

Cine instalado en espacios de arte. Cuestiones de montajes

Ana Claudia García

Arkadin (N.º 9), e020, 2020. ISSN 2525-085X

<https://doi.org/10.24215/2525085Xe020>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

CINE INSTALADO EN ESPACIOS DE ARTE

Cuestiones de montajes

Installed Cinema in Art Spaces

Questioning Montages

ANA CLAUDIA GARCÍA | campus.ana@gmail.com

Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión. Universidad Nacional de Tucumán. Argentina

Recibido: 28/1/2020 | Aceptado: 7/5/2020

RESUMEN

El artículo aborda la cuestión del arte instalativo entendiendo la instalación como artefacto artístico y como sistema de montaje. Las obras instalativas han construido un dispositivo propio y el cine expuesto en espacios de arte lo está elaborando a su modo. Los contrastes interpretativos que ofrecen las instalaciones producidas por cineastas son un buen pretexto para sondear posibles líneas de abordaje a la problemática de los dispositivos de imágenes; pasajes, cruces y mixturas: de formatos, de medios expresivos, de modos expositivos, de espacios de exhibición y de instancias de fruición que el cine, el video y el audiovisual contemporáneo vienen generando hace poco más de dos décadas.

PALABRAS CLAVE

Instalaciones; cine expuesto; montaje; dispositivo; espectador

ABSTRACT

The article addresses the question of installation art, understanding installation as an artistic artifact and as a montage system. The installation artworks have built their own apparatus and the cinema exhibited in art spaces is developing it in its own way. The interpretive contrasts offered by the installations produced by filmmakers are a good case to examine possible approaches to the problem of imaging apparatus; passages, crossings and mixtures: formats, expressive media, exhibition modes and spaces, and instances of engagement that contemporary cinema, video and audiovisual have been generating just over two decades ago.

KEYWORDS

Installation art; exposed cinema; montage; apparatus; spectator



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Las obras instalativas —en sentido amplio— han construido un dispositivo que les es propio, donde la dimensión espacial (el lugar donde la instalación se instala) pauta modos de experiencias y de recepción específicos. A su vez, el cine expuesto en espacios de arte parece estar construyendo el suyo propio. Y parece hacerlo a partir de un lugar impropio —en el sentido de desplazado—. De ahí que el conflicto entre dispositivos haga pensar a una parte de la cinefilia en dos tipos de espectadores o, incluso, en un espectador con dos tipos de experiencias diferentes: una, vinculada al cine, y por extensión, al súper codificado dispositivo cinematográfico; y otra, emparentada con un *afuera* del cine, como muchos críticos se refieren a la experiencia con el cine expuesto.

Cuando aparecen ciertas formas no tan *puras* en el arte, en el sentido que se han mixturado, hibridado o contaminado con algo de *afuera* de su campo específico —afuera del cine, del video o de las artes visuales—, nos percatamos de que el arte sin *ese afuera del arte* no implicaría ningún problema pues no contrastaría con nada. Los contrastes interpretativos que ofrecen las obras instalativas producidas por cineastas son un buen pretexto para sondear posibles líneas de abordaje a esta problemática.

Cine expuesto o cine instalado son conceptos que en la contemporaneidad aluden a fenómenos tanto artísticos como estéticos. En sentido general, hacen referencia a desplazamientos territoriales del cine hacia espacios de arte. De modo acotado, aluden a cruces y a mixturas: de formatos, de medios expresivos, de modos expositivos, de espacios de exhibición y de instancias de fruición que el cine, el video y el audiovisual contemporáneo genera hace poco más de dos décadas. Se trata de pequeños cruces. Los cruces pequeños son fundacionales de un modo distinto a los saltos cuánticos. Porque se manifiestan sin crear demasiada fricción con las formas espectaculares y hegemónicas de exhibición, ni mucho menos con las modalidades dominantes de recepción y de fruición, de ahí que subsisten de un modo más duradero. En la era del capitalismo de superproducción, el arte disruptivo —el de los saltos cuánticos— se incorpora al sistema con la misma rapidez que luego se descarta. Se entiende lo hegemónico hoy como una modalidad disruptiva, mientras que el arte que propicia pequeños corrimientos de prácticas y de lenguajes es el emergente. En esta última línea se ubica el cine instalado: como un emergente que no podría pensarse sino dentro de conformaciones sociales como las actuales. Ejemplos elocuentes serían las obras instalativas de Harun Farocki. En nuestro país, las obras de Andrés Denegri y de Albertina Carri son también oportunas.

