



Modelos de cine

Gran parte de las obras de arte de hoy día están basadas en esquemas de producción híbridos donde se juntan intereses provenientes de lo público y lo privado. El modelo del cine aplicado al arte hace un poco más complejas estas relaciones.

POR PEIO AGUIRRE

Las relaciones de producción en el arte contemporáneo pasan por una diversificación y estratificación de los modos de financiación que tienen en el territorio público y privado tanto su origen como su destino final. Por un lado, el entramado institucional, con museos y centros de producción a la cabeza, y por otro el sistema galerístico están forzados a convivir en el mismo universo, aunque no siempre en armoniosa relación. De todos los artefactos artísticos producidos, aquel que soporta una mayor cantidad de contradiccio-

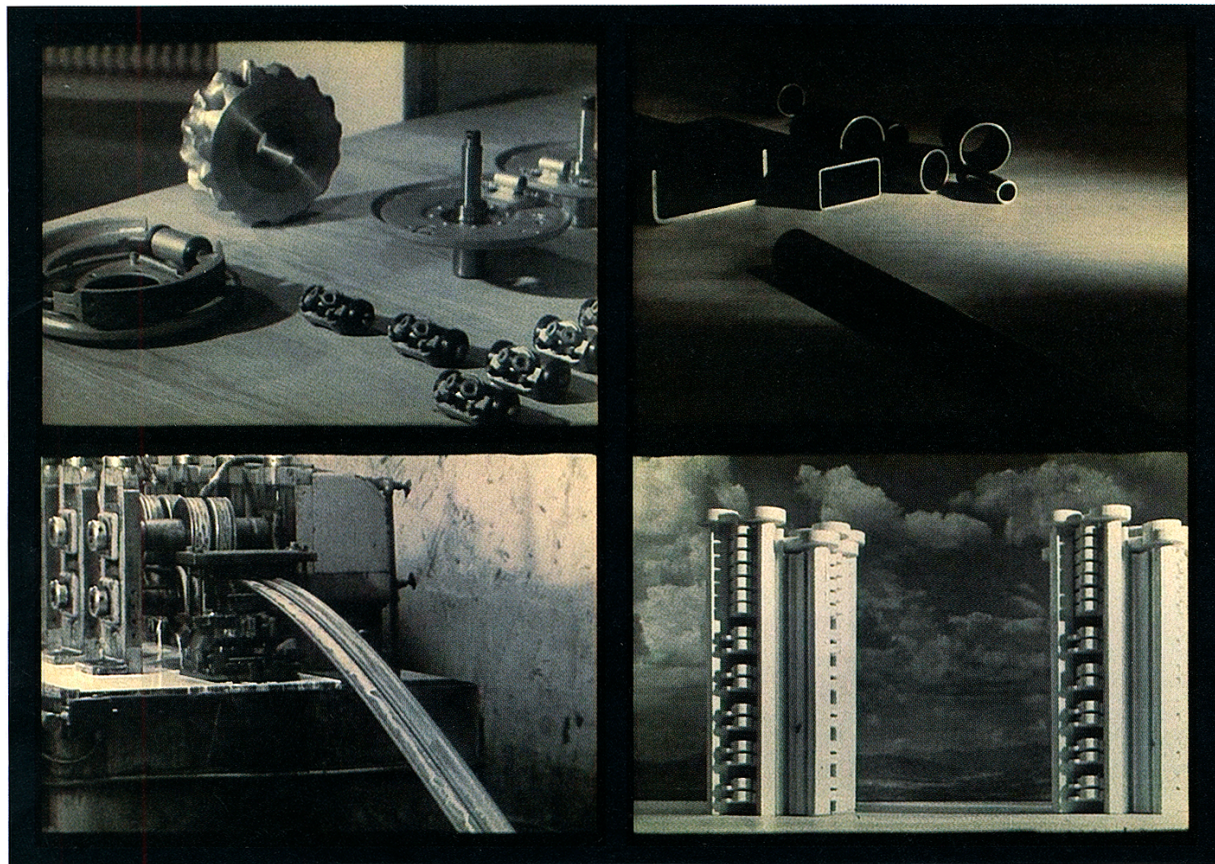
nes internas es el audiovisual. Acerca de esta obviedad se ha hablado y reflexionado de manera abundante dentro del contexto español. Como novedad, las galerías comerciales han tenido que ir asumiendo que la producción no sólo pasa por hacerse cargo de la materialidad física que da como resultado el objeto, sino que para la realización de un audiovisual los requerimientos pueden ser de lo más inesperados y sorprendentes.

