

Número 11 | Junio de 2010

Estudios de Arte

- Investigación
- Ensayo
- Reseñas de publicaciones

Panorama de Arte

- Entrevistas
- Exposiciones
- Premios y acontecimientos

Noticias de la AACCA

- Asamblea General
- Junta Directiva
- Otras actividades

CRÉDITOS

BUSCADOR

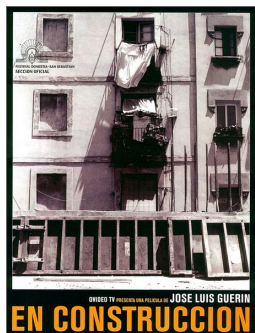


➤ Revistas Anteriores

➤ Enlaces de Interés

➤ Último Número

Revista Número 11 | Estudios de Arte | Investigación | Barcelona: la ciudad en transformación y el cine de lo real.



Barcelona: la ciudad en transformación y el cine de lo real.

Museos, exposiciones: ¿nuevas ventanas?



Resumen:

Este artículo está basado en la tesis doctoral que la autora acaba de presentar en la Universidad Rovira i Virgili, con el título: "Mirar la realidad: una aproximación al Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (1997-2009)", dirigida por los Drs. J.C. Suárez Fernández y A. Martínez Herranz. Se explica cómo ha aparecido la ciudad de Barcelona y su transformación en diversos documentales de los últimos diez años, la mayoría de ellos realizados por directores que han estudiado o enseñado en el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu

Fabra. Habla también del interés de las instituciones culturales y los museos de la ciudad por este cine, por el cine de lo real sobre todo, lo que implica que la propia ciudad está generando este interés. La aproximación al trabajo de alguno de estos cineastas, como Isaki Lacuesta o José Luis Guerin, muestra cómo este nuevo cine está muy presente en los museos de la ciudad, en algunas formas diferentes y creativas, que siguen lo que otros cineastas españoles – Basilio Martín Patino – ya habían intentado algo antes, pero prueban también otras nuevas formas de creación, mucho más cercanas a otras propuestas creativas europeas.

Abstract:

This article is based on the PhD thesis presented by the author in the Universidad Rovira i Virgili, with the title: "Mirar la realidad: una aproximación al Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (1997-2009)", directed by Drs. J.C. Suárez Fernández and A. Martínez Herranz. It explains how Barcelona and its transformation have appeared in several documentaries in the last ten years, most of them made by filmmakers who have studied or taught in Máster de Documental de Creación, in Pompeu Fabra University. It speaks also of the city's museums' and cultural institutions' interest in cinema, in the cinema of the real, above all, which means the city itself is generating this interest. The approach to the work of some filmmakers, such as Isaki Lacuesta or José Luis Guerin, shows how this new cinema is very present in the city's museums, in some creative and different ways that follow what other Spanish filmmakers – Basilio Martin Patino – had already tried a little earlier, but also try new other forms of creation, much nearer to other European creative proposals.

Palabras clave castellano: Barcelona, transformación, cine de lo real, museos.

Palabras clave inglés: Barcelona, transformation, cinema of the real, museums.

Barcelona ha experimentado en los últimos veinte años importantes cambios urbanísticos y estructurales que han afectado de forma muy importante a la vida de la ciudad y, en consecuencia, a su cultura. Algunas películas documentales realizadas en los últimos años evidencian, de varias maneras, esos cambios, las transformaciones. Intentar explicar la relación entre esos cambios y las películas o, dicho de otra forma, cómo los cineastas reflejan en su trabajo una realidad cambiante, sujeta a mutaciones físicas que, por consiguiente, devienen mutaciones internas –formas de vida, culturas nuevas– será el objeto de las líneas que siguen. También cómo los museos, los centros culturales de la ciudad, abren sus puertas al cine de lo real, en especial al que realizan cineastas relacionados con el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, una universidad que es, asimismo, causa y resultado de alguno de los cambios de la propia ciudad.

Joaquim Rius estudia la política cultural catalana, centrada en el caso de Barcelona, y habla de lo que él llama "governança cultural", en que la política cultural busca catalizar la creación de los sectores culturales y la acción cultural se planifica y concierta colectivamente como un elemento estratégico del desarrollo local. En ese marco – afirma – las instituciones tienen un papel clave por ser punto de encuentro de todos los agentes y generar valor cultural. (Rius, 2006:10-17)

Para Rius, una de las singularidades más relevantes de esta política es que no hay ninguna administración (*Generalitat*, Ayuntamiento, Diputación) que tenga el monopolio de las instituciones culturales, por lo que son frecuentemente gestionadas por patronatos o consorcios mixtos; a menudo, incluso, con miembros de distinto color político. Además, no tienen, ninguno de estos consorcios gestores, un poder económico equiparable al que sí tienen otras instituciones culturales del estado, como el MNCARS (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*), en Madrid. Ambos factores han provocado que, desde el nacimiento de esas nuevas instituciones culturales, se haya buscado la forma de hacerlas singulares y funcionales, que tengan una función, incluso - o sobre todo - política, de modo que creen cultura, referentes, nuevos, y diferentes de los del resto del estado.

Dentro de esas nuevas instituciones, son emblemáticos dos centros, el MACBA (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*) y el CCCB (*Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*), muy próximos entre sí, y centro de una de esas grandes remodelaciones urbanísticas de las que precisamente se hacen eco algunas de las películas documentales de los últimos años, siendo la más emblemática sin duda *En construcció* (J.L. Guerin: 2000). Ambas están situadas en el corazón del antiguo barrio del *Raval* (el Barrio Chino), una de las zonas del distrito de *Ciutat Vella*, y son uno más de los frutos de la gran remodelación del barrio (o planes PERI, definidos para *Ciutat Vella* en 1983), que partían - siempre según Rius - “*d'un projecte higienitzador hereu de les concepcions vuitcentistes burgeses (...), modificat per l'urbanisme modernista i corregit per la pressió popular i veïnal.*” Esa misma presión vecinal que tan bien reflejaba Joaquim Jordà (vecino del barrio) en *De nens* (2003), a través de las poderosas y politizadas asociaciones de vecinos.

En 1986 Pasqual Maragall anuncia a sus conciudadanos la nominación de la ciudad como sede para los futuros Juegos Olímpicos de 1992, lo que desata la furia constructora. Entre las grandes empresas acometidas desde aquel momento, y aprovechando los anteriores planes de remodelación del barrio, el MACBA y el CCCB son los dos exponentes más importantes.

Las Olimpiadas de 1992 supusieron la primera gran transformación de Barcelona, sobre todo al abrirla al mar, con el gran impulso que recibieron algunos barrios de la franja marítima. La ciudad se abrió no sólo al mar, sino también a un aflujo de visitantes inusitado hasta entonces. Visitantes que no sólo eran turistas. La población extranjera de la ciudad ha crecido enormemente desde entonces y, entre ellos, los que se dedican a actividades relacionadas con el arte y la cultura constituyen un porcentaje muy importante, así como los estudiantes.