Cabe aclarar que son variados los puntos de vista de la historia y la crítica del arte, de la teoría cinematográfica¹ y la de los propios artistas;² en consecuencia, podría afirmarse que el aparato crítico sigue en proceso de construcción.

INSTALACIÓN: ARTEFACTO ARTÍSTICO Y SISTEMA DE MONTAJE

En la praxis instalativa se entiende por *instalación* a un tipo de producción artística y, al mismo tiempo, a un sistema de montaje de obra. Se sabe que en el ámbito de las artes visuales el término *montaje* se refiere al modo en que la obra se ordena y se dispone a la mirada de acuerdo a un calculado diseño expositivo. El montaje es una actividad desarrollada por diseñadores de montaje, artistas y curadores. La tarea consiste en disponer en sala los artefactos artísticos (obras bidimensionales, tridimensionales, audiovisuales, interactivas, etcétera) siguiendo un diseño expositivo preestablecido. Algo así como una sintaxis de disposición y de sistematización de obras para tutelar la mirada del espectador.

¹ Jean-Christophe Royoux, Dominique Païni, Raymond Bellour, Philippe Dubois, Eduardo Russo, Jorge La Ferla, Emilio Bernini, entre otros.

² Harun Farocki, Chris Marker, Chantal Akerman, Andrés Denegri, Albertina Carri, solo por nombrar algunos cineastas cuyas obras son oportunas para el enfoque en este análisis.

Aquí cabría puntualizar algunas cuestiones. Cada instalación propone una singularidad en una situación espacial equis, y el diseño de montaje suele configurarse en el sentido de que el sujeto perceptor aprenda a leer (de nuevo) el espacio en el que está implicado. En muchas instalaciones la experiencia vivencial del lugar se vuelve perturbadora, pues el todo —lugar simbolizado y espacio tridimensional donde la obra se concreta— es percibido a la vez como continente y contenido de la obra (en el sentido conceptual y físico). Si pensamos la sala como continente y la obra como contenido, los límites se tornan ambiguos a pesar de tratarse, en la instalación, de un espacio actual (no simulado). A veces, ambas nociones se desplazan tenazmente y las fronteras entre estos conceptos se tornan, en el mismo movimiento, tan imprecisas como subjetivas. Un ejemplo ilustrativo sería la obra *Office Baroque* (1977), del artista Gordon Matta-Clark,³ en donde la tensión entre continente/contenido que produce la instalación pareciera no terminar nunca de resolverse (García, 2012).

Ahora bien, una problemática vinculada al cine instalado en museos es la cuestión del montaje en sala de obra fílmica y videográfica. La noción de montaje —en sentido de disposición de obras— se complejiza cuando entra en fricción semántica con el concepto específico de *montaje fílmico* (o de videoedición). Los conceptos vuelven a superponerse. Se hace referencia, por un lado, a la dimensión temporal del dispositivo fílmico (tiempo sintético de la imagen, operación hipercodificada), pero también, a la dimensión temporal del dispositivo instalativo: los tiempos de espectación de la obra. La experiencia se torna más compleja si hay multipantalla y multicanales.

En las videoinstalaciones como en el cine expuesto el dispositivo está integrado tanto por el espacio real donde la instalación se sitúa como por los lugares de visualización de la imagen y por las tecnologías complementarias para que esa visualización sea posible: todo tipo de cámaras —dispositivos de captura de imágenes—, todo tipo de reproductores —dispositivos de salida de imágenes—, todo tipo de circuitos —dispositivos de distribución de imágenes— y todo tipo de pantallas —lugares de visualización de la imagen—. Un ejemplo sería la obra de Andrés Denegri (2015) que se exhibió en el Museo de Bellas Artes de Salta. Se trataba de cinco piezas, cuatro de la serie *Éramos esperados* más, *Aurora*, que daba nombre a toda la muestra. Estaba compuesta por un conglomerado de imágenes, de máquinas y de dispositivos técnicos diversos. La particularidad del montaje dejaba al descubierto posibilidades expresivas y narrativas del espacio y de la imagen fílmica que se emparentan con el cine experimental. La manera en que Denegri interviene sobre el tratamiento del material fílmico y sobre los proyectores de Super 8 y de 16 mm es ese modo ostensible en que acciona sobre la maquinaria específica para hacerla devenir otra, metamorfoseada. Toda la maquinaria técnica y todo el dispositivo de imágenes estaban ahí para significar, pero no solo para significarse a sí mismos: dotaban de sentido a la instalación. Podríamos pensar la puesta en escena como lo que está incluido dentro del espacio museal, es decir, pensar a la sala como continente de la obra y lo instalado como lo contenido en ese lugar, pero negaríamos que la sala del museo opere como significante en la cadena asociativa. Resulta que el espacio *en* la instalación no opera como continente pasivo, vale decir, como cosa que contiene en sí a otra, dejando obrar a lo que contiene, pero quedando él inactivo. El espacio siempre actúa. Si efectivamente leyéramos el espacio real —lo tectónico— como un significante enfático, llegaríamos por esta vía a la conclusión de que en esta instalación se trata menos de una puesta en escena —a la manera del teatro o del cine— que de una *puesta en abismo* de una escena. Es decir: en una instalación se trata, la mayoría de las veces, de la puesta en abismo de un dispositivo de imágenes —como cuando pintamos un cuadro dentro de un cuadro (García, 2015)—.