No es nada nuevo decir que gran parte de estas producciones artísticas son rea-

lizadas desde la precariedad. De la misma manera que también están realizadas con ayudas provenientes tanto del sector público —véase ayudas a la producción y becas— como capital y recursos invertidos por las galerías. El estatus heterogéneo de gran parte de la producción videográfica ahonda en las contradicciones, pero quizás deberíamos asumir que ellas son necesarias para que el resultado —audiovisual u obra de arte— pueda finalmente *ser*. Yendo un poco más lejos, estas relaciones de producción se hacen aún

Douglas Gordon & Philippe Parreno, *Fotograma Zidane: A 21st Century Portrait*, 2006, video-instalación 90'. Colección MUSAC.

Art&Co 23



más complejas cuando modelos cinematográficos son puestos en paralelo dentro del sistema del arte. No hace falta recurrir a ejemplos, como el celebrado *Zidane: A 21st Century Portrait* (2006), de Douglas Gordon y Philippe Parreno, para que la naturaleza antitética del objeto cultural se revele en su singularidad: una película disponible en colecciones de museo, pero también a precio reducido en la FNAC para un consumidor de lo más heterogéneo. La controversia suscitada en cuanto a la inmaterialidad del audiovisual y a la exclusiva rentabilización de los recursos –públicos y privados– en manos del mercado y sus agentes, con el consiguiente contramodelo económico, a saber, la puesta en marcha de distribuidoras de obras de arte audiovisual realizado por artistas, encuentra

en *Zidane* su caso más difícil. *Zidane* es ante todo un producto más que una obra de arte. Un producto que se niega a sí mismo cuando es mirado desde la esfera semiautónoma del arte, pero no cuando la lógica es la de la industria audiovisual, que es también la de “el mercado”, a secas. Además, el sector al que va dirigido es múltiple, con la comercialización de la banda sonora a cargo del grupo escocés de rock Mogwai.

Nuestra exigencia y escrupulosidad, como críticos, con esta problemática parece ser máxima, sobre todo ateniéndonos a que ciertas producciones audiovisuales trasciendan el reducido marco del mercado (galerístico) como “obras de arte”, en un gesto de democratización y liberalización, pero sin que todavía devengan en “produc-

tos” audiovisuales al uso, lo que nos lleva a que casi la última y única categoría ontológica que puedan resistir sea la de que esas producciones sean consideradas como “documentos” o *souvenirs* históricos.

Por ello mismo, continuamente se producen resistencias a la hora de ver que en casos excepcionales (y ya se sabe que la excepción es la mayoría) obras de arte, productos cinematográficos y documentos pueden convivir en un mismo ser tricéfalo.

Profundizando un poco más, en la década de los noventa se produce una cinematografización del arte contemporáneo que trasciende las categorías previas del videoarte o la utilización del vídeo como documento en el posconceptual. Un grupo de artistas utiliza el cine como metáfora de

Nestor Basterretxea
Fotograma *Operación H*, 1963
Col.lecció Macba.
Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. © Nestor Basterretxea, 2008.

producción, trasladando ciertas similitudes al espacio expositivo, como la idea de exposición en tiempo real, rodaje, o la exposición como una película en tres dimensiones. Este carácter metafórico de conceptos del cine como *flashback*, *travelling* o *scenarío*, así como el de autoría múltiple o colaborativa característica del cine, debe entenderse desde la narrativización de las prácticas propias de esa década, de las que *Vicinato 1* y *Vicinato 2* (filmes colectivos realizados por algunos de los artistas más emblemáticos del periodo) permanece como referente ineludible.

Anna Sanders Films es un caso paradigmático en este sentido. Surge a finales de los noventa como respuesta a la necesidad de una serie de artistas de embarcarse en producciones cada vez más complejas necesitadas de la especificidad técnica del mundo audiovisual, combinada con los recursos del sistema del arte. Un conglomerado en el que la participación de las galerías y las estructuras del cine, como pueden ser las distribuidoras, las salas de cines y los productores cinematográficos, se dan la mano. En el año 2000, el estreno en las salas de cine de París de *Le Pont du Trieur* (1999), de Philippe Parreno y Charles de Meaux, supuso un punto de inflexión en la asociación de arte y cine al presentar un largometraje en 35 mm cuyo género documental ha devenido ya en uno de los paradigmas del arte presente. Anna Sanders Films ha producido audiovisuales alrededor de un grupo colaborador de artistas franceses, ellos mismos fundadores o cofundadores de la estructura, como los propios Parreno y De Meaux, Dominique Gonzalez-Foerster y Pierre Huyghe.