El MACBA, diseñado por Richard Meier, se inaugura en 1995: el gran edificio blanco ofrece, como ocurrirá después con otros grandes museos en otras capitales españolas (Guggenheim en Bilbao, MUSAC, en León, ARTIUM, en Vitoria) más un hermoso y moderno continente que un atractivo contenido, que engancha más bien poco a sus visitantes, hasta que en 1998 tome sus riendas Manolo Borja-Villel (actual Director del MNCARS) y proponga un modelo alternativo de museo basado en las alianzas con colectivos del movimiento antiglobalización y con asociaciones vecinales que se oponen precisamente a los planes urbanísticos municipales. Todo ello le lleva también a rechazar el mismo modelo de regeneración cultural que hay tras la operación de construcción del propio museo. El museo se ha convertido así en un referente cultural contemporáneo, paradigma de lo que para Rius es esa “*governança cultural*”, en la que prevalece su capacidad para generar nuevos valores culturales con sus exposiciones, dar valor a ciertas corrientes artísticas de la ciudad, proyectarlo internacionalmente y hacerse un sitio en el debate internacional sobre el arte y la sociedad globalizada.

El CCCB, concebido dentro de un complejo de edificios - entre los que está también el MACBA - unidos entre sí y con su centro en la antigua Casa de la Caridad, fue inaugurado un año antes, en 1994, y su actual Director, Josep Ramoneda, fue ya nombrado en 1989, quien propuso, frente a las propuestas anteriores, un proyecto en el que focalizaba la institución como un “centro de investigaciones, de exposiciones - permanentes y temporales -, e intercambios múltiples sobre el fenómeno de la ciudad.” (ABC, 29-06-1989). El “modelo CCCB”, explica Rius, se comienza a forjar tres años después, en 1997, con la adopción de la fórmula de grupos asociados; es decir, colectivos de creadores en disciplinas muy diversas, apadrinados para desarrollar un proyecto cultural dentro de la línea del centro, las culturas urbanas. Para Rius, uno de los mayores éxitos del museo es el Festival Sónar, festival internacional de música electrónica, que reúne en sus ámbitos - internos y externos - gran cantidad de público internacional. Pero hay muchos otros referentes necesarios en el CCCB, que se han ido generando poco a poco, consolidándose como ofertas culturales atractivas para amplios sectores de una población culta e internacional. El festival anual *Cosmópolis*, de literatura, es una muestra. Y, sobre todo, las relacionadas con el cine, como el Archivo *Xcèntric*, ya citado en otros apartados de este estudio, el Festival de Cine *L'Alternativa*, el *BAFF* (*Barcelona Asian Film Festival*) y tantos otros, no ajenos seguramente a que Jordi Balló, reconocido experto en cine y Director precisamente de ese Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, anteriormente citado, desde el año 1998, sea Director de Exposiciones de la entidad.

Para Rius, el CCCB, de inesperado éxito, se ha erigido en verdadero altavoz y antena de la ciudad. Una ciudad, la ciudad en sí, la cultura urbana, que es, además, el centro de reflexión de muchas de sus exposiciones.

Poco antes, en 1991, la creación de la Universidad Pompeu Fabra había ya supuesto otro cambio - y fundamental - en la estructura urbanística de la ciudad, al integrarse en su mismo corazón, lo que modificó sustancialmente muchos aspectos de su entorno. El tránsito de estudiantes entre las distintas dependencias de una universidad no centralizada, sino disgregada en diversos edificios, situados en uno de los barrios de la ciudad con más tradición, el Barrio de la Ribera, muy cercano al Barrio Chino, implicó que se crearan las infraestructuras necesarias y habituales en cualquier barrio universitario: bibliotecas, cafeterías, librerías... Los estudiantes se mezclaban así, sin solución de continuidad, con otros viandantes ya habituales en la zona: los turistas. Muy cerca, además, se encontraban ya algunos de los enclaves culturales con más atractivo de la ciudad, como el *Museu Picasso*, el *Museu Tèxtil i de la Indumentària* o, poco después, el *Museu d'Història de la Ciutat*, todos ellos en las cercanías de la iglesia de Sta Maria del Mar, en el lado opuesto al MACBA y al CCCB, de las concurridas Ramblas barcelonesas.

El nacimiento del Máster en Documental de Creación en 1997 supuso otra novedad y, aunque su sede está algo alejada - en el más alto barrio del Eixample - , estiró desde su creación sus antenas hacia los nuevos barrios culturales de la ciudad, encajonados dentro del mucho más antiguo distrito de Ciutat Vella, que tanto cine había presenciado (sólo citaré aquí *Ocaña*, *retrat intermitent*, de Ventura Pons, estrenada en 1978, con la Plaça Reial y las Ramblas como escenario). Algunos de los primeros filmes realizados dentro del máster dan fe de las transformaciones de la zona. Seguramente son *En construcció* (José Luis Guerin, 2000) y *De nens* (Joaquim Jordà, 2003) las más relevantes en este sentido. Mientras la primera muestra, a través del seguimiento del proceso de construcción de un edificio, muy cercano precisamente a la plaza donde se encuentran el MACBA y el CCCB, un mundo en desaparición, en el que las prostitutas y los ex-marinos van a ser sustituidos por otros habitantes nuevos, mucho más anodinos seguramente, con menos sabor, mediante una mirada personal, ciertamente poética; la segunda adopta un punto de vista beligerante y mucho más comprometido al denunciar a las claras los casos de corrupción y de especulación urbanística que aquejaban al barrio durante el proceso de su remodelación.

En ambos casos, los elementos urbanos cobran especial protagonismo. En *En construcció*, los edificios emblemáticos del barrio (las torres del *Paralelo*, el reloj que corona el Banco de España, la iglesia del Monasterio de Sant Pau) sirven como referentes espaciales y como signos de puntuación de un filme basado en los encuadres y los planos-secuencia largos, demorados. Junto a ellos, otros elementos urbanos fundamentales y muy característicos precisamente del barrio: las palomas, que abren la película aposentadas en el suelo, picoteando, y las pintadas que describen el sentir de las gentes del barrio, testimonios anónimos de reivindicaciones, y de amores.

(Imagen 1)

En *De nens* las calles, el barrio, se hacen también muy presentes. Pero aquí es el propio Jordà quien las habita, mostrándose en cuadro, dejándose enmarcar en solares vacíos, llenos de cascotes que pronto verán surgir los cimientos de nuevos edificios modernos, desalojando a los antiguos inquilinos de las viejas casas anteriores. El centro geográfico del filme vuelve a ser el barrio del Raval, un poco más cerca del Paralelo, con lo que ahora es la remodelada Rambla del Raval y las angostas calles de la zona como protagonistas. También pintadas, calles llenas de escombros a la espera de ver surgir los nuevos edificios, y niños que vagan por las calles, que roban, se drogan o se prostituyen para salir de su miseria o, sencillamente, porque la sociedad no ha sido capaz de integrarlos.