³ La obra consiste en la intervención, por parte de Gordon Matta-Clark, de un edificio de tres pisos abandonado en la ciudad de Amberes (Bélgica), donde el artista ha seccionado (cortado, ahuecado) parte de las paredes y de los pisos.

Si bien las instalaciones comprometen diferentes nociones de espacios, también aventuran distintos conceptos de tiempo, sobre todo si se las compara con otras manifestaciones artísticas. Para analizar aspectos de la temporalidad implícitos en un proceso instalativo, se debería tener en cuenta el hecho de que el dispositivo instalativo es multidimensional. Si se acepta tener en cuenta estas mínimas consideraciones de producción y de recepción de obra, se podría decir que el espacio en la instalación se construye paso a paso. Y esto podría ser dicho, principalmente, porque allí el espacio se recorre. En consecuencia, se mide en unidades de tiempo, y esto daría cuenta de su duración —en el sentido de Henri Bergson (1999)—, o sea, como dato inmediato, subjetivo y virtual. Hay un aquí y ahora en el proceso de espectación que es contemporáneo al sujeto. Hay, asimismo, una percepción inmediata de la espacialidad que se nos presenta exterior a nosotros, aunque paradójicamente nos hace sentir involucrados en el espacio conceptual de la obra. Y hay una percepción del tiempo físico en cuanto duración. Duraciones que son externas a nosotros, pero que al mismo tiempo duran para una conciencia que las recuerda.

Entonces, de la dimensión temporal del dispositivo instalativo se debería considerar que la temporalidad comprometida en el proceso tiene que ver, por un lado, con un tiempo subjetivo (experimentado por cada receptor) y, por otro, con un tiempo espectral, que puede o no ser programado a priori por el artista, con la finalidad de pautar una itinerancia de la obra sobre la base de un tiempo cronológico equis (algo ordenado, progresivo) que además se supone debería durar (tiempo físico) mientras persista la experiencia vivencial de la obra. Aún más, la inclusión del cuerpo del espectador en cuanto receptor del espacio tiende a insistir, asimismo, sobre la vivencia de la irreversibilidad del tiempo. El arte como la ciencia, por cuestiones operativas —de ficción en el arte, de laboratorio en las ciencias—, se permite trabajar con un tiempo imaginario que es una referencia del mismo tenor que la del llamado tiempo real. El manejo del tiempo en función de la narrativa en la literatura, en el video y en el cine da prueba de lo antes dicho. Ahora bien, la diferencia con la literatura estaría en que, en el ámbito de la representación audiovisual, a la imagen técnicamente producida y reproducida le es dado provocar la expansión de un tiempo propio (interno, inherente a la imagen), pues se trata de imágenes temporalizadas. En aquellas instalaciones donde se incorporan dispositivos tecnológicos de producción y de reproducción de imágenes temporalizadas, como en las videoinstalaciones —que comienzan a delinarse desde fines de los años sesenta— y en el cine expuesto en espacios de arte —a partir de los años noventa—, la dimensión temporal se torna mucho más compleja. En los pasajes del cine a la instalación fílmica o de ella al cine, la dimensión temporal del dispositivo instalativo presentará a los cineastas, y al espectador, novedosos conflictos en la instancia de la recepción.

