

**David Jurado**

# **Del gesto a la mirada**

**Cine sobre arte  
en Colombia**



**COLECCIÓN  
becas**



# Del gesto a la mirada

Cine sobre arte  
en Colombia

David Jurado



## **ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.**

**Claudia López Hernández**

ALCALDESA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

**Catalina Valencia Tobón**

SECRETARIA DE CULTURA RECREACIÓN Y DEPORTE

## **INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)**

**Mauricio Galeano Vargas**

DIRECTOR GENERAL

**Maira Ximena Salamanca Rocha**

SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

**Leyla Castillo Ballén**

SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN ARTÍSTICA

**Hanna Paola Cuenca Hernández**

SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

**Liliana Morales Ortiz**

SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

## **CINEMATECA DE BOGOTÁ GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES**

**Ricardo Cantor Bossa**

Gerente de Artes Audiovisuales

**Angélica Clavijo Ortiz**

Líder Misional

**Catalina Posada Pacheco**

Coordinadora Editorial

**Milena Arévalo Sarmiento**

Asesora de convocatorias

## **DEL GESTO A LA MIRADA: CINE SOBRE ARTE EN COLOMBIA**

**Catalina Posada Pacheco**

Coordinación editorial

**Ginett Alarcón**

Corrección de estilo

**Neftalí Vanegas**

**Juan Sebastián Moyano**

Diseño de la colección

**Natalia Herrera Farfán**

Diagramación interior

### **Imágenes de la cubierta**

Cubierta: Fotografía de Juan Cristobal Cobo / Fotofija de la película En el taller (Ana Salas, 2016).

Contracubierta: Fotografía de Mateo

Contreras Gallego / Fotofija de la película Memoria

(Apichatpong Weerasethakul, 2020)

### **Imágenes del interior**

Archivo, derechos y/o fuente como

aparece en cada pie de imagen

### **Panamericana Formas e Impresos S.A.**

Impresión

ISBN IMPRESO: 978-628-7686-00-7

ISBN DIGITAL: 978-628-7686-01-4

© David Jurado

© Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)

## **INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)**

Calle 8 # 8-52

Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750

Síguenos: [www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)

## **CINEMATECA DE BOGOTÁ-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES**

Carrera 3 # 19-10. Bogotá, Colombia

Conmutador: (+571) 379 5750 ext. 3400 – 3410

[cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co](mailto:cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co)

[www.cinematecadebogota.gov.co](http://www.cinematecadebogota.gov.co)

Facebook: Cinemateca de Bogotá

Twitter: @cinematecabta

Instagram: @cinematecabta

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).  
Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: [infocinemateca@idartes.gov.co](mailto:infocinemateca@idartes.gov.co).



Del gesto a la mirada: cine sobre arte en Colombia / David Jurado

Bogotá: Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales ; IDARTES, 2023.

276 p. : fotografías blanco y negro, color ; 24 cm. - - (Colección becas)

Incluye bibliografía, filmografía y anexos.

ISBN impreso: 978-628-7686-00-7

ISBN digital: 978-628-7686-01-4

1. Apreciación del arte - Cine documental – Colombia – Siglo XX
2. Documentales colombianos – Crítica e interpretación - Siglo XX - XXI
3. Directores y productores de cine – Colombia - Siglo XX
4. Estética en el cine – Colombia – 1960 - 1990
5. Artistas colombianos – Siglo XX
6. Archivos audiovisuales – Colombia

CDD 791.4309861 ed. 21

**Alcaldía Mayor de Bogotá  
Instituto Distrital  
de las Artes (Idartes)  
Cinemateca de Bogotá  
Convocatoria de Artes  
Audiovisuales 2021  
Programa Distrital  
de Estímulos  
Becas de Investigación  
Bogotá - Un espacio para el  
conocimiento de las artes**



**COLECCIÓN  
becas**

# Contenido

- 9 Geografías Gestuales**  
Mauricio Galeano Vargas  
Ricardo Cantor Bossa
- 13 Agradecimientos**
- 15 Introducción**  
Archivos turbulentos y riachuelos de película
- 23 Capítulo 1**  
**Historia de un subgénero documental**
- 29 Los materiales perdidos**
- 33 Capítulo 2**  
**Debates y apuestas conceptuales**
- 34 Sobre la crítica especializada**
- 35 Sobre la autonomía y la experiencia estética**
- 42 Sobre las tipologías**
- 43 Sobre las técnicas mediales**
- 44 Sobre las biografías y los cánones artísticos**
- 45 ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine sobre arte?**



### **53 Capítulo 3 Las primeras tentativas**

- 55** El cinegrafismo naturalizado de Francisco Norden
- 57** El cinegrafismo desnaturalizado de Luis Ernesto Arocha

### **69 Capítulo 4 Los años setenta: el cortometraje sobre arte**

- 71** Desde los márgenes: Arzuaga, Giraldo, Uribe y Loboguerrero
- 74** Giraldo, Uribe y Loboguerrero: montaje de inspiración y auras de colores
- 78** Loboguerrero: cine testimonial sobre arte
- 82** El gesto espectral y el museo
- 89** De Loboguerrero a Montaña: inicios del cine procesual
- 89** Desde el centro: los hermanos Pinzón y Luis Alfredo Sánchez
- 90** Luis Alfredo Sánchez historiador
- 92** Los hermanos Pinzón: los mánager

### **99 Capítulo 5 Moderación y organicidad: entre los ochenta y los noventa**

- 102** El homenaje de Sergio Cabrera a Hernando Lemaitre
- 104** El cine orgánico de Marta Traba y Alejandro Obregón
- 109** Dos documentales procesuales sobre Alejandro Obregón
- 113** El artista como crítico de su propia obra



**117** **Capítulo 6**  
**Intermedio: documentales de exposiciones**  
**y documentales televisivos**

**117** Expo-documentales y cine procesual de exposiciones

**124** Las series para televisión

**131** **Capítulo 7**  
**De la estandarización al final**  
**del modernismo: el tránsito al siglo XXI**

**131** Cambio de época, cambio de discurso

**133** Nuevas apuestas estilísticas

**136** Roberto Triana Arenas: los gestos inmersivos del descriptario y los procesos patrimoniales de Grau

**139** Video-gestos: Luis Ospina y unos pocos buenos amigos... volvieron a hacerlo

**149** **Capítulo 8**  
**Experimentaciones: gestos en el cine**  
**contemporáneo sobre arte (tres estudios)**

**151** Gestualidad y memoria: Beatriz González  
¿por qué llora si ya reí? de Diego García

**167** El gesto procesual más allá del proceso: En el taller de Ana Salas



- 177** **Capítulo 9**  
**El arte en el cine de ficción: aproximaciones**
- 179** Las artes en escena
- 182** Curaduría fílmica: *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983) y *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021)
- 198** El cine expandido y las siluetas de lo real en *Memoria*
- 211** El cine de ficción con arte
- 215** **Conclusión**
- 215** Del gesto...
- 218** ...A la mirada
- 222** Una microhistoria del cine sobre arte
- 225** **Referencias**
- 241** **Anexo I**  
**Dos entrevistas para profundizar en el diseño de producción**
- 257** **Anexo II**  
**Cine y artes plásticas: luces y señales**





# Geografías Gestuales

**Mauricio Galeano Vargas**

**Director del Instituto Distrital de las Artes - Idartes**

**Ricardo Cantor Bossa**

**Gerente de Artes Audiovisuales**

CON EL PROPÓSITO DE PROMOVER la interlocución y el diálogo en torno a la imagen en movimiento y su capacidad para enriquecer la investigación y comprensión de los aspectos históricos, teóricos y críticos del cine colombiano, presentamos una nueva edición de la colección Becas de Investigación de la Cinemateca de Bogotá, ofrecida por la Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes, a través del Portafolio Distrital de Estímulos, con el objetivo de fomentar y circular estudios que reflexionen y analicen diversas dimensiones en el campo cinematográfico y audiovisual colombiano.

En consonancia con esta premisa, el trabajo de David Jurado se aventura a explorar un terreno escasamente transitado dentro de los estudios filmicos: la intersección entre el cine y el arte en Colombia. A través de esta investigación el autor intenta definir en un corpus de películas que tienen como tema en común la presencia de las artes plásticas y visuales, una relación que conjuga la aparición del gesto cinematográfico en sus diferentes formas, estilos y contextos y el gesto artístico representado en su gran mayoría a través de la obra y el artista y sus distintas formas de enunciación. De esta manera Jurado, indaga sobre esta interconexión

preguntándose por el origen de su lenguaje, su evolución, su relación social y antropológica para luego despertar inquietudes sobre sus miradas y modos de aproximación

A lo largo de estas páginas no solo se encuentra una exhaustiva exposición de películas que abordan el arte en Colombia desde la década de los sesenta hasta la actualidad, sino que también se profundiza en un devenir histórico que se encuentra intrínsecamente entrelazado con las transformaciones culturales, sociales y políticas del país, así como con las condiciones de producción cinematográfica a lo largo de los años. La época del sobreprecio, la creación de la Compañía del Fomento Cinematográfico – FOCINE y la Ley de Cine han influido tanto conceptual como técnicamente en estas obras audiovisuales y en su abordaje.

El enfoque principal de este análisis se centra en el género documental, que ha sido el más empleado para analizar, describir y exponer este tema. No obstante, también se incluyen algunas producciones de ficción donde el autor identifica el germen de un espacio comunicacional entre estas artes a través de los objetos, los espacios, los personajes y las relaciones intratextuales que emergen o se sugieren en dichas obras.

La recopilación de este *corpus* no fue una tarea sencilla. David Jurado establece un importante precedente al abordar su investigación en relación con la visualización y digitalización del material filmico, enfocándose en el acceso y la preservación del mismo. En este sentido, lanza un llamado de atención significativo, destacando la importancia de reconocer que estas obras poseen un valor patrimonial considerable y que el acceso es fundamental para la realización de estos estudios. En consonancia con esta preocupación, la Cinemateca de Bogotá, a través de su línea Archivo Vivo y Memoria, desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de este trabajo mediante la digitalización de películas de su acervo, lo que resalta la importancia de su preservación, circulación y acceso, y permite vislumbrar a futuro nuevas búsquedas.

El título de este trabajo recoge en esencia las diversas formas de entender la exploración de una experiencia estética que surge del encuentro entre dos formas de arte y sus distintas maneras de interpretar el mundo. Es esa intermediación la que nos permite comprender que en ese abecedario gestual reside la diversidad de la mirada y que ésta finalmente es activa, múltiple y dinámica.





# Agradecimientos

A ANA SALAS, POR SU iniciativa y el video experimental y divulgativo que realizó sobre esta investigación, a Susana León, por su asistencia técnica, a la doctora Sylvia Suárez, por apoyar el proyecto, a Ricardo Cantor y Henry Caicedo, por facilitar la consulta y digitalización de archivos filmicos en la Cinemateca de Bogotá, a Patrimonio Fílmico y a todas y todos quienes me apoyaron y permitieron que este trabajo saliera adelante.



# Introducción

## Archivos turbulentos y riachuelos de película

PRESENTO EN ESTE LIBRO UNA reconstrucción de la historia del cine sobre arte en Colombia. Al no existir un precedente, esta investigación es una primera aproximación al tema, un atrevimiento intelectual, de esos libros que uno escribe a tientas, descubriendo a cada paso nuevas preguntas para objetos hasta entonces olvidados, perdidos o, simplemente, refundidos en los anaqueles de los archivos. Con la compañía de Ana Salas, quien realizó un trabajo audiovisual con algunos de los materiales aquí analizados mientras yo investigaba sobre ellos, contribuimos al estudio de este cine en el país y en la región.<sup>1</sup>

¿Qué es el cine sobre arte? Definirlo en una frase sería pedirle al público lector encubrirme la pereza. Digamos, por lo pronto, que se trata de obras cinematográficas que recurren a las otras artes, sus artistas, obras o épocas creativas, para darlas a conocer y, en ocasiones, para entablar un diálogo *intermedial* con ellas. Se trata, en principio, de cine documental, pero, como se verá, el cine de ficción también se ha aventurado en la tarea. Ahora, ¿cómo analizarlo? Parto de tres principios: primero, que las artes son una práctica gestual; segundo, que las artes constituyen también un sistema comunicativo; y, tercero, que el cine es

1 El video de Ana Salas puede ser consultado en davidjurado.com.co o directamente en <https://vimeo.com/davidjuradoav/anasalascinesarte>

un archivo audiovisual de gestos hecho a partir de miradas singulares. Entre los gestos del arte y la construcción de una mirada cinematográfica se abre un modo de existencia para las artes, un espacio comunicacional en el que las artes se dan a conocer. ¿Qué tipo de existencia? Eso es lo que espero haber trazado en los capítulos que siguen. Trato así de evitar las relaciones generales entre cine y artes visuales y las preocupaciones sobre la legitimidad artística del cine.