(Imagen 2)

Evidentemente, el espacio es el mismo, pero la visión es muy distinta. Ambas son producto de la mirada personal de dos realizadores, dentro del máster, quienes las iluminan de forma muy diferente. La luz inunda normalmente las calles de Guerin, pues sigue el ritmo de la construcción de un edificio que, lógicamente, se hace con la luz del día, si bien se acompaña su latido hasta la noche, cuando los vecinos cierran las persianas, o las contraventanas, para encerrarse en la intimidad de sus viviendas. La oscuridad, la lluvia, son, en cambio, muy presentes en las calles que muestra Jordà, como símbolo de la oscuridad que rodea los asuntos de que trata (especulación inmobiliaria, corrupción, pederastia). También las pintadas hablan, de modo claro, de la violencia subyacente, del malestar de los habitantes del barrio.

Imágenes 3 y 4

Otras películas realizadas dentro de este mismo máster han mostrado escenarios de la ciudad de Barcelona, de modo más o menos lateral. Así, en *Mones com la Becky* (J.Jordá, 1999) la película se abre dentro del laberinto situado en el barrio de Horta, al nordeste de la ciudad, mientras que alguna de las secuencias de *Cravan vs Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002) se desarrolla en diferentes escenarios de la ciudad en que Arthur Cravan, protagonista del filme, pasara algunos momentos de su ajetreada vida. Especialmente interesantes son los que recogen el testimonio de uno de los pocos espectadores, aún vivo, del encuentro pugilístico entre Jack Johnson y Cravan en la barcelonesa plaza de toros Monumental, ya derruida, por lo que se buscó el ámbito, aún existente, de las gradas de la Plaza de Las Arenas, actualmente también en fase de remodelación para reconvertirse a otros usos, para la secuencia.

Otras realizaciones documentales de estos últimos años muestran la ciudad, especialmente el barrio del Raval, como ocurre con *El so del Raval* (Susana Guardiola, 2008) que intenta registrar la preparación de un concierto cuya finalidad es aglutinar las músicas de los diferentes colectivos sociales del barrio (latinos, magrebíes, gitanos...) en una armonía que, como el filme muestra, dista mucho de ser real. En una secuencia del filme, se ve a José Luis Guerin paseando por la calle, sin que su aparición en cuadro, como me explica su autora (entrevista personal:29 de octubre de 2008), haya sido buscada. El escenario vuelve a ser el Raval, pero ahora con el aspecto con que lo conocemos ahora, y con dos puntos especialmente presentes: la Rambla del Raval, nueva y con su monumental escultura *El gato*, de Botero, donde tendrá lugar un concierto que finalmente la lluvia obliga a suspender; y la plaza interior a los edificios de la *Biblioteca de Catalunya* y la Escuela *Massana* de Diseño, una plaza que es lugar habitual de encuentro de drogadictos y alcohólicos. La película muestra así los contrastes entre lo viejo y lo nuevo, los antiguos y los nuevos habitantes del barrio, de modo que la presencia de Guerin, ya un referente necesario, parece casi simbólica.

También en las calles, sótanos y locales de toda la ciudad de Barcelona se sitúa *B-Side* (2008), la película de Eva Vila – una de las dos coordinadoras del máster - que muestra las diferentes músicas que conforman el latido sonoro de la ciudad. Los planos vacíos de la ciudad, vista desde sus tejados, marcan las transiciones entre los momentos musicales. Importante es, en ellos, la presencia de las grúas, metonimia de las transformaciones incesantes de una ciudad en continuo proceso de cambio.

(Insertar Imagen 5 aquí)

Las películas que serán resultado de la última edición del máster (2007-2009) se situarán también, a lo que parece, en la ciudad. Aunque están todas ellas en fase de realización, las informaciones que dan sus directores (José Luis Guerin, Mercedes Álvarez y Ricardo Íscar) , así como el Director del máster, Jordi Balló, permiten , por ahora, situarlas en sus escenarios urbanos. Guerin realizará un filme sobre una madre que llega a la ciudad con una niña (revisitación de *Une simple histoire*, de Marcel Hanoun, de 1958) y no sabe qué hacer con ella, por lo que es posible intuir un recorrido por la ciudad. Íscar situará su historia entre los músicos de la orquesta del Liceo, situado precisamente en las Ramblas. Y Mercedes Álvarez que, a lo que parece, pretende mostrar el parecido entre tantas ciudades contemporáneas, fruto precisamente de las sucesivas remodelaciones que a menudo acaban con el sabor de cada ciudad, buscaba localizaciones en la zona de los *Encants* (el mercadillo de objetos de segunda mano situado junto a la Plaza de las Glorias), pronto también a desaparecer, y muy cercanos al nuevo emblema arquitectónico de Barcelona: la Torre *Agbar*, diseñada por el arquitecto Jean Nouvel. Curiosamente, la zona en la que se sitúan ambos lugares es también fruto de una nueva remodelación de la ciudad, el Barrio 22@.

La ciudad como escenario de las películas documentales realizadas en el entorno de este máster y sus museos como posibles centros de recepción de trabajos de sus autores. La relación entre cine y museos o centros culturales tiene ya una larga tradición y se muestra de formas muy diversas.

Una de ellas, la más antigua, y quizás más obvia, es la presencia de un museo o exposición en la diégesis de un filme. La nómina de películas en que los personajes recorren un museo o un cuadro del mismo es motivo importante dentro del filme es larguísima y abarca todas las épocas del cine y las filmografías de casi todos los países. Desde Hitchcock a Jean-Luc Godard, pasando por Otto Preminger o Leos Carax, en tiempos más recientes. Caso distinto será cuando el propio museo – o el artista - es el asunto central o parte muy importante del filme, algo que ocurre, por ejemplo, con filmes como *La Ville Louvre* (Nicolas Philibert, 1990) o, incluso , con la breve pieza de Pere Portabella *Miró, l'altre* (1969) , en que el espectador, hacia el final, entra en el espacio destinado a la exposición de Joan Miró, el Colegio de Arquitectos de la ciudad, poco después de haber presenciado la pintada y posterior destrucción de un gran mural sobre las vidrieras del recinto, por parte del artista. También aparecen los interiores de la *Fundació Miró* en *Pont de Varsòvia* (1989).

En *Cravan vs Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002) algunos momentos iniciales transcurren dentro de la sala donde supuestamente se expone la obra del pintor Cravan y, a menudo, durante el filme, aparecen referencias a pintores contemporáneos al protagonista y a exposiciones relevantes de aquel momento, como el *Salon des Independents*. Frank Nicotra, *alter ego* de Cravan, conversa en ciertas secuencias con el artista español Eduardo Arroyo, mientras pasean por las salas de un museo, el *Centre Pompidou*, de París.