La teoría del flâneur benjaminiano sirve de argumento a muchos analistas a la hora de pensar el pacto de itinerancia (o de no-itinerancia) en el espacio real de la sala museística, de ahí la idea de que la mayoría de las obras de cine instalado están pensadas para la interrupción, la fragmentación o la visita rápida. Un ejemplo contundente, pero en sentido contrario, sería la instalación *Investigación del cuatrero* (2015), de Albertina Carri,⁴ puesto que el tiempo de espectación pautado (una hora) no condice con la idea de visita rápida. La temporalidad y la espacialidad de este dispositivo garantizan y exigen la permanencia hasta el final del visionado.

4 Videoinstalación multicanal, cinco pantallas, material de archivo (*found footage*) del Museo del Cine; Fernando Martín Peña, Daniel Vicino y Archivo Regional de Cine Amateur (ARCA). Blanco y negro/color. Formato de captura HD digital. Sonido estéreo. Duración 60 minutos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina (2015). © Albertina Carri.

FAROCKI: INSTALACIÓN Y MONTAJE BLANDO

«Aquí surge la pregunta sobre qué es una película: el conjunto, aquello que aparece en la proyección, o lo que se consigue ver en la mesa de montaje cuando se aíslan los detalles. Los editores también alternan constantemente entre el trabajo en la mesa de montaje y la proyección.»

Harun Farocki (2013)

La tecnología-video (máquina de visión) y la imagen electrónica/digital que le es inherente efectuarán en la territorialidad de la instalación una multiplicidad de conexiones: un cofuncionamiento.

Raymond Bellour (2009) sostiene que el video es un propagador de pasajes *entre* imágenes (entre foto, cine y video). Dirá que «la gran fuerza del video ha sido, es y será la de haber operado pasajes» (p. 14), y que estos cruces producen una multiplicidad de superposiciones: «de configuraciones poco previsibles» (p. 14). Pero ese *entre* es, para Bellour (2009), es el espacio de todos los pasajes: un lugar, físico y mental, múltiple; lo cual hace suponer que se remite sin hacerlo explícito a algo así como un espacio liminar —lugar de transición—, donde operan las imágenes y en el que las oposiciones no son binarias sino variadas —en el sentido de una dispersión en progresión múltiple—. Allí las imágenes podrían ser pensadas como «flotando entre dos fotogramas como entre dos pantallas, entre dos espesores de materia como entre dos velocidades» (Bellour, 2009, p. 14). A modo de ese flotar del período de liminaridad donde el espacio y el tiempo se tuercen, en el sentido de que ambos no actúan de la manera en que lo hacen de ordinario.

En la obra instalativa del cineasta Farocki se podrían concentrar algunas de las puntuaciones que venimos ensayando sobre el cine expuesto en salas de arte. La tecnología video, el saber técnico y su re-territorialización al campo del arte se potencian con la mirada crítica del cineasta alemán. Los meditados pasajes del cine a la televisión y del cine a la videoinstalación de mucha de su obra fílmica (casi una treintena de videoinstalaciones desde 1995), como asimismo su labor de desmontaje del cine por la vía regia del video, hacen de Farocki un crítico sagaz de los dispositivos. Sus imágenes reeditadas para las instalaciones podrían ser pensadas en el sentido de Bellour (2009), es decir: flotando entre dos fotogramas como entre dos pantallas, entre dos espesores de materia como entre dos velocidades. La instalación es pensada como sala de edición y el montaje blando opera como un habilitador de simultaneidades, de contrastes y de analogías entre dos imágenes [Figura 1].