Vale la pena recordar que el cine sobre arte vive sus años de gloria en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Reconstruir un continente pasaba también por llevar el arte a las zonas donde la guerra había vuelto superflua la vida. Luciano Emmer, Henri Storck, Paul Haesaerts, Carlo Ludovico Ragghianti, André Cauvin, Roberto Longhi y Umberto Barbaro y, más tarde, Alain Resnais o Luc de Heusch, son los encargados de restaurar un relato común desde la divulgación de las artes después de una década de división, muerte, expoliación, censura y genocidio. Colombia lleva no una sino varias décadas entre tiros, fosas, masacres y otros infiernos. Que este trabajo sirva de balance para quienes crean que la historia de las artes a través de los medios audiovisuales debe llegar a cada rincón con olor a pólvora.

En lo que concierne a la literatura relacionada con el cine sobre arte cabe anotar que, al margen de algunos textos históricos de referencia, como la publicación de la FIFA<sup>2</sup>, son relativamente recientes y dan muestra de un campo de estudio en lenta expansión. Estos trabajos abordan la historia general de la producción de este tipo de películas en Europa y Estados Unidos, tratan de manera puntual algunos ejemplos o figuras emblemáticas, y profundizan en el análisis de la imagen en movimiento como instrumento de mediación crítica en el campo de la historia del arte<sup>3</sup>. En América Latina las investigaciones son aún escasas. Los trabajos recientes del argentino Javier Cassalter (2022) sobre el rol patrimonial del cine sobre arte en Chile y México son de las pocas referencias accesibles. Hay, por otro lado, publicaciones que no hacen la distinción entre cine de ficción y de no ficción pues se analiza la representación del acto creativo en sí<sup>4</sup>. Allí se busca demostrar la idoneidad del cine para observar, pensar e interpretar la génesis de

2 Federación Internacional de Filmes sobre Arte (1949). *Films on Art*. París: Unesco-Éditions de la connaissance. Esta publicación incluye textos pioneros de Paul Davay y Pierre Francastel.

3 Véase, por ejemplo: *Films d'art films sur l'art* de Fanny Etienne (2013), las compilaciones editadas por François Albera, *Le film sur l'art, entre histoire de l'art et film de création* (2015), y por Sylvain Dreyer, *La critique d'art à l'écran* (2018), así como la compilación realizada por Steve Jacobs, *Art in the cinema: the mid-century art documentary* (2020), o su libro *Framing pictures films and the visual arts* (2014). En español, en 2019, Guillermo Peydró publicó *El cine sobre arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo*.

4 Se trata de los libros *Filmer l'acte de création* de Frangne, Mouëllic y Viart (2013) y *Filmer l'artiste au travail* de Gilles Mouëllic y Laurent Le Forestier (2013).

la obra artística, sus procesos y etapas, así como dilucidar los temas que interfieren en este ejercicio y que mitifican, banalizan o potencian el gesto creativo. Finalmente, están las obras dedicadas al cine de ficción, en su mayoría enfocadas en el estudio de la relación entre la pintura y el cine: sus clichés o *ideologemas* o las *estéticas pictóricas* de los cineastas y sus nexos creativos con ciertos pintores<sup>5</sup>.

El trabajo que presento se distingue entre los anteriores pues aborda la historia del cine sobre arte en una cinematografía periférica. Propone un recorrido que va de los años sesenta hasta nuestros días, destacando casos y nutriendo discusiones. Es decir, busca proyectar el corpus de películas colombianas en los debates tratados en parte de las publicaciones precedentes. Retomo así categorías tipológicas recurrentes en este campo de estudios y establezco puentes entre el cine nacional y películas emblemáticas del género. A su vez, esta historia persigue tres interrogaciones: una formal, ¿cuál es el lenguaje de este cine?, una histórica, ¿cuál ha sido su evolución?, y una social y antropológica, ¿cuál es su lugar en el ejercicio de la divulgación de las artes y cómo puede definirse este lugar a partir de un estudio de los gestos y miradas del cine mismo?

Si bien la mayor parte de la investigación está dedicada al cine documental, hago una aproximación al cine de ficción, minoritario si se compara con el número de documentales. Se me objetará una falta de rigor, un desliz a tierras cuyos caminos sinuosos tienen su propia historia. Sin embargo, tanto los *biopics* sobre artistas, como ciertas películas de ficción que integran a artistas o articulan sus historias recurriendo a objetos de arte o a personajes cercanos a este universo también forman parte del cine sobre arte. Claro, los interrogo desde preguntas que vienen del estudio del documental. A partir del cual configuro un marco de referencia para sumergirme con oxígeno suficiente en las aguas a veces demasiado cloradas de la ficción.

Antes de explicar el orden de este ensayo permítaseme una advertencia: el cine en Colombia se hace y se conserva desde sus inicios en la medida de lo posible. Marginal y esporádico, con momentos de gloria y largos periodos de sequía, producto del rebusque y no de una industria estable, la cinematografía nacional sigue siendo emergente, sigue, con Chile a su lado, tratando de alcanzar a Brasil, Argentina y México. Quizás por ello transita por los corredores de la historia patria como una película rara, efímera, de la que se habla a veces, pero de la que

5 Véase, por ejemplo, *L'oeil interminable* de Jacques Aumont (2007), *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement* de Alain Bonfand (2007), *Cinéma et peinture. Passages, partages, présences* de Luc Vancheri (2007), *Cinema and painting. How art is used in film* de Angela Dale Vacche (1996) y *Real objects in unreal situations. Modern art in fiction films* de Susan Felleman (2014).

en realidad se sabe poco. No por ello es una historia sin metraje, fantasmal, etérea. Todo lo contrario, hay de donde cortar para montar un libro entretenido, y eso, sin necesidad de recurrir a la telenovela, que se nos cuele en los créditos de este país cursi, dicharachero y melodramático.

Una de las dificultades para reconstruir esta historia es la de pasar de los ríos de película evocados en libros generales, catálogos y reseñas a los riachuelos de película accesible, su alistamiento, su limpieza, su restauración y digitalización. En el mejor de los casos lo que se tiene que rescatar no es material fílmico, sino un disco duro olvidado en algún anaquel y cuya etiqueta dice en letras borrosas que la película que busca este señor que ha llamado tres veces y escrito dos y que quién sabe cómo vive de investigar, qué cine desea ver o, como dice él, *visionar*. El acceso al cine colombiano realizado hasta los años ochenta requiere que el o la investigadora desarrolle habilidades en diplomacia, sepa pedir números de teléfono de personas desconocidas a personas que acaba de conocer y, sobre todo, perfeccione el culto a la paciencia en las salas de espera burocráticas, tal un antihéroe kafkiano.

La mayor parte de este material está albergado en las bodegas de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, institución privada con apoyos públicos, creada en 1984. Su misión, legada por el Cine Club de Colombia y la Cinemateca de Colombia, su vientre originario, es la de preservar y propiciar el acceso al cine colombiano. Sin embargo, este acceso no fue sencillo. Uno de los problemas fue que buena parte de los documentales sobre arte no estaban aún digitalizados y alguien debía pagar esta digitalización. El hecho de que no haya sido priorizada su digitalización da cuenta de que la tarea de rescatar el patrimonio fílmico está todavía en curso y que este subgénero documental no ha sido ni valorado ni hecho parte de los procesos de *patrimonialización* del cine nacional. Por otro lado, se hizo notable que, a diferencia de la Cinemateca de Chile o la Filmoteca de la UNAM, no existe en Patrimonio un camino claramente diseñado para que naveguen con algo de comodidad los y las investigadoras. Dichas dificultades son indicios de la desigualdad que existe todavía en el acceso a la cultura, si bien el proyecto Señal Memoria de RTVC y el de Archivo Vivo y Memoria de la Cinemateca de Bogotá compensan la obligación que tiene el país de difundir el patrimonio audiovisual nacional<sup>6</sup>. Fue gracias a la Cinemateca que se logró

6 En Colombia, la protección y salvaguarda del patrimonio audiovisual, decretada por la Unesco el 27 de octubre de 1980, es, en principio, bicéfala: por un lado, Señal Memoria, creada en 2004 con la transformación de Inravisión en el Sistema de Medios Públicos RTVC, conserva todos los materiales emitidos por radio y televisión pública, algunos de ellos fílmicos, y, por otro, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano conserva los materiales fílmicos del cine nacional. Con la inauguración en 2019 de la nueva sede para la Cinemateca de Bogotá, impulsada por la alcaldía

digitalizar parte del material necesario para esta investigación y así disminuir los altos costos de la consulta que debió asumir el investigador. Es de lamentar el rol marginal de la Universidad Nacional de Colombia, que no cuenta con un archivo filmico<sup>7</sup>.

A lo largo de esta empresa macroliana se vislumbran preguntas que deberían resolverse pronto: ¿es tarea del investigador buscar a los detentores de los derechos del material resguardado para verlo? ¿Y cuándo esta persona o entidad desapareció? ¿Es realmente necesario tramitar estos permisos, además de explicar formalmente el objeto de la consulta? Todo esto teniendo en cuenta que se trata de obras que no tienen procesos de censura, su objetivo inicial es que la mayor cantidad de público las vea y el objetivo del demandante es el de valorar y analizar. ¿Cuándo estarán todos los materiales digitalizados y, al menos, una muestra de ellos en línea? Resulta arriesgado cuestionar a una institución sin saber qué hubiera pasado si no existiera. Lo cierto es que el Estado nunca asumió con plenitud esta responsabilidad. De cualquier forma, en una era afebrada por los archivos es momento de agilizar estos procesos. Un archivo sin historia no es sino ruina de la memoria, hubiera dicho Rabelais si quisiera juzgar lo sucedido<sup>8</sup>.

Vuelvo a lo que nos reúne en este libro. Como su objeto, la historia que propongo es emergente. No parto desde cero, pues sobre el cine documental colombiano se escribe con frecuencia. Sin embargo, hasta hace poco se había privilegiado el estudio de la historia general o la monografía, más no la historia temática, como la que abordo, sin por ello desechar el formato cronológico tradicional. De cualquier forma, busco salir de ese gran relato general que a veces delata una angustia: que sea claro ante los ojos que nos observan desde algún palco parisino que el cine colombiano sí tiene historia y se renueva. Sobra decir que, para los espectadores de los cines de la *rue des Écoles*, para estos entrañables y añejos cinéfilos y cinéfilas de un París cultamente *disneylandizado*, hablar de cine colombiano sobre arte ha de ser todo un atrevimiento, una falta de etiqueta, un cuscús con olor a ajíaco, tan acostumbrados que están a la *pornomiseria* y a la *pornoviolencia* criolla. También es cierto que para poder aventurarse en la historia

---

de Gustavo Petro, los archivos encuentran otro espacio de resguardo y de difusión. Es la única institución en el país que cuenta hasta 2022 con un escáner de alta calidad.

7 Es, por ejemplo, lamentable que la restauración y reinauguración del edificio que alberga la Facultad de Bellas Artes no haya contemplado recuperar el filme que Jorge Pinto le realiza en 1961. La facultad o sus nuevas generaciones docentes desconocían la existencia de este material.

8 Chile y México han dado pasos importantes en la facilitación del acceso a este tipo de materiales, así todavía tenga algunas falencias. Ver: [https://www.filmoteca.unam.mx/secciones\\_cine\\_linea/pintura-mexicana/](https://www.filmoteca.unam.mx/secciones_cine_linea/pintura-mexicana/); <https://www.cclm.cl/cineteca-nacional-de-chile/cineteca-online-cclm/> / <http://cinetecavirtual.uchile.cl/>

mínima el compendio enciclopédico de los relatos generales es una linterna útil (aunque a veces demasiado mágica) para avanzar entre lagunas y ríos difíciles de navegar. Se trata pues de proponer un primer viaje al cine sobre arte realizado en el país desde los materiales disponibles. Esta historia es incompleta y espero que los y las interesadas por la lectura de este trabajo se motiven y llenen sus vacíos, corrijan sus errores y cuestionen sus afirmaciones.

El libro está organizado de la siguiente manera: en los dos primeros capítulos abordo la historia de este subgénero y explico con más detalle mi propuesta de análisis; de inmediato presento la historia del cine local tratando de seguir los cambios culturales y políticos del país, así como las transformaciones técnicas del cine y de las políticas locales de producción. En este sentido, el segundo capítulo está dedicado a los años sesenta, un momento inaugural, y el tercero, a la “era del Sobreprecio”, que abarca la década del setenta y parte del ochenta. Aquí hago una pausa para acometer, en el cuarto capítulo, los documentales televisivos y de exposiciones. En el quinto, trato las producciones apoyadas por el FOCINE y en el sexto reviso un periodo de transición que va de mediados de los noventa a mediados de los 2000. En el séptimo capítulo me concentro en tres casos del cine contemporáneo sobre arte: **Un tigre de papel** (Luis Ospina, 2008), **Beatriz González ¿por qué llora si ya reí?** (Diego García Moreno, 2011) y **En el taller** (Ana Salas, 2016). Finalmente, en el capítulo octavo me concentro en el cine de ficción, sobre todo en dos largometrajes: **Carne de tu carne** (Carlos Mayolo, 1983) y **Memoria** (Apichatpong Weerasethakul, 2021).

En el Anexo incluyo dos entrevistas a dos artistas plásticas reconocidas por su trabajo en el cine colombiano, Karen Lamassonne y Angélica Perea, quienes responden preguntas relacionadas con los alcances del arte en el cine y con el oficio de dirección de arte y de diseño de producción. Además añadí una traducción propia de un artículo de François Albera, “Cine y artes plásticas, luces y señales”, que no existía en español y que ofrece una útil introducción a las distintas problemáticas que rodean la relación entre estas dos artes.