Los museos y centros culturales de Barcelona llevan ya unos años apostando por la entrada del cine en ellos, siguiendo esa línea marcada por los grandes museos del mundo. Si el MACBA ha organizado varias retrospectivas de cineastas, entre ellas la de 2001 en torno a la rica y multiforme obra de Pere Portabella, así como diversas actividades centradas en el cine: proyecciones, conferencias..., y *Caixaforum* o la *Fundació Miró* han ofrecido varias exposiciones o actividades relacionadas con el cine, es el CCCB el que en estos asuntos se lleva sin duda la palma y consigue, además, que su nombre figure entre los grandes, en el dossier que a este tema dedica *Cahiers du cinéma* (2006, 611:8-41), junto a un único cineasta español, Pedro Almodóvar, con motivo de la exposición que dedicó al último la Cinémathèque. En el caso del CCCB, la revista citada repasa la estupenda exposición *Erice-Kiarostami: Correspondències*, que tuvo lugar en el año 2005, y que abrió camino a formas nuevas de entrada del cine en el museo en territorio español. Lo innovador entonces fue la combinación de varias de las posibilidades que todo ello permite: instalaciones montadas por los cineastas, piezas realizadas para la exposición, que se proyectaban en espacios con sillas, acondicionados para tal efecto y, sobre todo, la idea de generar un diálogo – filmado, claro está – entre dos cineastas de edades similares, pero de culturas muy diferentes, entre los que una evidente comunidad de sensibilidades se puso de manifiesto. Jean-Philippe Tessé explicaba el hilo conductor de dicha exposición, comisariada a dúo por Jordi Balló y Alain Bergala, en los términos siguientes: “*Il manquait un principe conducteur et c’est Victor Erice, qui n’avait jamais réalisé d’exposition mais qui a beaucoup soutenu notre réflexion, qui nous a suggéré qu’il s’agissait d’une exposition sur le regard.*”(Tessé, 2006, 611:32) . La mirada crea de este modo el hilo invisible que permite entender por qué hacen el cine que hacen cada uno de los dos realizadores: si el espectador entiende qué captura su mirada y cómo son capaces de dirigirla hacia la forma fílmica, habrán entendido sus coincidencias, y sus diferencias. Àngel Quintana opina que la presencia de ambos cineastas en el espacio museístico ha tenido un interesante y novedoso efecto: “Una vez finalizada la exposición, todas esas obras (*las piezas creadas para la misma*) han acabado convirtiéndose en piezas esenciales de la filmografía de unos cineastas cuya obra ya no puede ser vista únicamente desde el cine, sino que debe analizarse desde una perspectiva multimedial. Resulta significativo que un cineasta como Víctor Erice, educado en el peso de la cinefilia, haya decidido acercarse a la galería (...) Víctor Erice, que ha convertido la independencia artística en la base de su trabajo, ha acabado descubriendo que la galería le da más libertad y que su condición como artista puede ser más respetada dentro del universo mediático.”(Quintana, 2008:100). Parece claro que el motor fundamental de esta entrada del cine documental en el CCCB es Jordi Balló, quien en mayo de 2007 era invitado por Documenta Madrid a participar en una mesa redonda sobre el tema *El Documental en el Museo*, junto a otros comisarios y especialistas, dando de este modo carta de credibilidad a algo que no había hecho más que comenzar.

Porque en realidad esa incursión nueva del cineasta en el museo o galería significa, como mínimo, dos cosas: la libertad de que dispone, mermada en otros ámbitos por la dictadura de las subvenciones y de las audiencias, y la consideración autoral que le proporciona. Dominique Païni (Païni, 2002), considera esta nueva forma de entrada del cineasta en el museo, de forma paralela al crecimiento, en los últimos veinte años, de las propuestas en video de artistas de todo el mundo, desde las pioneras de Nam June Paik y otros, en los años sesenta. Habla de los trabajos de Egoyan y Kiarostami, por ejemplo, y considera que, para ellos, como para el resto de artistas (videastas o cineastas), que toman imágenes del cine y las reelaboran, ralentizándolas, insistiendo así en el espesor significativo del propio fotograma, o las manipulan, proponiendo nuevas lecturas, y las presentan después en el espacio museístico, todo ello implica una nueva forma de reflexión sobre el propio cine. También la creación de imágenes fílmicas nuevas – en forma de instalación, normalmente - destinadas a una recepción diferente: en un museo; con lo que supone de poder pararse, retomar la recepción, deambular por la sala, etc, es otra de las formas de reflexión, de incorporar nuevas ideas sobre el lenguaje del cine, o volver sobre las propias, teniendo muy en cuenta esta nueva forma de recepción, forzada, en algunos casos, por la huida del público de las salas comerciales. Las consideraciones sobre espacio y tiempo, esenciales en el cine, varían con estas nuevas formas de creación y de recepción.

Sobre todos estos conceptos – libertad creativa, consideración autoral, reflexión sobre el lenguaje del cine y sobre su función y recepción en la sociedad contemporánea - lleva ya años trabajando el cineasta español precursor en estos asuntos: Basilio Martín Patino. El director salmantino tiene ya en su haber una larga trayectoria museística, que empezó en el año 2005 con una exposición organizada por PHotoEspaña en el Centro Conde Duque de Madrid, para la que se utilizó el enorme archivo documental del cineasta sobre la guerra y la posguerra, reordenándolo bajo el título de *La seducción del caos: documento y ficción en la obra de Basilio Martín Patino*. Para ella, realizó también un montaje audiovisual titulado *Homenaje a Madrid*, con motivo del atentado de marzo del anterior año. En esta pieza, como apunta A.N. García Martínez (García Martínez, 2008: 138): “el director dinamita la noción de relato lineal al trifurcar la pantalla.”. Ese uso de pantallas múltiples será una de las

características de algunas de las instalaciones de Isaki Lacuesta, por ejemplo.

En ese mismo año 2005, el director salmantino realiza dos montajes audiovisuales para la imagen española en el extranjero: *Corredores de fondo*, para la Bienal de Arquitectura de Venecia, y *Fiesta*, para el Pabellón de España en la Exposición Universal de Aichi, en Japón. Y en el mismo año hace un remontaje de su corto *El noveno* (1961), al que titula *Caepa. Ensayo sobre la realidad cinematográfica*, para presentarlo en el homenaje que le rindió el festival *Cinéma du Réel* de París, dedicado ese año al cine de lo real en España.