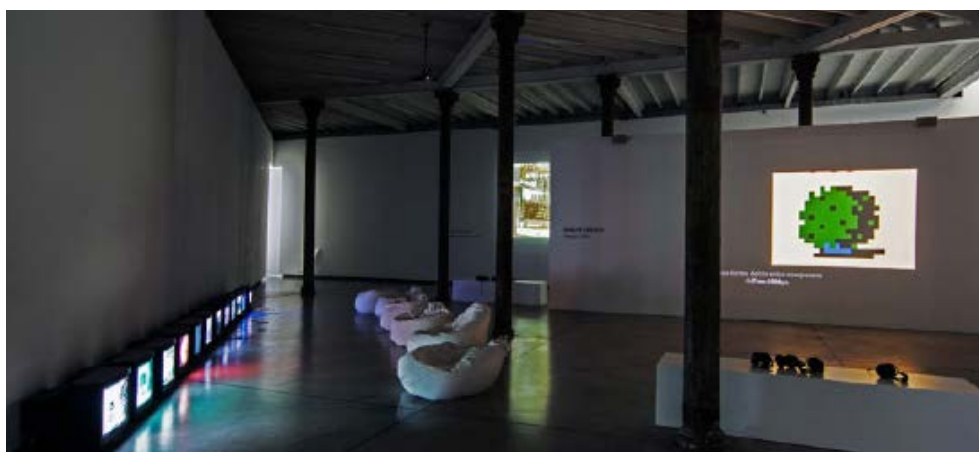


Figura 1. *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* (2006), de Harun Farocki. Instalación, video 36 minutos. Fundación Proa, Exhibición Harun Farocki, del 2 de febrero al 7 de abril de 2013, sala 2

Ahora bien, ¿qué es lo que se instala en estas obras de Farocki? Eduardo Russo (2018) supo responder a esta pregunta que casi siempre resulta osada:

Lo que se instala en estos arreglos de espacios, aparatos y pantallas se concentra en dos aspectos fundamentales, que más bien tienden a hacer perceptible, por un lado, las maquinarias que revelan la trastienda de las operaciones de montaje. Por otra parte, lo que también queda en evidencia es el aspecto operativo de las imágenes técnicas en juego, sean de orden fílmico, de video analógico o digital (p. 52).

Las operaciones de juntura a través del montaje blando forman parte del *modus operandi* con el que Farocki se acerca al arte instalativo de modo tangencial. Según él «un montaje debe unir con fuerzas invisibles los componentes que, de otra forma, se dispersarían» (Farocki, 2013, p. 119). La sintaxis propia que anhelaba para su nueva retórica en espacios de arte, las nuevas combinatorias expresivas y las funciones que ellas cumplen en cada instalación ayudan a evitar la univocidad de sentido sin prejuicio de la claridad —como él mismo dice—. Los monitores (dos o los que fuere) no están en estas instalaciones solo para significarse a sí mismo, son sintagmas cuidadosamente compuestos para forzar un ejercicio atento de la escucha y de la mirada del espectador. Son signos, si se quiere, del desmontaje de los dispositivos de imágenes [Figura 2].



Figura 2. *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades (2006)*, de Harun Farocki. Diapositiva. Instalación, video 36 minutos. Fundación Proa, Exhibición Harun Farocki, del 2 de febrero al 7 de abril de 2013, sala 2

REFERENCIAS

Bellour, R. (2009). *Entre imágenes. Foto, cine y video*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca, España: Sígueme.

Carri, A. (Directora). (2015). *Investigación del cuatrismo* [Instalación]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Parque de la Memoria, Sala PAYS. Recuperado de <https://parquedelamemoria.org.ar/operacion-fracaso-y-el-sonido-recobrado/>

Denegri, A. (2015). *AURORA: Instalaciones filmicas* [Instalación]. Salta, Argentina: Ministerio de Cultura y Turismo de la Provincia de Salta, Museo de Bellas Artes de Salta. Recuperado de https://issuu.com/basalta/docs/aurora_catalogo/56

Farocki, H. (Director). (2006). *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* [Trabajadores saliendo de la fábrica en once décadas] [Instalación]. Recuperado de <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-harum-farocki--2-obras.php>

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra. Recuperado de <https://archive.org/details/farockidesconfiaredelasimagenes/mode/2up>

García, A. C. (2012). Instalaciones: el espacio resemantizado. En J. La Ferla y S. Reynal (Comps.), *Territorios audiovisuales: Cine, Video, Televisión, Documental, Instalaciones, Nuevas Tecnologías, Paisajes Mediáticos* (pp. 227-251). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Librería.

García, A. C. (2015). Cine instalado: el lugar de las imágenes filmicas en el arte contemporáneo. En J. La Ferla y otros [Catálogo] (pp. 23-40). Salta, Argentina: Ministerio de Cultura y Turismo de la Provincia de Salta, Museo de Bellas Artes de Salta. Recuperado de https://issuu.com/basalta/docs/aurora_catalogo

Matta-Clark, G. (1977). *Office Baroque* [Sitio específico]. Recuperado de: <https://whitney.org/collection/works/43351>

Russo, E. (2018). Harun Farocki: La videoinstalación como laboratorio del cine. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. (14-15), 49-60.