidad de un ser humano que contemplamos sin rechazo ético o moral pues estamos distraídos analizando la inteligencia de la mezcla de tiempos y espacios, convencidos de asistir a una sesuda obra. Consigue pues un malabarismo muy buscado en estos tiempos: un distanciamiento intelectual que nos libere de culpas, que nos distancie emocionalmente a la vez que nos produce un cierto placer (Foster, 1996).<sup>5</sup>

Así pues, defenderemos que hoy, en cierto tipo de obras, lo que se está produciendo no es una mezcla experimental de lenguajes del cine y del arte sino una apropiación conveniente que incluso transforma el mensaje original en aras de su interés. En cuanto al fenómeno inverso (por ejemplo el caso de la obra de Gillian Wearing analizada) se trataría de utilizar técnicas cinematográficas para estetizar unos contenidos impactantes<sup>6</sup> (Benjamin, 1934).

En el caso de esta pieza que criticamos de Gillian Wearing el lenguaje empleado, es el de un documental (personajes reales) ficcionalizado (sacados de su contexto) y estetizado (la propia instalación en un tríptico –tres grandes pantallas– simultáneas, el montaje, los encuadres y tomas), pero por la naturaleza emocional que lo nutre se llega a estetizar de nuevo una situación de vulnerabilidad y desigualdad pues se trata de una degradación publicitada para uso y disfrute de una clase social culta sin ningún ánimo transformador, como ya hemos argumentado. Estas serían algunas de las estrategias para sacar rendimiento artístico a situaciones de vulnerabilidad emocional con las técnicas y estrategias sumadas del lenguaje del cine introducido en el contexto (campo) del arte contemporáneo.

## Bibliografía

- BENJAMIN, W. (1934): «El autor como productor» dins WALLIS, B. (ed) (1984): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- BENJAMIN, W. (1936): *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1990.
- BOURDEAU, P. (1992): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- BREA J.L. (2000): «Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento», *Acción Paralela n° 5*, enero 2000.
- FOSTER, H. (1996): *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FUNDACIÓ LA CAIXA, CGAC (2001): *Gillian Wearing*, Barcelona. Catálogo.
- LOWRY, J. (1977): «Photography, Video and the Everyday». *Creative Camera*, Londres, Aug./Sept. 1997. pp. 16-21.
- ROYOUX, J.-C. (2000): « Por un cine de exposición», *Acción Paralela n° 5*, enero 2000.
- SHARRITS, P. (1978): *Film Culture Numéro spécial Paul Sharrits*, n° 65/66.
- SOLOMON-GODEAU, A. (1999): « Restaurando el realismo en el fin de siglo: nuevas encarnaciones del documental» dins XUNTA DE GALICIA (1999): *Mas allá de los límites. La fotografía contemporánea. Ciclo de conferencias*, Santiago (CGAC).
- THE HASSELBLAD AWARD, (2000): *Boris Mikhailov*, entrevista con Jan Kaila. Catálogo.

## Notas

- <sup>1</sup> Se refiere a las narraciones audiovisuales que son mostradas en espacios de arte contemporáneo.
- <sup>2</sup> Para una exploración de las influencias y transformaciones del cine en el arte contemporáneo ver BREA, J. L., ( 2000, p.39) y ROYOUX, J.-C.,( 2000, p. 91).
- <sup>3</sup> En este vídeo de 60 min. de duración la artista hizo permanecer a una plantilla de policía de Londres (vestidos con el uniforme) totalmente quietos, posando en grupo y en silencio durante 60 min., mientras les grababa con su cámara de vídeo.
- <sup>4</sup> Este es el argumento que utiliza Abigail Solomon-Godeau al hablar del componente sádico de los espectadores de la obra de Richard Billingham, al observar, en sus fotografías, a los padres de éste, en su destructiva privacidad (alcohólicos de la clase social baja de Inglaterra), que, con la excusa de que el observador no es externo a ellos (es el propio hijo) tranquiliza las conciencias del espectador (normalmente perteneciente a otra clase social).
- <sup>5</sup> Hal Foster habló de la "escisión moral" del sujeto contemporáneo, que es la paradoja del disgusto rebajado por la fascinación, y que es otra de las expresiones de la des-conexión del sujeto de hoy. También llamó razón cínica (sé, pero aún así...) a la que está actuando en muchas ocasiones en el sujeto actual.
- <sup>6</sup> A esta estatización de la miseria alude Walter Benjamin en «El artista como productor» (1934) al referirse al movimiento fotográfico de la *Nueva Objetividad*.