Entre el año 2006 y el 2007 monta una exposición titulada *Paraísos*, en el Centro José Guerrero, de Granada, para la que realiza una interesante pieza, *A la sombra de la Alhambra*, en que muestra las reflexiones de Inés Sánchez, hija de Bernardo Sánchez Bascuñana, uno de los tres verdugos de *Queridísimos verdugos* (1973), a la que conoce por casualidad mientras está preparando la exposición. Sigue con la reciente (2008) e itinerante *Especjos en la niebla (Un ensayo audiovisual)* que estuvo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, para pasar después por Salamanca y Burgos. El carácter ensayístico, que salpica toda la obra del cineasta salmantino, es acusado en su propuesta, consistente en presentar una historia fragmentada, a partir de piezas de seis o siete minutos realizadas con materiales documentales diversos, y que permiten al espectador reconstruir libremente esa historia familiar situada en una dehesa salmantina. Tal como él mismo me explica (entrevista personal: noviembre de 2008): “La idea de que el espectador construya libremente, a través de la reconstrucción que hace mediante las diferentes historias en diferentes pantallas, es más rica que si sólo fuera una pantalla única. Se crea un sistema de visión totalmente diferente. Se cuenta la cosa con una eficacia mucho mayor. El espectador se imagina más de lo que hay. Es una información, digamos, enciclopédica.” Para Martín Patino, la apuesta por el cine en museos es muy interesante y se muestra entusiasmado cuando me explica que “el Director del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, me pidió permiso para poner *Canciones* en una sala contigua a *Guernica* de Picasso, ¿Qué hace *Canciones* al lado del *Guernica*? (...) La gente va a ver el *Guernica* y, después, se sienta en el suelo a ver *Canciones*..., sin solución de contigüidad.” Ese director es Manuel de Borja-Villel, quien antes lo fuera del MACBA, y que recientemente ha reorganizado todo el contenido del museo madrileño, ordenando las piezas en función de criterios mucho más acordes con los tiempos que corren, en un intento de alinearse con las propuestas de los principales museos del mundo.

Para Jean-Christophe Royoux (García Jiménez, 2008: 115-117), autor del prólogo al catálogo-libro que se publicó con motivo de la exposición *En esto consistían los paraísos*, en Granada, “El paso del cine a la exposición es sinónimo del fin de un mundo identificado con el propio cine. Para un cineasta, el paso a la exposición procede a la fuerza de una inversión y ésta tiene consecuencias. (...) Es sinónimo del fracaso del cine en ir por delante de sí mismo. Literalmente podríamos decir que, aquí, la exposición es el cine en estado de ruina.” Para Royoux, además, “el paso de la película a la exposición significa el paso del relato de la experiencia a la experiencia del relato” (Royoux, 2008:130) y, por otro lado, “cuando el cine es expuesto, la pulsión que lo anima es la de volver allí de donde viene, a las imágenes, a la inmovilidad, para permitir que el espectador descubra por sí mismo el paso de la inmovilidad al movimiento” (Royoux, 2008:126). Esos conceptos de que Royoux habla: el estado de “ruina” del cine cuando entra en el museo, fruto de la renuncia que para el cineasta implica tal paso; la idea de “experiencia de relato”, o una nueva forma de construir el mismo; o la vuelta a la “inmovilidad”, que da paso a la intervención activa del espectador, son todos ellos aspectos que recogerán no sólo Basilio Martín Patino, sino otras cineastas al entrar en el museo y, de forma muy significativa, José Luis Guerin e Isaki Lacuesta.

Algunas de las características más concretas de las exposiciones de Martín Patino serán las que definirán las líneas de muchas de las exposiciones de cine en suelo español, en años posteriores, como el uso de multipantallas o de varias pantallas separadas y de libre ordenación que fragmentan el relato y permiten al espectador la libre construcción de la historia, o el remontaje de piezas anteriores para conferirles un nuevo sentido, cuestionándose – y poniendo en cuestión – así el concepto de obra cerrada, acabada. También la realización de piezas nuevas, de encargo, creadas *ex profeso* para una determinada exposición. O la combinación de diferentes materiales artísticos (fotografías, videos) en un mismo ámbito expositivo. Martín Patino sigue queriendo experimentar, y sigue confiando en el espectador, capaz de reconstruir una historia con los elementos que se le facilitan.

Harun Farocki es uno de los creadores contemporáneos que más ha utilizado el museo o la sala de exposiciones para exhibir su trabajo. En Barcelona ha expuesto en diversas ocasiones algunas de sus creaciones y el Archivo *Xcèntric* tiene algunas de ellas. De su obra decía Joana Hurtado que “utiliza lo ya existente para reafirmar la idea de que el acto creativo no es la realización de algo original, sino la elección y apropiación de unas imágenes que están ahí y que sólo piden ser re-presentadas en un nuevo montaje” (Hurtado, 2008:20). Esa idea de que las imágenes ya están en el mundo en que vivimos y sólo hay que volver a ordenarlas, a recomponerlas y combinarlas con significados nuevos es algo de lo que me hablaba Isaki Lacuesta (entrevista personal), quien, además, ha impartido varios talleres de remontaje en diversos festivales y centros culturales.

Antes de las exposiciones citadas, sin embargo, el CCCB se hacía eco de la obra de un cineasta que en ese mismo año (1999) se encontraba como profesor invitado en la segunda edición del máster: Johan Van der Keuken. En aquel momento el centro expuso obra fotográfica y cinematográfica, en una exposición que había pasado el año anterior por diferentes museos de París: *Johan Van der Keuken & Jeroen de Vries. El cos i la ciutat / El cuerpo y la ciudad / Body and City*, una reflexión sobre las constantes de la obra - y la vida - del cineastas holandés.

Las proyecciones de cine son ya habituales tanto en el MACBA como en el CCCB, en sus salas interiores y en las plazas exteriores, en verano. Ambos centros ponen un énfasis especial en el cine experimental y de vanguardia y el CCCB, además, en el cine documental. Las programaciones de sesiones especiales de piezas escogidas y presentadas por especialistas tienen ya una larga historia y el Archivo *Xcèntric*, del CCCB, de libre acceso, con sesiones especiales, y con ya ocho años de historia, es un referente en la ciudad.

El mismo museo ha aprovechado la idea del intercambio epistolar, inaugurada con la exposición *Erice-Kiarostami* para seguir proponiendo nuevos diálogos o intercambios entre artistas. Entre un cineasta y un pintor fue la exposición *Hammershoi-Dreyer*, en el año 2007, comisariada por el mismo Balló, en torno al uso de la luz en ambos creadores, para lo que se iluminaron las piezas expuestas (cuadros del pintor danés, sobre todo) con una luz muy cercana a la de la obra del cineasta.

Durante el verano de 2008, el CCCB puso en marcha un nuevo programa de cine estival, al aire libre, en el espacio exterior del museo: *Gandules'08* que, en palabras de una de sus organizadoras, Núria Aidelman, tuvo un inusitado éxito de público, generado seguramente, en parte, por su gratuidad: “El total d'assistents (...) va ser de 7.340, que per 12 sessions dóna una mitja de 612 aprox” (información proporcionada por Aidelman en correo personal). 612 personas por sesión es muchísimo más que la asistencia de público a salas para ver cualquiera de las películas proyectadas. La propuesta consistía, de nuevo, en el diálogo entre cineastas, en torno al tema de la interculturalidad: en muchas de las sesiones se podía ver una pieza breve, creada para la ocasión, de un director español o residente en España (Óscar Pérez, Lope Serrano, Andrés Duque e Isaki Lacuesta) que se proyectaba antes de otras películas largas de diferentes cineastas de todo el mundo. Entre ellas, y como viene siendo habitual en el CCCB, algunas de carácter documental, de autores como Johan Van der Keuken, Werner Herzog, Chris Marker, etc. Una película que pudo verse como estreno especial, y único en el estado, fue *El vuelo del globo rojo* (Hou Hsiao-Hsien, 2008), que es resultado a su vez de un encargo que el *Musée d'Orsay* hizo a tres cineastas (Olivier Assayas, con su *Las horas del verano*, ya ha dado cumplimiento al encargo; y falta por hacerse una pieza de Jim Jarmusch), por lo que el museo parisino aparece en la diégesis.