En una línea similar, y más recientemente, se ha creado Auguste Orts, en Bruselas, a iniciativa de un grupo de artistas amigos que han confluído en una oficina prestada por la municipalidad en uno de los principales teatros de la ciudad. Los artistas fundadores son Herman Asselberghs, Sven Augusti-

jnen, Manon de Boer y Anouk de Clercq, y entre sus aspiraciones está la autogestión de su obra y la ayuda a otros artistas cercanos con urgencias en el medio audiovisual. A diferencia de Anna Sanders Films, Auguste Orts (nombre de la calle en la que se encuentra la oficina) es, sobre todo, una centralita de gestión y distribución. Una de las razones de fundar esta gestora se debe a la necesidad de abrir el abanico a los modos de producción. No es sorprendente ver en los créditos de estas producciones el apoyo público, vía ayudas gubernamentales, y privado, como la presencia de la galería Jan Mot en el caso de Augustijnen y Manon de Boer, así como de bienales internacionales donde algunos de estos artistas participan. Cuando se trata de usar 16 mm o 35 mm, los aprietos agudizan tanto las condiciones de producción y distribución como condicionan los resultados.

No hace falta buscar fuera teniendo en nuestro país uno de los casos más insólitos y excepcionales entre cine y arte. La productora X Films fue fundada a principios de la década de los sesenta por el mecenas y empresario Juan Huarte para dar salida a producciones consideradas como marginales o "difíciles". Con la figura de Jorge Oteiza sobrevolando X Films desde sus comienzos (éste manejaba diferentes ideas para llevarlas al cine, como el mito de Acteón, finalmente llevado a cabo por Jorge Grau en solitario), las relaciones entre arte y cine nunca estuvieron tan estrechamente entrelazadas en el contexto español. X Films produjo experimentos cinematográficos de vanguardia, como *Operación H* (1963), dirigida por Néstor Basterretxea; *el Homenaje a Tarzán* (1969), de Rafael Ruiz Balerdi, o la primera película pictórica de José Antonio Sistiaga, de título *Ere ere- ra baleibu icik subua aruaren...* (1971), así como gran cantidad de cortometrajes de cineastas y productores hoy conocidos en el mundo del cine estatal. Lo interesante del caso es que todos estos ejercicios pasaron a ingresar en la nómina de la historia del cine más que en la del arte debido a las condiciones espe-

cíficas de producción y a la propia coyuntura histórica en la que se enmarcaban. La cualidad colectiva del cine (en especial en el caso de *Operación H*) hace compleja la noción de autoría. Es en estas obras mencionadas cuando el vínculo interdisciplinar y la alianza entre los medios del cine y del arte es llevada más al extremo. Aquí, la balanza se inclina a favor de la estructura-cine en detrimento de la estructura-arte. Con el paso del tiempo, es de añorar cierta ingenuidad para con el medio elegido (a la manera de X Films), ahora que los museos han empezado a introducir modelos cinematográficos en sus colecciones, unido a la hiperconsciencia del artista y del sistema en general a la hora de considerar cualquiera que sea el estatus del trabajo como *museizable* o dirigida al mercado.

Pero en una nueva vuelta de tuerca, así como hay artistas que con mayor o menor éxito se han apropiado del lenguaje y la historia del cine, también podemos ver que el éxito *underground* como nuevo *cinéma d'auteur* de un Michel Gondry pasa por la estrategia inversa, trabajando desde el sistema alternativo de Hollywood usufructando de la creatividad del arte (ahí está su reciente exposición en Deitch Projects y la colaboración con Pierre Bismuth en el guión de la oscarizada *Obliviate de mí!*, 2004), por no mencionar a Miranda July (*Tú, tú y todos los demás*, 2005) y su sobreexplotación comercial de la rareza *indie* del artista dentro de las industrias comerciales del cine, y ahora también la del libro.

Existen modelos a mirar en ambos territorios que conducen a una revisión de las estructuras. De la misma manera que, por ejemplo, la genial pareja de cineastas Michael Powell y Emeric Pressburger fundaron su propia productora, The Archers, diseñando ellos mismos su imagen y logotipo, allá por la década de los cuarenta, con la que poder inscribir su ya legendaria rúbrica de "escrita, producida y dirigida por". [6]

Peio Aguirre es crítico de arte.

Art&Co 25