# Capítulo 1

## Historia de un subgénero documental

PARA LA SEGUNDA MITAD DEL siglo XIX el uso de la fotografía y de la linterna mágica democratiza el acceso a distintos tipos de obras (principalmente pinturas y esculturas) y permite que en otros espacios, como los de la academia, se cambie la descripción oral por la presentación icónica. La llegada de estas imágenes a los espacios educativos permite además el desarrollo del método comparativo, fundamental para los procesos de catalogación (Dufrêne, 2010). El cine profundiza esta ruptura epistemológica. La restitución del espacio y del movimiento en la descomposición visual de una obra durante un tiempo que podía contraerse o extenderse según la duración de la película y su velocidad de reproducción transforma la relación entre espectador y obra y produce un objeto independiente: las películas sobre esas obras.

La fotografía, por otro lado, también populariza ciertas obras de arte a través de los *tableaux vivants* o *cuadros vivos*: escenificaciones de las poses representadas en obras pictóricas o escultóricas reconocidas. Los *tableaux vivants* se remontan a la Edad Media, pero es en el siglo XVIII que ocupan un lugar relevante en las artes escénicas a través de los salones burgueses y el teatro ilustrado (Jacobs, 2014)<sup>9</sup>. La fotografía hace popular esta tradición, pero es el cine el que más la

9 Piénsese, por ejemplo, en los salones para las *Attitudes* de Lady Hamilton en Nápoles o la recomendación que hace Diderot en su *Discurso sobre la poesía dramática* a los dramaturgos de inspirarse en la composición pictórica e, incluso, finalizar sus obras retomando las poses de pinturas emblemáticas de la época.

explota. Según Valentine Robert (2015), entre 1885 y 1915, la realización de *tableaux vivants* en celuloide es notable. Hay un mayor interés en estos que en el registro de las obras mismas o en las *vistas* de edificios y monumentos<sup>10</sup>. El cine aprovecha así el prestigio de las artes tradicionales para atraer a su público y, de paso, legitimarse como nuevo arte.

De estos dos fenómenos, el primero abre preguntas de orden educativo: ¿cómo cultivar un gusto y promover un conocimiento sobre las artes a través de la imagen en movimiento?, ¿cuáles son las ideas que se transmiten y cómo influye el ejercicio de observación propio del cine en esta transmisión? El segundo, por el contrario, abre preguntas de un orden pasional, plástico y dramático, que hacen pensar en el mito de Pigmalión y en el concepto de Élie Faure (1922): la *cineplástica*. Es cierto que los *tableaux vivants* son más frecuentes en el cine de ficción, sobre todo si se trata de *biopics* acerca de artistas. No obstante, en el cine documental anima con relativa frecuencia las obras a través de efectos especiales. Además, la descomposición y recomposición de una obra a través del montaje de planos no escapa a las preguntas *pigmaleónicas* del *tableau vivant*: ¿por qué animar lo inanimado a través, ya no necesariamente de la encarnación, como en el teatro y en la fotografía, sino de la ilusión fílmica de movimiento? Y es que el cine, a diferencia del teatro, desencarna la pose, la vuelve a proyectar en una superficie bidimensional, y, al contrario de la fotografía, cumple el deseo de animar un objeto, pero la frustración se redobra pues sigue siendo inaccesible, está fijo en su movilidad. Por eso Élie Faure piensa el cine a través de las artes plásticas y no a través del teatro: el cine expresa la forma fija a través de un movimiento rítmico, de una “composición móvil” (1922, 8). Al problema de cómo pasar de lo inanimado a lo animado y viceversa se suma entonces uno nuevo: la fascinación escópica que produce lo plástico en movimiento. **The artist dilemma** (T.A. Edison, 1901) es quizás una de las primeras puestas en escena que ilustra este conjunto de elementos.

Ahora, siguiendo a Steven Jacobs (2014), los primeros filmes que darían forma a motivos claves del cine sobre arte aparecen hacia la segunda década del siglo xx. La visita a los talleres de artistas, por ejemplo, cuya película originaria fue **Ceux de chez nous** (**Los de casa**) de Sacha Guitry, 1915, es un motivo que será continuado, en Alemania, desde 1919, por una serie de películas de Hans Cürllis,

10 La catalogación de estos materiales es, sin embargo, difusa y poco accesible. Es más fácil acceder hoy, a través de [archives.org](http://archives.org), a los materiales sobre edificios y monumentos. Los hermanos Lumière, por ejemplo, filmarían títulos como: **Excursion aux châteaux de la Loire**, **Visite aux ruines de Pompéi**, París et ses monuments; y T. A. Edison propondría, por su parte, tomas de los principales edificios de Washington, **A Composite Picture of the Principal Buildings in Washington D.C.**, así como una breve puesta en escena: **The artist dilemma** (1901).

**Schaffende Hände (Manos creadoras)**, quien filma de manera detallada el gesto creativo haciendo uso de tomas *sobre el hombro* que buscan emular, con fines didácticos, el punto de vista del artista. Este motivo es retomado en Estados Unidos en **A study of negro artists** (1935) de la Harmoun Fondation con la intención de hacerle publicidad a sus actividades. Así inicia la promoción de obras relacionadas con instituciones culturales a través del cine (Hallas, 2020). Pero la película que suele ser citada como la primera referencia importante llega en 1938 de las manos de Curt Oertel, otro alemán, y su **Michelangelo: Das Leben eines Titanen (Michelangelo)**<sup>11</sup>.

Influenciadas por los discursos nacionalistas de la época, estas películas estarán, en distinto grado, guiadas por un espíritu de propaganda. Christel Taillibert señala, por ejemplo, que los filmes sobre arte realizados durante el periodo fascista de Mussolini fueron hechos sobre la base de una apología al *superhombre*: la presentación de los artistas se hacía con el fin de demostrar que estaban por encima de la masa, “se les trataba de ‘maestro’, ‘genio’, se les asimilaba a los ‘más grandes espíritus italianos’, se evocaba su ‘grandeza’, su prodigiosa ‘fuerza creativa’, sus ‘dones insólitos’, su ‘vida excepcional’ que había dado nacimiento a ‘obras inmortales’” (Taillibert, 2015: 116)<sup>12</sup>. De igual forma, se prefiere al arte renacentista respecto al moderno, no solo por su carácter mítico y monumental, sino también por la influencia del nacismo, que consideraba que el moderno era *degenerado*<sup>13</sup>. Tiempo después, el encumbramiento del expresionismo abstracto a lo largo de los años cincuenta es impulsado por la maquinaria de propaganda norteamericana. El Departamento de Estado financia un conjunto de películas en las que, siguiendo a Roger Hallas (2020), buena parte se iba en la definición de lo que había de *americano* en un De Kooning o en un Weston.

Después de la Segunda Guerra Mundial se crea, entre 1945 y 1948, a través de la Unesco, la Federación Internacional del Filme de Arte (FIFA). Su principal rol es el de apoyar en la producción y distribución de este tipo de contenidos, pues se considera que la restauración de Europa pasa también por la divulgación de contenidos culturales, educativos y patrimoniales, así como por la promoción de un entendimiento internacional mutuo a través del arte (Etienne, 2013). En paralelo, Inglaterra, a través del Consejo de las Artes de Gran Bretaña, lleva a cabo un programa similar que incluía un *tour* para exhibir estas películas por

11 En archive.org puede ser consultada una *adaptación* producida por Robert Flaherty en 1950, quien llegó a afirmar que “en ningún museo podría verse lo que revela la cámara en este filme” (En Jacobs 2014: 3). Esta versión recibió un Oscar a mejor documental en 1951.

12 Las citas de fuentes en francés o en inglés son traducciones propias.

13 Referirse al libro de Peter Adam (1992). *El arte del tercer Reich*. Barcelona: Tusquets.

todo el país (Loukopoulou, 2007). En Francia los cineclubes se unen a estas iniciativas: *Les amis de l'art*, impulsores de la misma FIFA, y *Plaqué tournante* (Le Forestier, 2015). Para algunos historiadores de arte, como Henri Lemaître, quien apoya este conjunto de iniciativas, el cine es un mediador para democratizar, promover y cultivar el arte, así como para propiciar una *dignidad espiritual* en pro de la paz, el progreso y el universalismo; para otros, como Pierre Francastel, al frente de la FIFA durante su periodo más álgido, entre 1950 y 1954, el cine es una oportunidad para renovar el aparato crítico de la historia del arte, sobre lo cual volveré más adelante.

La FIFA, compuesta por artistas, como Fernand Léger, historiadores de arte, como el citado Francastel, y cineastas, como Luc Haesaerts, se encarga de publicar catálogos y de constituir un fondo fílmico en la Cinemateca de Ámsterdam. Los congresos allí organizados entre 1949 y 1953 sirven para consolidar un primer corpus de textos que dan cuenta de los debates entre las distintas tendencias y estilos de la época. Sin embargo, los malos entendidos entre la FIFA y la FIAF (Federación Internacional de los Archivos Fílmicos), que ve con recelo la autonomía que exige la FIFA en el manejo de los archivos de cine sobre arte (Albera, 2015), sumado a la caída en la producción y la popularización de la televisión en la década del sesenta, hacen que en 1970 desaparezca. Su legado, según Fanny Etienne (2013), es positivo: no solo da legitimidad institucional al género, sino que deja varios catálogos y un archivo consultable. Cabe señalar que antes de la FIFA solo el MOMA, en 1935, abre un departamento de cine para catalogar, coleccionar, analizar, exponer y proyectar películas relacionadas con arte. Habría que esperar hasta 1980 y 1983, respectivamente, para que el Museo Georges Pompidou y el Guetty Museum hicieran lo mismo<sup>14</sup>.

El programa de la FIFA pasa por Colombia en 1955. Quien era por ese entonces director de la División de Cine de la Unesco, el realizador y médico Henrico Fulchignoni, viene al país a rodar un cortometraje sobre Radio Sutatenza, **Sutatenza, un mensaje de paz** (1956) y, de paso, presenta un conjunto de películas sobre arte el 15 de marzo de ese mismo año en el Teatro California de Bogotá, al parecer ubicado detrás de lo que es hoy el Museo del Oro. Dicho evento, auspiciado por los martes del Cine Club Colombia (ccc) tiene como título “Festival de películas de arte”, al cual asiste el joven periodista Gabriel García Márquez (Concha Henao, 2021). Gracias a él se sabe más o menos lo que hubo

14 Casi por la misma época, alrededor de 1986, el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) abre un departamento de cine, que cierra su sala en 2012 con la remodelación de la calle 26. El departamento sigue cerrado y el fondo se encuentra en proceso de catalogación y revisión en Patrimonio Fílmico.

en el programa, que el escritor calificó de “desigual, pero acaso sea más justo calificarlo de matizado”<sup>15</sup> (García Márquez, 1997: 365)<sup>16</sup>.

Por otro lado, llama la atención que la creación del CCC en 1949 coincida con la consolidación de la FIFA, esta también producto, en parte, de un cine club. El CCC nace para promover el cine como arte y de la necesidad de tener un espacio donde *cultivar el gusto* por el *buen cine*. El país atraviesa además por una explosión de violencia después del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Es probable que el discurso que reivindica la cultura cinematográfica como medio para buscar la paz haya estado latente en la fundación del CCC.

El contexto de posguerra fue propicio para el cine sobre arte. Durante este periodo aparecen en Europa películas y realizadores emblemáticos del género: el **Rubens** de Storck y Haesaerts, el **Carpaccio** de Longhi y Barbaro, el **Van Gogh** de Resnais, el **Picasso** de Haesaerts, entre otras. Una de las películas más apreciadas es **Le monde de Paul Delvaux** (Henri Storck, 1946), con voz de Paul Éluard, pues se transforma en una bandera contra la censura nazi al arte moderno y la creatividad *avant-garde*, en “un gesto político que reafirma la voluntad de resistencia frente a la homogeneización artística, política y racial” (Peydró, 2019: 36). Otro parte aguas ideológico fue **Jackson Pollock 51** (Paul Falkenberg y Hans Namuth, 1951), la película emblemática del expresionismo abstracto, pues se trata de un documental fundado en los valores del emprendimiento, la democracia y el capitalismo promovido por el consolidado imperio estadounidense. De esta época también quedan los primeros textos emblemáticos sobre el género, como lo fueron *Beaux arts et cinéma* de Henri Lemaître (1956) y los artículos “Pintura y cine” (1958) y “Una película bergsoniana: **El misterio Picasso**” (1962) de André Bazin, entre otros.