Y nuevas formas de diálogo son las que propone el programa *Cinèrgies*, del mismo CCCB, comisariado por Joana Hurtado, M. Martí Freixas y Anna Petrus, durante el año 2008. Un primer “diálogo” tuvo lugar en abril entre Lisandro Alonso y Albert Serra y el segundo, en septiembre, entre Isaki Lacuesta y Naomi Kawase. Este último se desarrolló en dos días, el viernes 26, en el que tuvo lugar una conversación entre ambos directores, moderado por Anna Petrus, y la proyección de las cuatro cartas filmadas que hasta la fecha (la correspondencia no se había acabado aún, me explicaba Lacuesta) se habían enviado ambos cineastas. La correspondencia completa entre ambos creadores se ha convertido recientemente (agosto de 2009) en la película *In between-days*, presentada en el Festival de Locarno, consolidándose de este modo una propuesta cinematográfica totalmente original en España.

(Insertar aquí imagen 6)

Isaki Lacuesta ha irrumpido en muchos momentos de su vida y de formas muy diferentes en los museos y en exposiciones y ferias diversas. En el año 2007 recibió el encargo, junto a otros cineastas catalanes (Marc Recha, Isabel Coixet...), de realizar un montaje-instalación para el pabellón catalán - país invitado - de la *Feria del Libro de Frankfurt*. La pieza presentada es *Traços/Traces*, una instalación para cuatro pantallas, de 17 minutos, en la que se produce un diálogo entre diferentes lenguajes artísticos. Antoni Tàpies, Miquel Barceló, Frederic Amat y Perejaume, que intervienen sobre su retrato, interactuando con él. Aquí colabora con artistas de distintas disciplinas — pintores, bailarines, actores, cantantes o escritores — para realizar el retrato de los gestos de los artistas, invitados a interactuar, desde sus propias disciplinas, con el lenguaje cinematográfico. Se establece así un diálogo entre los diferentes lenguajes artísticos, que en el caso de los pintores se concreta en la creación de una obra conjunta resultado de la intervención sobre el negativo de su retrato filmado en 16mm. En la pieza destaca el interesantísimo uso de los diferentes lenguajes, no sólo el visual. Algunas muestras serían la preciosa coreografía en que el coreógrafo y bailarín Cesc Gelabert baila un gol de Ronaldinho, o el fragmento titulado *Música callada*, en que unos cantantes cantan unas músicas que no son cante jondo, sino la pieza con ese título - que lo recibe del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz: “la música callada, la soledad sonora” - del compositor catalán Frederic Mompou.

Otros trabajos de Lacuesta han salido también del ámbito de la ciudad en los últimos años, como las dos instalaciones presentadas en *Artium*, de Vitoria, en el año 2008, dentro de la exposición colectiva *Miradas al límite*, en la que también tomaron parte Jaime Rosales, Luis Alejandro Berdejo, Fernando Franco y León Siminiani. Una de ellas, *Luz azul*, consistía en una “proyección de diapositivas a través de una instalación laberíntica de ventanales de vidrio. Las imágenes se proyectan en las cuatro paredes de un espacio rectangular de dimensiones 4 x 4,5m.” y “surge de imaginar qué ocurriría si las vidrieras góticas fueran bajadas a ras de tierra y se volvieran transitables, como nuestras puertas y ventanas cotidianas. Unas vidrieras cuya imagen, reflejada una y otra vez, pudiera transformarse, y ser al mismo tiempo transparente, translúcida y opaca.” La otra instalación es *Los cuerpos translúcidos*, y se trata de una “videoinstalación para 16 monitores en forma de torre de 8 monitores por cada lado. (...) Es una instalación construida a partir de filmaciones de ventanas, los marcos que delimitan el ámbito público y el privado. Las ventanas vistas como doble límite: el de la distancia física que nos separa de los otros (a los que sólo podemos convertir en materia narrativa recurriendo al mismo tiempo a la observación y a la imaginación), y el que nos marca la legislación actual sobre derechos de imagen.” (informaciones obtenidas del dossier cedido amablemente por el propio autor)

Pero antes de todo esto, Lacuesta había realizado más creaciones para museos, siempre buscando la innovación y la experimentación, con los formatos, con los lenguajes, con los contenidos, con la forma de presentarlos al público. Quizás lo que más interesa ahora es recalcar su espíritu inquieto, que busca sobre todo investigar a través de su creación y para el que encuentra muy adecuado, como su maestro Martín Patino, el espacio del museo: “a mí me preocupa más la cuestión espacial, el espacio expositivo, que la cuestión económica. Mirarlo sentado o de pie, si es un itinerario... (...) Tienes que tener en cuenta qué tipo de público va a ir ...” (entrevista personal)

Isaki Lacuesta ha presentado hace poco (septiembre de 2009, en la *Fundació Suñol*, de Barcelona) otra instalación: *Lugares que no existen (Goggle Earth)*, que consiste en una serie de retratos y filmaciones de espacios que Google Earth oculta, a los cuales el director y la codirectora Isa Campo viajaron a fin de documentar el aspecto real (mediante videos y fotografías), y contraponerlo en una instalación a la falsa visión que se puede obtener desde el ordenador. Terrenos militares, campos de entrenamiento, edificios gubernamentales, parques naturales donde los especuladores construyen bloques de edificios ilegales, playas nudistas... en España, Colombia, Ecuador, Rusia... El catálogo de paisajes que Google Earth escamotea y censura por diferentes razones es interminable, y con frecuencia, muy sorprendente. Este proyecto confrontaba la mirada hiperrealista y supuestamente objetiva de Google Earth, con el punto de vista realista (y sin embargo subjetivo) de nuestras imágenes a ras de suelo de estos lugares que pese a todo existen. (palabras del dossier del autor) . El proyecto se ha realizado gracias a una beca de la Institución Can Xalant y la Fundación Suñol.

Otra de las exposiciones en que se combinaba el cine con otros asuntos, fue *Les odyssees de l'espai*, que tuvo lugar en las Atarazanas de Barcelona, organizada por el Ayuntamiento de Barcelona los días 5 y 6 de octubre de 2007, y con la que Josetxo Cerdán colaboró organizando un ciclo de cine sobre el espacio, en el que pudieron verse piezas de Pelechian, César Velasco Broca, Alexey Fedorchenko o Lluís Escartín, entre otros. Y para la que encargó a Andrés Duque y a Lacuesta que realizaran sendas piezas. Isaki Lacuesta realizó entonces *Mars on Earth* (2007), un interesante medimetro que toma las tierras rojas de Riotinto y el interés que en científicos de todo el mundo han generado como punto de partida para una reflexión personal sobre el espacio y el sonido. La de Duque es *Constelación Bartleby* (2007), un espléndido trabajo que ha valido varios premios a su director.