La producción de este tipo de documentales en América Latina se hace notoria a partir de los años sesenta. Un caso destacado es el del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma de México, hoy Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, que produce, desde su creación

- 15 Las películas citadas por García Márquez son: **Toulouse-Lautrec** (Robert Hessens, 1951), **Georges Bracque** (Georges Bureau, 1950), dos películas del propio Fulchignoni, **Escultura precolombina en México** —premiada en el Festival de Venecia de 1954— y **El arte italiano de la Edad Media** (1954), y una película norteamericana, **Pintura Moderna en Estados Unidos** (¿?), de Hal Fruter. Es probable que la Unesco hiciera circular por los distintos cine clubes de América Latina estas películas. En 1959, por ejemplo, a través del Cine Club de la Universidad de Chile, se realiza un festival similar. Véase: Horta, Luis (2015). “La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales en la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965”. *Imagofagia*, (12).
- 16 El Festival de Venecia entrega un premio, auspiciado por la Unesco, con el nombre de Henrico Fulchignoni y en 1994, Sergio Cabrera, quien tiene entre sus primeros trabajos documentales sobre arte, se lo ganó con la película **Águilas no cazan moscas** (1994).

en 1963 y a lo largo de esta década, un conjunto notable de documentales sobre arte. Entre ellos sobresale la trilogía de Juan José Gurrola, **La creación artística** (1965), sobre pintores de la generación de la ruptura, Alberto Gironella, Vicente Rojo y José Luis Cuevas. El estilo de Juan José Gurrola llama la atención por su atrevimiento expresivo, el uso de puestas en escena, la exploración de una banda sonora que coquetea con la música concreta, la intervención de la película y la colaboración activa con los artistas, así como con escritores en pleno auge creativo. Estos cortometrajes, junto con otros dedicados a la gráfica mexicana, **José Guadalupe Posada** (Manuel González Casanova, 1966) y **Homenaje a Leopoldo Méndez** (Gonzalo Martínez Ortega y Sergio Olhovich, 1970), así como **Mural Efímero** (Raúl Kamffer, 1968-1973), responden al espíritu contracultural de la época y acompañan las movilizaciones estudiantiles de aquellos años. En Chile, quien años más tarde se transformaría en uno de los cineastas mayores de la región con **La batalla de Chile** (1973-1975), Patricio Guzmán, realiza **Mimbre y greda** (1966). Vale la pena mencionar también a Dunav Kuzmanich con **Creación popular** (1971). Este realizador se exilia en Colombia después del golpe de Estado, y le deja una obra importante al país. Junto con otros documentales de la época, estos trabajos constituyen una huella de las transformaciones sociales que vive Chile por ese entonces y que se interrumpen con la dictadura.

Con la consagración de la televisión durante los sesenta y setenta la producción de este tipo de contenidos decrece. Así, para los años ochenta la demanda de cine sobre arte parecía exigir obras más observacionales, reflexivas y de autor, que se distinguieran de la abundante producción de reportajes televisivos. En esta década se consolidan directores como Kiju Yoshida, James Scott o Marie Straub y Danielle Huillet (Loukopoulou 2007). En habla hispana se suele citar como un caso destacado a **El sol del membrillo** (1992), un documental realizado en código ficcional por Víctor Erice, sobre el pintor español Antonio López. **Nuestra película** (Luis Ospina, 1993) sería el ejemplo para tener en cuenta como punta de lanza de este nuevo cine sobre arte en Colombia.

Por otra parte, los festivales y congresos de la FIFA solo sobreviven hasta el 2004 con el Festival Internacional de Filmes de Arte y Pedagogía (FIFAP). En 1981 nace el Festival Internacional de Filmes sobre Arte de Montreal (LEFIFA), hoy el de mayor reputación en el género. En Colombia, por su parte, el Festival Internacional de Cine de Bogotá, dirigido por Henri Laguado, cineasta, conocedor y coleccionista de arte, abre desde los años noventa una selección dedicada exclusivamente a este género. Por allí han pasado obras emblemáticas recientes, como la trilogía sobre Rembrandt de Peter Greenaway, **Lo sguardo de Michelangelo** (Michelangelo Antonioni, 2004) o **El molino y la cruz** (Lech Majewski, 2011).

## Los materiales perdidos

Es de lamentar que de ciertas películas solo queda la noticia, ya sea porque no se culminó o, peor aún, se perdió. En la historia de este género hay casos emblemáticos. **Rubens et son temps** (René Huyghe y Jacques Jaujard, 1938), primer documental sobre arte a color (Jacobs y Cleppe, 2020) y un precedente al estilo explotado poco después por Luciano Emmer, se creyó perdida<sup>17</sup>. Robert Flaherty nunca terminó el documental que quería hacer sobre el *Guernica* de Picasso. Dicen los francófilos que el cineasta americano quedó tan abrumado por el de Alain Resnais y Robert Hessens que habría desistido de su empresa. Lo cierto es que los fragmentos que sobreviven los montó su hermano y son una huella documental del paso de la obra de Picasso por el MOMA. De la que no queda huella es de **Journée naturelle** (1947), el primer documental sobre arte de Alain Resnais, dedicado a Max Ernst.

En Colombia, el pintor David Manzur, que antes de ser un pintor reconocido fue un actor de cine y de teatro, dirigió un club de cine sobre arte a mediados de los años setenta. En el año 1979 decide hacer una película sobre Zurbarán en un formato que le recomendó Andy Warhol, el súper 8. Su objetivo era realizar un ejercicio comparativo entre la pintura del siglo xvii y la del xx. Sin embargo, el tipo de película que utilizó y que estaba revelando en Panamá caducó y solo un laboratorio de Nueva York se le medía a la tarea de revelarla. Esto amplió los costos y los tiempos, impidiendo que se pudiera trabajar de manera continua. Las vicisitudes continuaron con el accidente de Avianca de 1983, en el que mueren Marta Traba y Ángel Rama, quienes estaban vinculados al proyecto. Las 32 horas de *rushes*, algunas de ellas mal digitalizadas, esperan su edición<sup>18</sup>. Por la misma época, el artista plástico y crítico de arte Umberto Giangrandi quiso también realizar un documental sobre los artistas que conformarían el Taller 4 rojo, quienes no entraban en el canon artístico privilegiado hasta ese entonces por los cineastas. El formato de película que le vendieron los mismos cineastas, que el grabador prefirió no mencionar, ya había caducado y el material nunca se pudo revelar<sup>19</sup>.

17 Si bien Guillermo G. Peydró (2019) afirma que este documental está perdido, la película fue proyectada en el marco del simposio *Rubens in the age of mechanical reproduction* (Universidad de Ghent, 9 y 10 de febrero de 2023).

18 Historia relatada por el pintor en la presentación de la película **El milagro de Sal** (Luis Moya Sarmiento, 1958), en Patrimonio Fílmico, 3 de noviembre de 2021.

19 Historia contada sin muchos detalles por Umberto Giangrandi al investigador en una llamada telefónica.

El caso de Henri Laguado fue menos dramático, pero no menos ilustrativo. Junto con el camarógrafo Alejandro Mallol y el productor Vicente Pinzón, Laguado emprende en 1987 el proyecto de hacer diez retratos de artistas colombianos, cada uno de diez minutos. El proyecto se financia con aportes de obras de los mismos artistas y apoyos de la productora. El método de producción funciona solo hasta el quinto cortometraje. Para el sexto, dedicado a Ana Mercedes Hoyos, con quien viajan a Palenque, el trío tiene problemas y se separa, dejando sin editar el material filmado. Los cinco cortometrajes que sobreviven han sido presentados en televisión y museos, pero no está claro el futuro de las copias en 35 mm y su digitalización en un formato de alta calidad.

Por otro lado, algunas de las películas que sí se terminaron pero cuyo paradero es incierto son: **Viva el color** (Luis Alfredo Sánchez, 1978), sobre el encuentro latinoamericano de artistas en Caracas, del cual algunos fragmentos se pueden ver en un documental posterior del mismo realizador<sup>20</sup>; **Nirma Zárate** (Lisandro Duque Naranjo, 1980), del que en la actualidad se tienen 30 segundos de un negativo de los 10 minutos que originalmente dura<sup>21</sup>; **Guayasamín** (Carlos Eduardo Uribe, 1984), desaprobado por resolución en un pleito que desconozco; **Arte Tayrona** (Francisco Norden, 1976), una película que no estaba en su lata y cuyo paradero se desconoce; **El arte y la realidad: de los virreyes a la violencia** (Luis Alfredo Sánchez, 1976), primera parte de una película que también está catalogada en Patrimonio Fílmico con el título **Arte y política**; y los registros de las Bienales Coltejer de principios de los años setenta, seguramente reportajes publicitarios, que sin embargo puede que estén conservados en alguna institución de Medellín<sup>22</sup>.

Luego vienen las películas de las cuales solo se tienen 'descartes'<sup>23</sup>. Por políticas internas de Patrimonio Fílmico, algunos de estos materiales no se pueden consultar, pero es importante enlistarlos: **La escultura de Arenas Betancourt** (José María Arzuga, 1975), **Francisco Cárdenas** (Jorge Pinto, 1980), un di-

20 El investigador intentó contactar a Luis Alfredo Sánchez a través de distintas personas, pero fue imposible. Poco después de terminada esta investigación se conoció en los medios de comunicación su muerte.

21 Ni Patrimonio Fílmico ni el realizador tienen idea de si existe una copia completa.

22 Lamentablemente los recursos con los que conté para hacer esta investigación no me permitieron hacer esta pesquisa.

23 "Descartes son los materiales sobrantes, sean negativos o positivos, que van quedando durante toda la producción hasta llegar a la copia final con sonido. Se podrían trabajar, pero normalmente están en desorden, son tramos muy cortos y hay que hacer muchos empalmes para poderlos visualizar". Explicación de Tato Martínez, Coordinador de Restauración de Patrimonio Fílmico en comunicación con el autor.

vertimiento sobre su colega pintor de la Universidad Nacional, **Rodrigo Arenas Betancourt** (Nevarro Rodríguez, 1984), y las dos piezas de Luis Alfredo Sánchez citadas arriba: **Viva el color** (1978) y **Arte y realidad, de la familia presidencial a la vanguardia** (1976). A estos se suman los que ni siquiera entraron en catálogos y que es difícil identificar. La mayoría de los documentales que no están catalogados pertenecen al periodo del *sobreprecio*, en el que se produjeron al menos 600 cortometrajes (es difícil determinarlo pues no existe aún un estudio serio sobre los archivos de esta etapa, solo un catálogo).





## Capítulo 2

# Debates y apuestas conceptuales

LA HISTORIA DEL CINE SOBRE arte está hecha de confluencias institucionales y de intercambios entre actores de dos mundos, el del cine y el del arte. La historia del arte a través del cine y viceversa es compleja, a la vez incluyente y excluyente. Este cruce puede ser interpretado desde la teoría de sistemas de Niklas Luhmann (2000) como un encuentro entre dos subsistemas del sistema del arte en donde todo roce suscita una *irritabilidad dinámica*<sup>24</sup>. Cada uno ofrece al otro heteroreferencias o elementos que no hacen parte integral de su sistema comunicativo, de su autorreferencialidad, perturbando los horizontes evolutivos de cada uno. Otro concepto útil para revisar el encuentro entre dos artes es el de *intermedialidad* (Rajewski, 2005). Si bien ha sido un concepto paraguas para describir los encuentros entre medios expresivos distintos, permite subrayar su complejidad. No me corresponde hacer aquí todo el balance, pero veremos a continuación cinco debates que envuelven al cine sobre arte.

**24** El concepto de 'irritabilidad' es polivalente en Luhmann, pero hace referencia a la manera en la que todo sistema es afectado desde su exterior, llevándolo a procesos nuevos de estabilización. Los sistemas son por ello abiertos y dinámicos, auto y hétéro-referenciales (Rampley, 2005).

## Sobre la crítica especializada

Quien dice cine sobre arte, dice también conflicto entre historiadores de arte y de cine. Uno de los más recientes fue protagonizado por el curador e historiador de arte francés Philippe-Alain Michaud y el historiador de cine suizo François Albera, los dos conocedores, por no decir especialistas, del cine sobre arte. En el texto de presentación de una exposición del Centro Pompidou de 2006, cuyo título era *El movimiento de las imágenes*, en el marco de la cual se presentaron varias películas del género, Philippe-Alain Michaud, su comisario, condenó la historia del cine al pasado. Su argumento residía en que, con la llegada de la digitalización, con la marginalización de los espacios propios del cine, las salas de proyección, y con la expansión del cine en las salas de exposición, esta debería dar paso a una historia general de las representaciones enmarcada desde la historia del arte (Michaud, 2006). Claro, esta propuesta hacía un puente con el encumbramiento de campos de estudio difusos, los *Visual Studies* y los *Cultural Studies*, liderado el primero por el norteamericano William John Thomas Mitchell. Lo más que se puede decir es que se trata de “un nuevo campo de estudios que abarca las artes tradicionales pero también la fotografía, el cine, la estampa popular o la imagen publicitaria (...), la cultura visual” (Lorente, 2018: 233).

Ese mismo año, en la revista del Instituto Nacional de Historia del Arte de Francia, *Perspective*, François Albera, escandalizado por tal ataque a una joven disciplina, respondió que limitar la historia del cine a la historia de un soporte y un espacio era desconocer su historia, que así como la historia del cine no se puede hacer sin la historia del arte, así la historia del arte no puede prescindir de la historia del cine pues sus encuentros son múltiples, y remató lamentando la encrucijada en la que se encuentra el universo parcelado de la investigación en artes, donde cada laboratorio quiere ir por su lado celando con sospecha sus recursos y cerrando puertas a nuevas oportunidades (Albera, 2006).

Cuatro años más tarde, Thierry Dufrêne, historiador de arte, retomó este debate. En su artículo “La historia del arte en la era del cine”, el autor empieza por preguntarse de qué manera se puede pensar la historia del arte a través del cine. No solo por el hecho de que, como lo decía Henri Lemaître, haya un tipo de pintura vista por el cine y un tipo de pintura de la era del cine, sino porque el cine abría “un campo de estudio pluridisciplinario donde las artes entran en correspondencia” (Dufrêne, 2010: 139). Propone entonces hacer la historia de un tipo de cine propio a la historia del arte. Dicho subgénero estaría definido por la necesidad de dar cuenta, a través de técnicas propias del cine, del tiempo histórico de una obra y su diferencia con el tiempo desde donde es recibida. Por

supuesto, el método varía según las escuelas de historia del arte de las cuales se inspire el o la cineasta y las técnicas filmicas que introduce para ponerlo en práctica, que dependen a su vez del momento particular por el que esté pasando la creación cinematográfica, incluida la de ficción. Así, señala Thierry Dufrêne, **Michelangelo** (Ludovico Ragghianti, 1964) no solo debe ser puesta en la perspectiva del *critofilm*, un tipo de película de crítica de arte que abordaremos más adelante, sino también de películas como **Viaje en Italia** (Roberto Rossellini, 1953) y **Shadows** (John Cassavets, 1959).

François Albera, en un artículo más reciente (2019), retoma la propuesta y llama la atención sobre la filiación que establece el cine con un conjunto más amplio de imágenes de distinto tipo (pinturas, publicidad, televisión, videoarte, etc.), y en un contexto social y tecnológico particular. Si bien esto suena a la *historia de las representaciones* que reivindicaba Philippe-Alain Michaud, François Albera, en consonancia con Sylvie Rollet, Jacques Aumont o Jean-Michel Frodon, da prelación a los estudios cinematográficos y se alinea con una *historia de las miradas*<sup>25</sup>. Parafraseando a Aumont, el cine no es solo un ojo, es también un ojo interior que alimenta los sueños, el cine es origen de una mirada maquina que produce, proyecta, imágenes (Aumont, 2007). Los encuentros entre la historia del arte y la del cine son pues ejemplo de esa *irritabilidad dinámica* que incentiva el cine sobre arte. Pero no solo en círculos especializados se dan estos encuentros.

## Sobre la autonomía y la experiencia estética

Desde los años de la FIFA se ha dicho que este tipo de cine gravita entre dos polos: entre el *cine sobre arte*, que tendría el objetivo de ser didáctico y divulgativo, y el *cine de arte*, que buscaría presentarse como una obra autónoma hecha a partir de otra obra<sup>26</sup>. Dicho de otra forma, se suele pensar el corpus de películas partiendo del principio de que existen algunas que tenderían hacia un didactismo puesto al servicio de la obra, y otras que tenderían a materializar un espacio de libertad y autonomía creativa e interpretativa a partir de una obra. En otras palabras, se opone el didactismo de lo que Irina Rajewski (2005) llamaría “combinación medial”, una obra complementando otra a través de medios distin-

25 Sobre esta línea de pensamiento las introducciones a *Une éthique du regard* de Sylvie Rollet y a *Le cinéma à l'épreuve du divers. Politiques du regard* de Jean-Michel Frodon subrayan la emergencia de miradas fenomenológicas o sobre el mundo según un cierto tipo de contenidos audiovisuales en contextos sociopolíticos y tecnológicos precisos.

26 Según la literatura consultada, un texto de Francis Bolen, “Film d'art ou film sur l'art?”, publicado en el boletín de la FIFA de 1950, fue el primero en plantear este problema.

tos, al experimentalismo de la “transposición medial”, una obra apropiándose del *sustrato estético* de otra.

Esta distinción es problemática en algunos aspectos. Ante la heterogeneidad de estilos y matices tal división es a veces insuficiente. Hablar de *cine de arte* puede llevar además a confusiones: en el periodo preclásico algunos productores buscan legitimidad artística llamando “filme de arte” a cierto tipo que se distinguirían de los *populares*. También se confunde con un tipo de prácticas realizadas por artistas, lo que conocemos hoy como videoarte, un territorio fronterizo pero distinto. De hecho, tanto la FIFA como los distintos festivales que la sucedieron se quedan con el primer apelativo, cine sobre arte, y es a partir de este que se propone la mayoría de las tipologías.

Según Fanny Etienne (2013), esta decisión hace que el género sea incomprendido y cargue con una connotación peyorativa, como si se tratara siempre de películas didácticas y, por extensión, aburridas. En su libro propone entonces recuperar la idea de un *cine de arte sobre arte*, un tipo de documental de creación que se distinguiría de los códigos propios del reportaje. Pero esto supondría introducir al debate una noción problemática (Mendoza, 2016). La polaridad entre *cine sobre arte* y *cine de arte* no deja pues de reinventarse a medida que pasa el tiempo.

Guillermo G. Peydró reformula de la siguiente forma el trasfondo de los problemas conceptuales que suscita esta polaridad:

Dos de los principales motivos de discusión en relación al cine sobre arte, responsable de innumerables debates, se apoyan en dos oposiciones prácticas. Una primera oposición: el respeto (cercano a lo sacro) hacia el aura de las obras, que condenaba toda distorsión de las mismas, frente a la reivindicación de legitimidad de cualquier intervención sobre las imágenes. Una segunda oposición: la utilización de las obras maestras del pasado y presente como material expresivo para construir dramatizaciones o piezas líricas, frente a otra vertiente crítica y analítica que defendía una utilización pedagógica de las imágenes, más cercana al trabajo de los historiadores del arte (2019: 40).

Detrás de estas posturas hay cineastas claves en la historia del género:

Del lado más purista, es decir, del lado del respeto a la obra y de la vertiente más cercana a la de los historiadores de arte, estarían Roberto Longhi y Umberto Barbaro, cuyo documental más referenciado es **Carpaccio** (1948). En este trabajo se resaltan detalles de la obra de este pintor limitando el uso de recursos

audiovisuales y buscando reconstruir su propuesta pictórica a través de un discurso erudito en *off*. El cine, en este caso, se ofrece como un acceso complementario a la obra original, como una extensión *intermedial*.

Luego estarían los *critofilm* de Carlo L. Ragghianti, un historiador de arte que buscó reconstruir el proceso creativo inserto en una obra, los gestos e influencias que la habrían engendrado, valiéndose de todas las posibilidades que ofrece el lenguaje fílmico, sin recurrir al discurso erudito en *off*<sup>27</sup>.

Seguiría la obra de la llamada por Steven Jacobs (2014) escuela belga, compuesta por Henri Storck, André Cauvin y Paul Haesaerts. Los cineastas belgas experimentan con el lenguaje fílmico y en vez del didactismo descriptivo y analítico de los anteriores, se acercan a un resultado cercano a lo poético, volviendo ambiguo el respeto a la autonomía de la obra.

Finalmente, en el extremo más autónomo o *transmedial* ya no de la obra filmada sino del filme realizado, estaría Luciano Emmer, un director italiano que acabó viviendo parte de su vida en Francia, donde se volvió el eje de inspiración de las películas sobre arte de Alain Resnais, de su **Van Gogh** (1948) y de su **Gauguin** (1950), y de los textos de André Bazin. Con **Racconto di un affresco** (1938), Luciano Emmer utiliza una obra de Giotto, los frescos de la Capilla Scrovegni, para dramatizar su contenido a través de encuadres y ambientes sonoros, como si se tratara de revelar su narración implícita, evitando el lenguaje analítico y didáctico, así como la sacralización crítica de la obra.

Si bien las fronteras entre cada una de estas propuestas son porosas, las dos oposiciones descritas por Guillermo Peydró se articulan a través de ellas como un arco crítico que habla de la centralidad de concepciones estéticas que atraviesan la modernidad: la autonomía kantiana del arte y la idea del *arte por el arte*, contrapuestas a un arte heterónomo, dependiente de convenciones sociales predeterminadas. Ahora, es difícil mantener que existe un arte socialmente indeterminado; por más autónoma que quiera ser una película, por más que quiera engendrar una experiencia estética independiente de otras, no dejará de estar determinada por estilos, influencias, hechos históricos y, en este caso, por la obra que retrata. Sin embargo, la autonomía es una creencia normativa y juega un rol ideológico en la apreciación de una obra: al invocarla se expresan valores relacionados con la libertad de acción y la voluntad individual, léase *emancipadora*, de quien la haya realizado y, por extensión, de quien la esté apreciando (Buch, 2014).

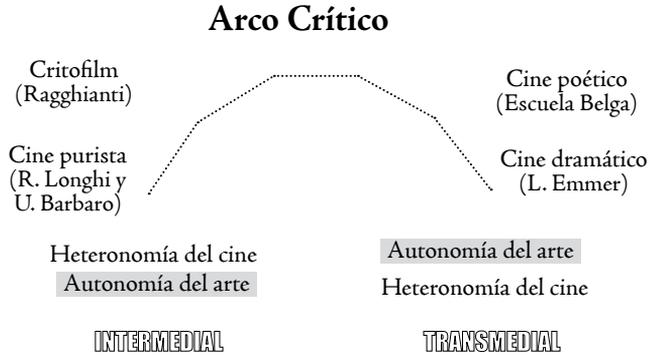
27 Así lo define el propio Ragghianti: "El *critofilm* es una forma de crítica artística, es la comprensión, interpretación, reconstitución del proceso de elaboración de una de las obras o de toda la obra de un artista, no con ayuda de palabras sino a través del cine y, para aprehender todas las posibilidades que este ofrece, es necesario aceptar el hecho de que el lengua cinematográfico pueda también, como el lenguaje verbal, gráfico o plástico, volverse no solamente un discurso que se expresa sino un discurso conceptual y un discurso en acto" (Citado por Albera, 2006: 448).

Si visualizamos esta polaridad, en uno de los extremos se encontraría entonces un cine *intermedial*, en el sentido de que es complementario y heterónimo, y, en el otro extremo, un cine *transmedial*, en el sentido de que transpone su propia autonomía. El primero busca salvaguardar la autonomía del arte, mientras que el segundo depende de la heteronomía del arte, tal como se ilustra en el gráfico 1.

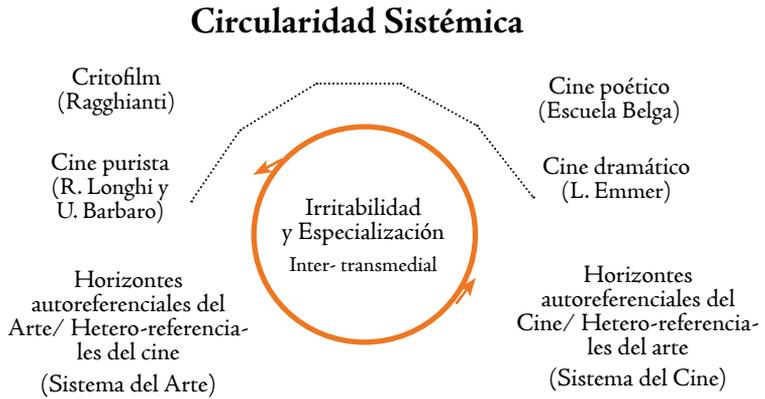
La distinción es problemática: como se dijo, la noción de *autonomía* es relativa y está basada en juicios morales. Sin embargo, al descartarla, los conceptos de *intermedial* y *transmedial* dejan de tener un soporte explicativo. ¿Si no hay autonomía, entonces qué distingue a la obra *transmedial*? Para encontrar otro soporte vuelvo a Luhmann, quien transforma las nociones de autonomía y heteronomía en distinciones comunicativas de un sistema<sup>28</sup>. Podría así hablarse de un doble horizonte de diferenciación que nutre e irrita dos sistemas, el del arte y el del cine, manteniendo una retroalimentación circular. Las obras que se alejan del horizonte comunicativo que surge del discurso docto de la historia del arte no solo favorecen al cine como sistema, sino que también son nuevas formas de comunicar y hacer historia del arte. Además, los filmes expositivos sobre historia del arte forman parte del sistema del cine, son, de hecho, su parte más reconocible, así esto irrite a los defensores del experimentalismo. Entre uno y otro polo se genera así un proceso de especialización medial, ya sea tendiente a lo *intermedial* o a lo *transmedial*, que depende ya no de un juicio sobre lo que debería ser el arte, sino de horizontes auto-referenciales o heteroreferenciales de un sistema. Lo anterior se ilustraría como en el gráfico 2.