Joaquín Jordá también había participado del museo, con unos trabajos en video que realizó para la exposición *Literatures de l'exili*, en el año 2005, en el CCCB. El trabajo, de 240 minutos, intenta seguir el itinerario que recorrieron los intelectuales catalanes al abandonar la península hacia el exilio, desde Barcelona a México, pasando por Francia y Chile. La exposición siguió durante algún tiempo itinerando por diversos lugares del mundo.

En el mismo *Centre de Cultura Contemporània* se estrenó en el año 2006 el cortometraje documental de trece minutos *Descontrol urbano*, sobre las viviendas de una familia gitana y un ex legionario en el distrito barcelonés de Sant Martí. Ello formaba parte de un proyecto colectivo en el que participaron otros directores, como Pedro Barbadillo, Chus Gutiérrez o Gracia Querejeta, en torno al tema de la inmigración. En el caso del trabajo de Jordá, se presentaba como dos vídeos que debían verse de manera complementaria. Se trataba, indudablemente, de una más de las preocupaciones sociopolíticas del director, línea de trabajo que es uno de los ejes de su obra, y, también, como los anteriores, del deseo de entrar en el museo, que compartía, en los últimos momentos de su vida, con otros cineastas coetáneos.

Hay algunas exposiciones más, realizadas en el CCCB en torno al cine, que son destacables en este estudio por haber intervenido

en ellas, de una forma u otra, algunos de los cineastas de cine de lo real del máster. O porque se han incluido fotogramas de sus películas, o piezas enteras. Una de ellas es *La ciutat dels cineastes*, que tuvo lugar en el año 2001 co-comisariada por Andrés Hispano y Jordi Balló. Se ponían en relación en ella películas de diferentes directores del mundo para los que la ciudad, y los problemas o realidades – o virtualidades – que genera, como símbolo de una sociedad cambiante, eran presentes. En la exposición se encontraban, por ejemplo, fragmentos o fotogramas de películas como *En construcció*, *De nens* y otras.

German Berger Hertz, ex-alumno del máster, realizó una pieza de diez minutos, *Cómo contarle a Greta*, en realidad parte de su película larga *Mi vida con Carlos* (que acaba de ser estrenada en diversos festivales de todo el mundo, con gran éxito de crítica y premios) para la exposición *En transició* (2007-2008), una reflexión sobre las vidas de las gentes – anónimas y públicas – en los años de la Transición española.

Ricardo Íscar también ha realizado algún trabajo como encargo de un centro museístico o cultural. La Fundación Gulbenkian, de Lisboa, pidió al director que, junto a otros veinte cineastas, realizara una pieza en la que se hablara de un objeto próximo, pero cuyo origen fuese lejano o desconocido. En su caso, su trabajo, de ocho minutos, se llama *Juego limpio*, ha sido producido por la escuela de cine El Observatorio y el objeto del que se habla es el fútbol. El encargo es una muestra más de cómo un centro cultural puede proponer iniciativas que supongan un reto a la creatividad o al lenguaje del cine de la realidad.

Otras salas o espacios culturales de la ciudad han presentado en los últimos tiempos propuestas relacionadas con el cine. El *Palau de la Virreina*, situado en plenas Ramblas, ha presentado muy recientemente (2009) una exposición sobre el proyecto de realización por parte del cineasta mallorquín Agustí Villaronga, de la adaptación fílmica de la novela de Mercè Rodoreda *La mort i la primavera* (publicada póstumamente, en 1989). La exposición muestra, en una escenografía muy adecuada al clima de la novela y a lo que suponemos tenía que ser el filme de haberse realizado, fragmentos del guión, secuencias filmadas, objetos de *atrezzo* y otros elementos. De alguna manera, ello supone la entrada del no-cine en el museo.

Y, finalmente, José Luis Guerin. Poco hace de su participación en esa nueva forma museística. Algo que, como él mismo afirma, le ha costado mucho, porque se resistía a salir de lo que para él era el ámbito lógico del cine: las salas de cine: “Vivo con incertidumbre todo este proceso de casi ‘expulsión’ de las salas. Cada vez hay menos espacio para la disidencia en las salas de cine. Cada vez se distribuyen menos películas, eso lo he dicho en muchas entrevistas...si se mira una cartelera de los años setenta y una de ahora, eso es apocalíptico. La censura económica es más violenta que la franquista. (...) A mí este desplazamiento de su espacio natural, las salas de cine, me pesa, me pesa como una losa. (...) Creo que es un ritual, que el espectador ha pagado por ver lo que pasa en la pantalla, que sacraliza lo que acontece.” (entrevista personal) .

Pero la entrada se ha producido, en una exposición doble que se ofreció entre los años 2007 y 2008, en Venecia y en Barcelona. La primera, como complemento de la retrospectiva que de la obra del cineasta ofrecía la Bienal (en su edición 52ª), con el título de *Paraiso fragmentado/ Paradiso spezzato*, dentro del Pabellón Español. La segunda, según se explicara en su presentación al público en febrero de 2008, por boca del Director de Exposiciones del CCCB, Jordi Balló, ofreció todo lo expuesto en Venecia, además de alguna obra realizada *ex profeso* para Barcelona, de modo que los que no pudimos ver la primera debemos conformarnos con haber visto la segunda. Ésta, titulada *Las mujeres que no conocemos*, abunda en las ideas que plantean las dos películas que, de alguna manera, son complementarias de la exposición: *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2008). En la última, además, aparece, ya en la diégesis, el museo, museos del mundo visitados por gentes anónimas.

(Insertar aquí Imagen 7)

Se trata de la exposición de una serie de fotografías (o fotogramas congelados, nunca se sabe) de varios de los filmes de Guerin que hablan sobre la mujer, sobre su misterio, el eterno femenino. Las fotografías, y esto es lo verdaderamente interesante y novedoso, no están colgadas de las paredes de las salas, sino proyectadas sobre ellas. Y las proyecciones no son a veces de una misma imagen, sino, como en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, de secuencias de fotos fijas que intentan reproducir, dar idea, de una secuencia de movimiento al modo de las secuencias de fotografías de Muybridge o Marey, a quienes reconoce Guerin la deuda en algunos textos que explican las imágenes, en las paredes de las salas. Imágenes de las dos películas que se han explicado, pero también de *Tren de sombras*, como esas en que Monsieur Fleury filma a la joven Hortense Fleury, su sobrina, mientras se columpia ante sus ojos o pasea en bicicleta por los jardines de la mansión familiar. Secuencias que parecen una filmación familiar de principios de siglo (otro de los muchos homenajes de Guerin a los principios del cine), pero no son más que un truco. Chicas paseando en bicicleta, como las que a menudo aparecen en *En la ciudad de Sylvia* y que tienen un origen

proustiano en aquellas jóvenes que el protagonista de *A la sombra de las muchachas en flor* (*En busca del tiempo perdido*, 1919-1927) viera fugazmente pasar ante sus ojos en Belbec.