Puedo ir un poco más lejos y citar a autores que han cuestionado la idea de que respetar una obra o cuidar su *aura* y *autonomía* signifique filmarla de la manera más *objetiva* y *austera* posible. La cámara no es solo un ojo mecánico, puede transformarse en un ojo intelectual, decía Pierre Francastel (Albera 2015). Es decir, filmar una obra es siempre hacer una interpretación visual de ella, ponerla bajo otra luz, otro ángulo, en el espacio de una mirada particular. Steven Jacobs (2014) recuerda que para André Malraux el efecto de las técnicas modernas de reproducción de obras de arte podía llegar a potenciar esta *aura* al ser sacadas de su contexto y revelar su afinidad con otras obras o con la misma creatividad humana. Por su lado, André Bazin señala:

28 La 'autonomía' en el sentido luhmanniano está representada en la necesidad que crea un sistema al especializarse y distinguirse de otros a través de códigos comunicativos específicos. Para Luhmann la idea de *l'art pour l'art* o del arte como fin de sí mismo no es tanto una marginalización de la utilidad, sino una distinción necesaria de un sistema que se hizo autónomo (Luhmann, 2000: 153-155).



🌿 Gráfico 1. Autoría propia.



🌿 Gráfico 2. Autoría propia.

La paradoja del cine sobre arte es la de utilizar una obra ya totalmente constituida, que se basta a sí misma. Pero es justamente por el hecho de sustituirla en un segundo grado, a partir de una materia estéticamente acabada, que logra iluminarla con una nueva luz. Tal vez es solo en la medida en que el filme se transforma en una obra plena, y por lo tanto cuando parece traicionar más a la pintura, que puede serle más útil a ésta (2010: 192).

Un cine guiado por un interés puramente cinematográfico (el cine por el cine) no implica entonces una clausura ante la obra visual o su neutralización. Bazin no explica exactamente cómo. Pero puedo aventurar una respuesta volviendo a Luhmann: una película *transmedial* potencia el sentido que se desprende de la obra que le da origen, logrando con ello mantener vivo el sistema comunicativo en el que esta está inmersa. En otras palabras, el cine puede asegurar, en la especialización misma de su propuesta medial, la subsistencia o progresión de la apertura significativa de una obra. Con ello amplía el rango posible de interpretaciones y de formas de sentido del arte. Tal *traición* sería más bien una retroalimentación que trasciende a la obra genética.

Por otro lado, resulta llamativo que André Bazin hable de una “sustitución en segundo grado”, pues, en efecto, el cine sobre arte sustituye la percepción directa por una indirecta. La percepción directa de una obra supone una experiencia estética. Ahora, si aceptamos, con Luhmann, que esta experiencia se define por llevar al espectador a un momento de introspección, a un encuentro que pausa la voracidad del mundo cotidiano para experimentar un momento de contemplación que retarda los procesos comunicativos habituales y convoca la diferenciación potencial del mundo, ¿qué pasa cuando esta experiencia es mediada por el cine?

Walter Benjamin (2003) decía que el cine obnubila, impide el asociacionismo de ideas que una pintura detona, pues el cambio de imágenes interrumpe una contemplación activa. Roland Barthes (1980) señalaba también que la imagen fílmica no era *pensiva*, que estaba sujeta a una continua voracidad, la del espectáculo del relato teleológico y que, por tanto, solo del fotograma se podía abstraer *lo fílmico* (1986), la experiencia estética propia del cine. Puestas en su contexto, las afirmaciones de Benjamin y Barthes nacen, respectivamente, del rechazo a una cultura de la distracción propia del cine del espectáculo y de la sociedad moderna; y de la fetichización de la fotografía y la resistencia al consumismo y una industria mistificadora y manipuladora a gran escala.

Sin descartar estas afirmaciones, la mediación de la experiencia estética a través del cine debe entenderse desde otro ángulo. Si volvemos a la polaridad antes expuesta, pueden alinearse dos tipos de experiencias, las mismas que describe Theodor Adorno (1962) en su texto sobre los museos, “Museo, Valéry-

Proust”: por un lado está aquella identificada con Paul Valéry, la del experto que, ante el caos de los museos, necesita rescatar cada obra expuesta, restablecer su particularidad histórica, aunque esto signifique hacer un duelo por su pérdida irremediable: “en los museos ejecutamos el arte del pasado” (1962: 190). Esta experiencia estética está signada por la pérdida: la contemplación busca lo que nunca se vivirá, pues el estudio del objeto significa también su fosilización y su desconexión con la vida. Por el otro lado está la experiencia proustiana, aquella que encuentra en el objeto “un fragmento de la vida del que las contempla” (1962: 195). La experiencia estética se hace entonces contemplación originaria, memoria creativa, sin importar que la obra esté destinada al ocaso. De un lado, la experiencia es *adulta*, se da al arte por hecho y se busca su posteridad identificando las lógicas históricas que le dan origen, pero, advierte Adorno, se corre el riesgo de fetichizar al objeto, de idolatrarlo. Del otro lado, la experiencia es *infantil*, se deviene niño diletante, no se da por hecho que el arte exista en sí, sino que hay que hacerlo vivir a través del sujeto, pero, vuelve a advertir el autor, el riesgo es sujetar la obra a las derivas imaginativas del espectador. Una experiencia es formal, la otra, esteticista. La primera resiste a las *modas del contemplar* propiciadas por los museos en distintos periodos. La segunda es dócil y se adapta a la espontaneidad de los gestos dominantes del presente.

Este dualismo permite pensar la experiencia estética desde el acto de la contemplación, pero debe ser tratado con cuidado. En un momento, Theodor Adorno habla del “campo de fuerza” entre sujeto y objeto que se encuentra entre estas dos experiencias. Quizás sea mejor pensarlo desde esta perspectiva y no atarse a dos maneras del contemplar. Diría incluso que el cine propone miradas sobre el arte. Estas miradas emanan de experiencias estéticas particulares que toman forma en las distintas películas. La mediación implica entonces dar un sentido a la experiencia estética y comunicarlo, sentido que puede estar determinado por la salvaguarda valeryana del objeto o la imaginación proustiana del sujeto. Este ejercicio comunicativo indirecto es indicio de la necesidad que tiene el mismo sistema del arte de distinguir e indicar cómo funciona, es decir, de marcar su autoreferencialidad. El cine sobre arte despliega entonces una *doble observación*, externaliza una consciencia experiencial en un campo de fuerza entre sujeto y objeto. Esto significa también que la experiencia estética no se limita a un acto contemplativo de diferenciación ante el mundo cotidiano, sino que está inmersa en una red compleja de factores (espacios, otros mediadores, momentos históricos, etc.). Que estas miradas obnubilen o no sean *pensivas* es una pregunta pertinente, pero secundaria.

## Sobre las tipologías

Desde los primeros catálogos de la FIFA la necesidad de catalogar ha estado presente<sup>29</sup>. Automatismo cuestionable de la modernidad, clasificar o proponer taxonomías no es tarea sencilla. Hay categorías como filme histórico y filme didáctico que resultan ambiguas pues lo *histórico* y lo *didáctico* pueden ser también discursos transversales y, su presencia, gradual, no natural, aunque pueda haber documentales netamente históricos o educativos. Lo mismo pasa con lo *laudatorio* o lo *hagiográfico*, en cuyo caso se trataría de sesgos críticos.

¿Qué ocurre además cuando se incluye al reportaje, tal como sucede en el modelo de catalogación propuesto por Fanny Etienne (2013)? Al integrarlo, se produce un corte entre los contenidos que utilizan códigos propios de la televisión y los documentales que se alimentan de una tradición más propia del cine. El punto es que muchos de los documentales sobre arte son vendidos a la televisión y, por lo tanto, interactúan con sus modelos comunicativos. Introducir el reportaje abre entonces un abanico de posibilidades que podría desdibujar al género mismo. Ya no se debería hablar de *cine sobre arte*, sino de audiovisual sobre arte. Y eso sin tocar aún el tema del videoarte sobre arte, el cine expandido sobre arte o el video sobre arte en las redes.

En la mayoría de los formatos ciertas tipologías son operantes, pues le sirven al mismo aparato de producción. Habría pues que destacar ciertas categorías. Por ejemplo: cuando prevalece lo ornamental, cuando se presenta de manera llamativa, con una música a veces rimbombante, a través de una voz en *off* solemne y publicitaria, la obra de un artista, la categoría de *filme pintoresco* se hace útil. Las de película procesual y película empática de Philippe-Alain Michaud resultan, también, claves (Michaud, 1998). La primera tiene que ver con los documentales sobre el proceso creativo: ¿cómo llegó a existir la obra?, ¿cómo fue pensada y ejecutada?, ¿cuáles fueron las etapas, intenciones y dificultades del proceso?, ¿cómo está relacionada con su creador o creadora y con su experiencia de vida inmediata?

La segunda categoría, película empática, se refiere, en principio, al ejercicio iniciado por Luciano Emmer, es decir, al uso de la obra de arte como detonante y soporte ilustrativo de una dramatización o historia. Sin embargo, el autor prefiere llamar 'empático' a este ejercicio para subrayar el diálogo constructivo que se establece entre cineasta y obra. Hay un interés por recrear el gesto artístico

29 Nadine Covert, quien coordina el catálogo de cine sobre arte del Guetty Museum y el Museo Metropolitano de Nueva York, distingue, por ejemplo, catorce categorías. Véase: Covert N. (1994). *Program on art on film*. Nueva York: MET-Guetty.

de origen, por ponerse en el lugar del artista. En este trabajo, opto por la categoría de *cine transmedial* para evitar naufragar entre distintos términos. Habría que preguntarse si dentro de esta categoría podría entrar parte de la producción contemporánea, el cine ensayo sobre arte, que Guillermo G. Peydró (2019) subdivide en filmes del espacio autobiográfico, ensayos de obras de arte, diálogos estéticos y ensayos ficcionados.

## Sobre las técnicas mediales

El encuentro entre un medio visual y auditivo como el cine, que depende de un tipo de tecnología, y la multiplicidad de medios a los que recurre el arte también ha dado lugar a discusiones. Una de las citas más recurrentes proviene del mismo André Bazin, quien distingue entre la fuerza centrípeta de la imagen pictórica, pues enmarca un espacio de contemplación hacia el interior, y la fuerza centrífuga de la imagen fílmica, que revelaría una parte de un espacio que se pierde en un fuera de campo (2010). Esta tesis es calificada de eurocéntrica en el filme de Philip Haas con David Hockney, **A day on the Grand Canal with the Emperor of China or: Surface is Illusion So Is Depth** (1988), pues no toda la pintura está limitada a un marco, ni a una misma experiencia espectral. Por su parte, Alain Cavalier, al inicio de su cortometraje **Georges de la Tour** (1997) habla de manera irónica sobre el problema de la reproducción fílmica del color o de las dimensiones de un cuadro. No se hacen lentes para el tamaño de un determinado cuadro y esto tiene como consecuencia que se tenga que recurrir a efectos o apuestas en escena para distinguir al cuadro de su fondo.

El cine también puede añadir elementos ornamentales a la percepción, tales como la música o entrevistas de distinto tipo, que suelen ser agregados críticos que hacen observable una conciencia perceptiva. Filmar a un público añade también otra capa. Autores como Asbjørn Grønstad (2020) han llamado la atención sobre la incidencia de estos planos en el cine observacional de F. Wiseman y su capacidad para mostrar la distancia que puede haber entre la visita a un museo como un acto cotidiano, la especificidad de las obras y la vida de los que trabajan en estas instituciones. En cualquier caso, los planos de las miradas de los espectadores se reflejan en la mirada del espectador de cine como elementos distintivos del sistema social del arte. Distinguen a través de una doble percepción qué es o ha sido percibido como arte y qué contexto. Y, dependiendo de cómo estén agenciados estos planos, pueden incluso incentivar un *habitus* social.

Además de las diferencias entre el cine y las otras artes, están también sus relaciones y traducciones o *referencias intermediales* (Rajewski, 2005). Por ejemplo,

la relación que existe entre las distintas técnicas ópticas usadas por la pintura y aquellas usadas por el cine, como lo aborda el documental **David Hockney: secret knowledge** (Randal Wright, 2002); o la traducción de una pintura a través del *tableau vivant*, como el caso radical de **El molino y la cruz** (Lech Majewski, 2011) o de **La hipótesis del cuadro robado** (Raúl Ruiz, 1979), o cualquier otro tipo de *pictorialismo*, como el de **Tableaux avec chutes** (Claudio Pazienza, 1997), en donde un medio como el cine hace referencia a otro medio, en este caso la pintura, a través de procedimientos específicos.

Por último, dentro de los debates técnicos también se encuentra la manera en la que se financia una película y su relación con el mercado del arte. La incidencia de los museos y galerías, unos de los mayores productores de estos audiovisuales, no es neutral. Estas instituciones necesitan que los documentales sean *vitriñas* para promocionar la obra de un o una artista y su eventual exposición (Finez 2018). Para ello exigen un discurso didáctico, patrimonial y promocional (Etienne, 2013) a través del cual se cuida y se de prestigio a la imagen institucional de cada instancia productora.

Por otro lado, financiar las películas con donaciones de obra de los artistas no es lo más común, pero suele suceder. Mencioné los cortometrajes de Henry Laguado. Habría que mencionar también la postproducción de **Beatriz González, ¿por qué llora si ya reí?** (Diego García Moreno, 2011), la cual se pagó, en parte, con un tiraje de grabados de la artista. Esto, claro, supone un compromiso entre el o la realizadora y el o la artista respecto a la imagen que se construye de la obra. Henri Laguado, por ejemplo, decía en entrevista con el investigador, que la idea de los cortometrajes era dejar que se “luciera” el artista y no ellos como cineastas.

## Sobre las biografías y los cánones artísticos

El cine sobre arte recurre con frecuencia a la narración para contar la vida de un o una artista. Por influencia o referencia a los *biopics* clásicos, la vida de los artistas suele presentarse bajo la forma de un relato mítico excepcional, muchas veces mezclado con la imagen de alguien asocial, trágico y solitario que vive en los límites de la locura o la enfermedad. La referencia emblemática es Van Gogh, quien desde la película de 1948 de Alain Resnais aparece como un genio loco e incomprendido. Estos estereotipos se construyen además sobre la paradoja de una vida de pobre que lega una obra de un inestimable valor monetario. El *biopic* se ha transformado así en una fuente de tematizaciones sociales sobre los y las artistas que acaban formando parte de la semántica del sistema comunicativo

del arte. Estos temas perviven, pero se han ido agotando. Documentales más recientes evitan la rimbombancia y la mitificación de la figura del artista, como **El sol del membrillo** (Víctor Erice, 1992), en donde la personalidad del pintor es enigmática y hace imperceptible la distinción entre cordura y demencia.

Otra discusión es el tipo de arte o periodo artístico privilegiado por la producción cinematográfica durante una etapa dada. Ya mencionamos que durante el periodo de los nacionalismos de principios del siglo xx se prefirió un arte renacentista monumental para exaltar a este *ser nacional*, desprestigiando el arte *avant-garde*. Ahora, privilegiar cierto tipo de obras también puede estar señalando un tipo de estetización de la vida cotidiana a través de la promoción misma del arte (Bourdieu, 1976). Dicho de otra forma, al configurar preferencias culturales dominantes, el cine sobre arte daría los contornos de un *buen gusto* adoptado por unas *élites culturales* que lo integran como objeto de consumo exclusivo. Desde esta perspectiva, la preferencia por un arte más autorreferencial, más especializado, sería indicio de un aburguesamiento y de una discriminación de las clases sociales que no poseen el capital para acceder al tipo de código que estas obras exigen.

Uno de los problemas de esta lectura es que reduce las preferencias a un criterio de acceso a la cultura y hace una división, hoy en día vaga, entre un arte por el arte burgués y un arte necesario popular. El acceso ya no es garantía de un buen gusto dominante, no solo porque los códigos se han vuelto cada vez más complejos, ambiguos y sus cambios, más acelerados, sino porque los medios de comunicación masiva han hecho del arte un objeto de consumo que necesita ser siempre renovado. Por esta razón, más allá del acceso y de la distinción de un arte burgués, se deben distinguir ciertos horizontes de sentido cultural e históricamente determinados que aparecen y desaparecen en el cine sobre arte.

## ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine sobre arte?

Los debates descritos, así como la breve historia presentada, dibujan los contornos de un espacio de trabajo complejo. He introducido en él algunas claves de lectura, la mirada (o doble observación), la *intermedialidad* y el encuentro irritante y dinámico del cine y el arte, por ejemplo. Pero para llegar a responder las preguntas que guían este trabajo es preciso sumar otras herramientas, principalmente dos: el discurso descriptivo y el gesto.

Desde una perspectiva amplia los documentales son producciones audiovisuales que transmiten información sobre un universo que existe más allá de la voluntad de sus realizadores (Aprea 2015), se estructuran según discursos que tienden a ser argumentativos y, por lo tanto, persuasivos (Nichols 2001), y uti-

lizan recursos *documentarizantes* para enfatizar su relación con lo real y decretar un pacto de recepción que presupone que su referente es real, más allá de sus coqueteos con lo ficcional (Odin 2000; 2011).

Para el cine sobre arte la primera parte de esta definición puede hacerse más específica. En efecto, estos documentales avivan un sistema comunicativo sobre el arte y tienden a privilegiar la descripción o a ponerla al mismo nivel que la argumentación. Como lo propuse en un trabajo anterior (Jurado, 2020), el género documental puede estudiarse según secuencias discursivas dominantes (Adam, 2011). El cine sobre arte tiene como primer objetivo la descripción de una experiencia estética provocada por una o un conjunto de obras. Por lo tanto, sus secuencias discursivas están regidas por este ejercicio. Esta descripción puede argumentarse e incluso deslizarse hacia lo narrativo.

Ahora, ¿qué quiere decir describir en lenguaje cinematográfico? La descripción es una construcción fragmentada e icónica de la realidad, explica André Gardies (1999). Mostrar un elemento del mundo a través de un discurso descriptivo es descomponer, seleccionar y articular los fragmentos que lo componen para construir una imagen según un ritmo particular. El ordenamiento de los fragmentos puede ser de distinto tipo, arborescente o rizomático, pero sigue la fórmula del “hay esto... y también esto” (*il y a... et aussi*). La descripción es pues una selección-construcción, una manera de hacer legible y no simplemente visible algo de la contingencia del mundo.

Un documental sobre arte selecciona elementos característicos del conjunto de instituciones (museos, escuelas, galerías, etc.) que propician la identificación y legitimación de lo que se considera arte, de los espacios en donde se produce y de las experiencias que favorecen, así como del conjunto de gestos vinculados con la creación artística, su exhibición, su crítica, su divulgación o, incluso, su comercialización. En este sentido, el cine sobre arte es un archivo no solo de obras y artistas, sino y, sobre todo, de las maneras en las que el arte se ha venido configurando en tanto sistema social, y de la multiplicidad de gestos y prácticas que lo sustentan. Claro, en tanto que depositario de un archivo, el cine sobre arte construye un código singular que busca hacer cognoscible la memoria de la praxis del arte y de sus experiencias según sus propios recursos técnicos y estéticos. La experiencia estética que comunica un documental es también una experiencia cinematográfica, está hecha de gestos propios. De allí la importancia de retener no solo a los gestos del mundo del arte como indicios de un archivo, sino también los gestos provenientes de cine.

Representar el hecho artístico es construir una mirada, aprehender y seleccionar en la imagen gestos que pueden llegar a plantear una ruptura con el

lenguaje verbal, que están en el límite de lo inefable. Pero construir una mirada es también proyectar esos gestos en un horizonte que los haga reconocibles y reactivables. El gesto vuelve, recuerda Michel Guerin (2014). Este archivo de experiencias estéticas se construye entonces en un ir y venir entre una práctica gestual y su aprehensión-selección-proyección por una mirada que comunica y resguarda para el futuro. Para tener una idea más precisa de esta construcción en el marco de una antropología gestual habría que retomar la distinción entre gestos filmados y gestos filmicos (Blümlinger y Lavin, 2018) y, añadiría, gestos cinematográficos.

## **Gestos filmados, filmicos y cinematográficos**

Por un lado, los gestos del espacio *profilmico* o del hecho artístico son aquellos que están ahí, delante de la cámara, para ser filmados: un trazo pictórico, su huella en una obra, la presentación de una pintura por un crítico de arte, etc. Por otro lado, los gestos mediados por el dispositivo filmico son aquellos que pasan por una figuración selectiva a través de manipulaciones específicas y solo existen en la pantalla: la descomposición de un trazo o de una obra en un conjunto de planos montados de manera particular o según estéticas u horizontes tipológicos singulares, por ejemplo; y, finalmente, los gestos técnicos, propiamente cinematográficos, son los que hacen posible la figuración del gesto filmado, desde la puesta en escena hasta la proyección de la película, pasando por la utilización de tecnologías de registro audiovisual específicas.

Podría afirmarse que solo los dos últimos construyen una mirada. El gesto profilmico no sería más que una contingencia de los otros dos. Sin embargo, el gesto profilmico, aunque inaccesible porque siempre es figurado, pura diferencia entre información y comunicación, funciona como la referencia a la cual responden los otros dos gestos seleccionando elementos. Se debe tener una referencia (contexto) de cuáles son los gestos (potenciales) de un pintor o pintora para poder figurarlos y buscar así comunicarlos.

El cine sobre arte contiene pues un archivo codificado según tres variantes históricamente determinadas: la historia contextual de una práctica social, la historia de su figuración y la historia de técnicas para figurarlas. Las tres inciden en la construcción de miradas específicas sobre el arte, que a su vez reflejan experiencias estéticas también específicas. Los gestos filmicos y los gestos cinematográficos (técnicos) son gestos generales del acto de hacer cine. ¿Cuál es entonces el gesto propio del cine sobre arte?

## **Dar a conocer: (archi)gesto del cine sobre arte**

El cine sobre arte presupone un (archi) gesto, el de *dar a conocer* una experiencia estética que emerge del encuentro con un fenómeno o práctica artística, con una obra de arte y su creador o creadora y su proceso creativo. Es a partir de este horizonte general que se opera un tratamiento de lo audible y de lo visible, es decir, que se desarrolla una mirada particular. El componente principal de este gesto es el de *dar*. Esto significa que se quiere ofrecer algo, que se tiene el interés de brindar algo. ¿Qué? Un *conocer* que no hay que confundir con un *saber*. Ese *conocer* no es necesariamente un discernimiento o una competencia, en el sentido de ofrecer una proposición argumentativa o explicativa sobre el mundo, aunque pueda llegar a serlo.

‘Conocer’, según el diccionario de María Moliner, es un verbo derivado, en latín, de ‘nacer’, y no solo por un avatar etimológico, sino porque desde que nacemos conocemos, nos enfrentamos a las cosas y las integramos a nuestro conocimiento sobre el mundo. *Dar a conocer* implica pues tener el interés de seleccionar algo del mundo, en este caso una experiencia estética propia del sistema del arte, como algo que merece o se considera digno de ser comunicado e integrado al conocimiento que tenemos sobre este. Ahora, *dar* implica también un ejercicio de intercambio, pues lo recibido es una obligación. ¿Cuál? Aceptar que aquello que se me ofrece existe y es digno no solo de existir, sino de formar parte de unas experiencias comunicables sobre el arte. Aceptarlo podría significar una repotenciación de dichas experiencias o, en dado caso, una promoción simbólica de un bien cultural con un valor más o menos determinado de distinción social. Dar no es un gesto desinteresado y conocer (como el nacer) tampoco un acto plácido.

*Dar a conocer* supone entonces desarrollar una mirada que comunique elementos seleccionados de una gestualidad artística para así dar cuenta de una experiencia estética. La descripción es la base desde donde se desarrolla este mirar, es ella la que da la pauta inicial de la figuración del gesto fílmico y profílmico, más allá de que surjan aquí y allá argumentos, diálogos, narraciones o explicaciones. Como lo señalé, no hay que confundir *conocer* con *saber*. Para conocer basta con que se nos describa algo. Explicar la obra o argumentar, narrar o dialogar sobre ella para acumular un saber sobre esta son deberes secundarios al *conocer*.

Ahora, dichos horizontes de sentido están mediados por valoraciones éticas, políticas y estéticas sobre la manera en la que se dan a conocer estos encuentros con el arte. Seleccionar y construir para describir implica también deliberar y valorar sobre lo que se describe. La mirada del cine didáctico y expositivo tiende así a ser positivista, valeryana e *intermedial*, está al servicio de una búsqueda ra-

cional de sentidos sobre la obra. Mientras que el cine ensayístico puede derivar en miradas oblicuas o reflexivas, miradas *proustianas* desconcertantes. Los filmes *transmediales* partirían de miradas *estetizantes*, pues utilizan las obras como soportes para simular una primera percepción estética. La mirada del cine procesual estaría inmersa en un voyerismo, en el placer de ver lo que generalmente nos está vetado: el acto creativo y el espacio donde se desarrolla. Y esta mirada puede o no ser *intermedial*.

Por otro lado, Según Giorgio Agamben, “en el cine, una sociedad que perdió sus gestos busca reapropiarse de lo que perdió, consignando la pérdida” (2002: 63). Dicho de otra forma, filmar un gesto es decretar la fatalidad de su existencia transitoria, pero también la potencialidad de su reapropiación. Entre la pérdida del gesto filmado, un arcaísmo, y su reapropiación figurativa, se juega también una partición ética y política. La distinción entre *mimetismo* y *mimismo* (Guerin, 2014) puede ser aquí útil. El primero supone tener la intención de imitar un gesto que se define según un ideal, el de la semejanza y la representación. El segundo, a diferencia del anterior, supone que el gesto no se replica idealmente, sino que resuena en el cuerpo como un eco, como algo espontáneo, intuitivo y expresivo. Marcel Jousse (2008) explica, por su parte, que el gesto es así *reactuado*, mientras que en el primer caso se vuelve objeto, se anquilosa. Este anquilosamiento entra en relación con el control disciplinar (Foucault, 1981), con una anatomía del poder palpable en la antropología métrica de principios del siglo xx. Encuentra a su vez su expresión en un ordenamiento policivo de los cuerpos, repartidos según modalidades del hacer, del ser y del decir, que hace que sean asignados a tareas y espacios determinados (Rancière, 1995).

En esta distinción se vislumbra la tensión entre la pose o el instante privilegiado de la imagen clásica y el instante cualquiera que introduce el cine moderno (Deleuze, 1983). En efecto, el cine puede liberar al gesto de la representación simbólica, de la pose. Esta cualidad de la imagen en movimiento lleva a Giorgio Agamben a afirmar que “el cine tiene como elemento principal el gesto y no la imagen” (Agamben, 2002: 68). En el cine el gesto se libera de toda finalidad, es una mediación sin fin, pura comunicación de lo comunicable. Sin embargo, es un error oponer la imagen al gesto. Como señalé con anterioridad la imagen es también una producción gestual determinable, es ella la que construye una mirada.