Reflexión, otra vez, sobre los orígenes del cine, sobre su relación con la fotografía y con la pintura, en tanto tuvieran todas ellas una función inicial retratística. Imágenes secuenciadas de mujeres que se van, que desaparecen. Instantes captados: una joven de cabellos despeinados, otra joven que acaba de pasar en su bicicleta. Tiempo pasado que ya no vuelve.

Y, como pieza final de la exposición, una larga proyección de gente (mujeres, hombres, chicas con moños) observando las pinturas de diversos museos del mundo: Florencia, Madrid. Y Barcelona; y aquí, concretamente, personas que visitan la exposición *Hammershoi-Dreyer* del mismo CCCB un año antes. Una última vuelta de tuerca sobre las relaciones cine-pintura en forma de imágenes seriadas que sugieren movimiento aunque no sean aquí, como sí lo eran en otras de las obras de la exposición, series de imágenes de la misma persona para aparentar movimiento, sino imágenes de diferentes espectadores que miran cuadros en museos de varias ciudades europeas. La música que acompaña la proyección (música barroca, como buena parte de los cuadros que miran las personas que vemos), externa a las imágenes, invita a concentrarse en lo que parece una última reflexión del cineasta: seguimos acercándonos a los museos, seguimos mirando con atención unas imágenes pintadas años o siglos atrás, siguen atrayéndonos esos retratos de gentes desconocidas. Y, aquí, vemos a gentes que miran cuadros, que ya hemos visto como espectadores de un museo.

(Insertar aquí Imagen 8)

A pesar de su inicial rechazo a la entrada del cine en el museo, es evidente que Guerin ha intentado aportar elementos nuevos. “La dispersión en el espacio museístico obliga al cineasta a utilizar mecanismos más exclamativos, para llamar la atención. Cada cineasta piensa el museo de formas distintas; a mí me ha dado cosas muy expectantes. El espacio te permite jugar con la arquitectura. Las imágenes del cine crean pausas, cadencias, secuencias, en su disposición espacial, que pueden dotar de un valor semántico a la escala de proyección, a la altura...” (entrevista personal).

Se podrían fácilmente retomar las palabras de Royoux y aplicarlas al trabajo museístico de Guerin: volver a la quietud de las imágenes para que el espectador reconstruya el movimiento, tras haber sido quizás dolorosamente expulsados de las salas.

En definitiva, tal como explica muy bien Àngel Quintana (Quintana, 2008:97-98):

“Los documentales fotográficos han generado un deseo de aproximación a lo real que ha acabado desplazándose hacia la rehabilitación de los documentales cinematográficos, los cuales han dejado de ser únicamente discursos sobre la propia realidad fílmica para transformarse en laboratorios de investigación en torno a las posibilidades de escritura ensayística de la propia imagen fílmica. Este fenómeno ha coincidido con el surgimiento de un debate entre el modelo establecido por el documental periodístico y el establecido por el documental de autor. Los centros artísticos han visto que la conversión del documental en el espacio más inquieto para la creación de formas audiovisuales podía convertirlo fácilmente en materia de exposición y romper con el valor coyuntural que adquieren los documentales de carácter periodístico.”

En una ciudad que apuesta por conceder “valor político” a la cultura, como decía Rius, apoyar la entrada del cine en el museo y, sobre todo, del cine de lo real, es una forma no sólo de estar a la vanguardia de las formas contemporáneas de la cultura, sino, sobre todo, de generar referentes, de generar valor cultural, algo que casa muy bien con la existencia, además, en la propia ciudad, de un importante movimiento de cine de lo real, que está, también, junto con otros, a la vanguardia del cine español en estos momentos. Cuando los cineastas aceptan presentarse en el museo, con piezas creadas para tal efecto, o con refacturas de otras anteriores, o como sea, están decidiendo, y los comisarios y agentes culturales con ellos, que el cine – también el de lo real – ya puede ser considerado un objeto cultural que debe ser conservado. Por otro lado, esos mismos agentes culturales, y los de Barcelona son un exponente muy importante, saben que están creando unas nuevas formas culturales para un público también nuevo. La propuesta museística es siempre más libre, más abierta, pero también, a menudo, más autoexigente, pues el público ya no será seguramente el mismo que va a un cineplex un domingo por la tarde.

En su tesis doctoral: Joaquim Rius, *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi del cas barceloní*, codirigida por Arturo Rodríguez Morató (UB) y Pierre-Michel Menger (EHESS). (Barcelona, *Universitat de Barcelona*, 2006) resumida en: Rius, Joaquim “El MACBA i el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural”, (*Digithum*, n.º8, mayo de 2006), pp. 10-17

(<http://www.uoc.edu/digithum/8/dt/cat/rius.pdf>)

Para la realización de la tesis doctoral, dentro de la cual se incluye este estudio, la autora entrevistó a muchos de las personas vinculadas a este máster (alumnos, profesores, coordinadoras, director, profesores, productores).

En sendas entrevistas personales, a lo largo de los años 2007, 2008 y 2009.

La descripción es literalmente la que me brindó su realizador, en un completo dossier sobre sus instalaciones.

- García Martínez, Alberto Nahum (2008): *El cine de no ficción en Martín Patino*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

- Hurtado, Joana (enero 2008): “Trabajar para ver”, *Cultura/s La Vanguardia*, 23, 20.

- “Le cinéma au musée” (abril de 2006) : *Cahiers du Cinéma* , 611, 8-41.

- Païni, Dominique (2002): *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris: Cahiers du cinéma.

- Quintana, Àngel (2008): “Más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería”, *Secuencias*, 27, 100.

- Rius, Joaquim (2006): *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi del cas barceloní*, codirigida por Arturo Rodríguez Morató (UB) y Pierre-Michel Menger (EHESS). (Barcelona, *Universitat de Barcelona*, 2006) resumida en: Rius, Joaquim (mayo de 2006) “El MACBA i el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural”, (*Digithum*, 8, 10-17) (<http://www.uoc.edu/digithum/8/dt/cat/rius.pdf>).

- Royoux, Jean-Christophe (2008): “Co-existencias. Cuando el cine de Basilio Martín Patino se expone.”, en Pilar García Jiménez y otros (2008), *En esto consistían los paraísos: aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero.

- Tessé, Jean-Philippe (abril de 2006) : “Lettres persanes en Catalogne”, *Cahiers du cinéma*, 611.

Beatriz COMELLA DORDA

catedrática de secundaria de Literatura, e investigadora del Departamento de Hª e Hª del Arte de la Universidad Rovira i Virgili (Tarragona)

Fecha de Entrega: 03/05/2010

Fecha de Admisión: 20/05/2010

<< volver



Plz Extremadura 8, of. 2, 22004 Huesca Tfno.: **678 436 313** jpl@unizar.es

Normas para los autores