En el cine sobre arte el gesto de *dar a conocer* tiene una finalidad. No es, en principio, una mediación pura, tiende a desarrollar aquellas miradas que facilitan la comunicación rápida, reconocible, de una experiencia estética, al punto, quizás, de volverla pura repetición de información, puro gesto anquilosado, puro mimetismo. El gesto de *dar a conocer* busca, en principio, aumentar la poten-

cialidad comunicativa del objeto que se describe o del sujeto que lo describe pues de esto depende su incidencia en la distinción de un capital cultural y en la especialización del sistema del arte. Pero al aumentarla puede caer en la pose de los gestos del artista, del crítico, de las instituciones, en una idealización gestual que anquilosa la experiencia estética que se quiere comunicar. Es entonces aquí donde se juega su valor político, en el desplazamiento de esta finalidad. Cuando este gesto matriz y sus poses miméticas son cuestionadas o desviadas, cuando son diferenciadas, la experiencia estética vuelve como un gesto de emancipación más allá del dilema sobre la autonomía del arte o del cine. Incluso cuando una reapropiación figurativa de gestos artísticos devela los límites del conocimiento mismo de dichos gestos hay un trabajo político sobre la mirada que acaba por *irritar* al sistema comunicativo del arte, por marcar sus puntos de quiebre. Entonces el gesto fílmico de *dar a conocer* se aproxima a una pura mediación, a una reapropiación reflexiva y crítica del gesto filmado, a ese *ser-en-el-lenguaje* que Agamben reivindica.







# Capítulo 3

## Las primeras tentativas

LA PRODUCCIÓN COLOMBIANA SOBRE ARTE ha sido relativamente constante desde la década de los setenta gracias, en buena medida, a políticas públicas. Antes de este lapso los ejemplos son raros. El cine documental es publicitario y poco prolífico, responde a las demandas de empresas y administraciones municipales. Por ese entonces, predomina la producción de un cine como **Alma provinciana (1925)**, es decir, folclorista, costumbrista, patrioter y paisajista (Concha Henao, 2021). Por otro lado, la violencia de finales de los cuarenta y de los cincuenta provoca desplazamientos hacia las ciudades, que viven un breve e inequitativo periodo de industrialización por cuenta de una mano de obra barata, una bonanza cafetera y políticas desarrollistas. Para los años sesenta Colombia tiene otra cara y el cine sobre arte participa de la emergencia de un nuevo canon cultural que busca una modernidad refundida entre la desigualdad.

El teatro, el arte y la literatura dan un paso con las puestas en escena de Enrique Buenaventura, Santiago García y Patricia Ariza, con la generación de arte modernista impulsada por Marta Traba y el movimiento nadaísta animado por Gonzalo Arango, respectivamente. El cine anuncia este cambio con **La langosta azul (1954)**, una película independiente del “grupo de Barranquilla”<sup>30</sup>. Enrico

30 Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araujo, Luis Vincens y Gabriel García Márquez. Aunque no aparezca como realizador y guionista, Alejandro Obregón también estuvo involucrado en esta obra.

Fulchignoni, el director de la División de Cine de la Unesco la ve y la alaba, y con el tiempo se transforma en una película de culto por su argumento de resonancias surrealistas, por proponer una cinematografía menos convencional gracias a la intuición de Luis Vincens y por contar entre sus realizadores con Gabriel García Márquez, quien en realidad llega cuando el proyecto estaba en pleno rodaje. Es entonces cuando el cine se suma a un renacer cultural que se concreta en los años setenta.

Este periodo es el de la generación de los *maestros* (Julio Luzardo, Guillermo Angulo, Francisco Norden, Jorge Pinto y Álvaro González)<sup>31</sup>, pero también la de Gabriela Samper, cuya prometedora carrera en el cine etnográfico y social es truncada por la persecución política a inicios de la década de los setenta. Respecto a los primeros, Carlos Álvarez lamenta su falta de compromiso en una década de pactos políticos antidemocráticos, el Frente Nacional y su tendencia a un cine esteticista y escapista que coquetea con la publicidad (Álvarez 1989). Estos cuestionamientos están marcados por una época de pugnas ideológicas relacionadas con la función social del cine, que en Colombia lidera este realizador, Marta Rodríguez y Jorge Silva. Es cierto que esta generación no corta de tajo con los discursos promocionales, sin embargo, dado el contexto de producción sería necio negar sus aportes y esfuerzos por hacer cine en un país sin industria y sin un compromiso con su cinematografía.

Algunas de las producciones de estos cineastas entran dentro del género que nos concierne: **Arte colombiano** (Guillermo Angulo, 1963), que presenta una visión general del arte plástico del país<sup>32</sup>; **Las murallas de Cartagena** (Francisco Norden, 1963), un retrato estilizado de las murallas del fuerte de la ciudad y, del mismo realizador, **La leyenda del dorado** (1968), sobre las piezas del Museo del Oro de Bogotá; Jorge Pinto, por su parte, presenta un trabajo sobre la arquitectura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional, **Bellas Artes** (1961), y dos documentales de corte histórico sobre la carrera Séptima y sus edificios, de los cuales sobrevive uno, **Calle Real** (1964). De esta misma época son los trabajos sobre Bernardo Salcedo y Feliza Bursztyn de Luis Ernesto Arocha, un *outsider* influenciado por el cine experimental newyorkino.

31 Se les llamó así porque ellos se saludaban con el apelativo de *maestro*, pero con el tiempo fue tomando otro sentido, pues se trataba de la primera generación que había estudiado y eran profesionales de cine.

32 Esta película no se encuentra digitalizada y, por lo tanto, es inaccesible. Me guío por su escueta sinopsis: "Vertiginoso y global recorrido por diferentes manifestaciones y protagonistas del arte colombiano, desde épocas remotas hasta mediados del S. xx" (Catálogo Patrimonio fílmico, p. 32). Este trabajo podría quizás compararse con el documental **Los artistas plásticos de Chile** (Jorge Di Lauro, 1960): <https://www.cclm.cl/cineteca-online/los-artistas-plasticos-de-chile/>

Hernando Martínez (1978) define las obras de Jorge Pinto y Francisco Norden como propias de un “cine de atmósferas”. Diferencia así a un Norden que toma una temática turística, las murallas, para crear una atmósfera audiovisual que lleve hacia un “análisis histórico del hombre y de sus expresiones”, de un Pinto cuya temática era netamente artística, la arquitectura del edificio de Bellas Artes, y cuya atmósfera era formal y preciosista (Martínez Pardo, 1978: 238-2—39). El uso de película en 35 mm y 16 mm respectivamente propicia además un trabajo cuidadoso de la imagen. Mientras que los 8 mm de las películas de Luis Ernesto Arocha parecen darle mayor libertad creativa. Al margen de **Arte colombiano**, un trabajo probablemente promocional y divulgativo, los cortometrajes de Norden, Pinto y Arocha son los primeros ejemplos de un cine sobre arte que navega entre lo patrimonial, lo promocional y lo modernista. Haré un repaso por el primero y el último, pues no tuve acceso al filme del segundo<sup>33</sup>.

## El *cinigrafismo* naturalizado de Francisco Norden

Primera película colombiana que participa en el festival de Cannes, **Las murallas de Cartagena**, es un documental con texto de Marta Traba, producido de manera privada por Daniel Lemaitre Junior<sup>34</sup>. La cámara y el montaje, parafraseando a Hernando Martínez, escudriñan rítmicamente la muralla al punto de crear un espacio y un tiempo al límite del abstraccionismo. Lo que se describe no es la totalidad de la muralla, sino sus detalles y sus ángulos rocosos. Estos planos detalle originan sensaciones hápticas, resultado del encuentro entre la materialidad de la película y la iconicidad de la muralla. El discurso descriptivo de la cámara aísla la parte por un todo mineral que acaba tomando forma en el texto. Se presiente el deseo de escribir con una cámara que se libera a la minucia de los detalles, líneas, sombras, geometrías y arabescos ruinosos de la muralla, con un montaje que avanza de lo pequeño a lo grande. “Es, en cierta forma, una película experimental, una obra con un marcado rigor estético, sin ningún compromiso”, dice el propio Francisco Norden en una entrevista para los *Cuadernos de Cine Colombiano* (1981, 8).

La banda sonora no se pierde en meros acompañamientos musicales, sino que nos deja escuchar el viento y el golpeteo del mar sobre la roca y, en ocasiones, nos sumerge en atmósferas poco complacientes. Se percibe un sistema de alusiones, repeticiones y correspondencias descriptivas a veces paradójicas: la

33 Se trata de materiales en negativo no digitalizados aún por Patrimonio Fílmico.

34 La familia Lemaitre es en ese entonces reconocida en Cartagena por su prosperidad industrial y su cercanía a la administración pública de la ciudad.

muralla es a la vez un fuerte y un claustro, una roca labrada por el hombre y por el mar, una coraza y una cintura de piedra, es exuberante y austera, barroca y gótica, asible e inasible. El documental progresa de manera centrífuga, del detalle al plano general, divaga en una búsqueda de sentidos múltiples que dan la impresión de que el objeto se pliega y se repliega en un laberinto pétreo, como si la imagen de la muralla que cierra la pieza fuera una silueta chinesca palpable a través de la mirada.

En **Las murallas de Cartagena** Francisco Norden explota el gesto de la *cámara-stylo*, transforma al cine en un ejercicio autoral, en un gesto logocéntrico. La imagen descriptiva se doblega así a una voz *docta* que impone un sentido formalista al edificio. La experiencia estética que se comunica potencia el aura patrimonial de la edificación desde dicho formalismo, que aumenta con el prestigio del formato en 35 mm. Este formalismo, por otro lado, la aleja de películas similares de su época, particularmente de **Les statues meurent aussi** de Alain Resnais y Chris Marker, un documental sobre el *arte negro*, que si bien fue realizado en 1953, estuvo censurado hasta 1965 por abordar de manera crítica la relación de Francia con sus colonias. A diferencia de esta, la película de Norden obvia la historia de los esclavos, apenas si revela las huellas de la violencia que esconde la muralla. Este silencio reafirma, consciente o inconscientemente, un tipo de verdad histórica colonialista que veía más hacia fuera que hacia adentro. Prueba también de que Marta Traba aún no transitaba hacia el pensamiento latinoamericanista que caracterizaría su obra posterior.

En efecto, el texto de Marta Traba puede ser interpretado como un manifiesto de su “periodo formalista” (Franco 2016). Al describir la superficie de la muralla, expresa de manera metafórica su interés por rescatar el trabajo formal del arte modernista:

Desde hace cuatro siglos el mar lava y pule, escava y labra esta piedra. La piedra lo recuerda y lo dibuja, toda ella está impregnada de sustancias marinas, de olor de algas y memorias de caracoles. El mar le ha impreso su forma múltiple y la ha llenado de oquedades profundas, líneas fantásticas, filigranas, arabescos, superficies dentadas. Todos los recuerdos del mar están en ella y ella a su vez inventa, da imágenes concretas, interminables y bellas del mar (0:40—01:45 min.).

Los planos que acompañan este fragmento acentúan el formalismo del texto. La muralla es a su vez lienzo y texto. Se reconoce el ejercicio plástico que Marta Traba reclama para la pintura. Figuración rítmica y abstracta, las murallas de

Francisco Norden son el resultado de un gesto *cinematográfico* que lleva la cámara y la voz hacia la búsqueda de un preciosismo formal y patrimonial. Esto tiene un corolario: más allá del objeto que se representa, de esta aparente *intermedialidad*, el discurso formalista está en la película como una proposición de lo que debería ser el arte, es decir, como algo que proviene de la imaginación del sujeto que observa, es allí donde se naturaliza la mirada. En **Las murallas de Cartagena** se vislumbra así una búsqueda paradójica de la modernidad pictórica. Se le busca donde no se encuentra, en una muralla cuya arquitectura responde a otros principios estéticos; se le convoca a través de una mirada que naturaliza un formalismo, al punto que la muralla se transforma en deseo pictórico de modernidad.

El cine sobre arte en Colombia inicia así con un filme que sigue la finalidad del (archi)gesto del cine sobre arte, pero buscando propiciar en el espectador una experiencia moderna del arte: el arte no como mera representación, sino como sensación, materialidad, autorreferencialidad. **Las murallas de Cartagena** es, pues, un documental que va más allá de lo patrimonial, busca esa mirada *proustiana* que quiere revivir en la película la modernidad de una obra fósil. Encaja además en una búsqueda: la de un país que estaba encumbrando a sus artistas modernistas a través de la labor de la misma Marta Traba.

Después de realizar este trabajo, Francisco Norden hace otro estilísticamente menos atrevido, **Los balcones de Cartagena** (1966). Más adelante filma un cortometraje de corte divulgativo que habría impresionado a Max Ernst, **La leyenda del dorado** (1968), sobre el arte precolombino resguardado en el Museo del Oro en Bogotá<sup>35</sup>. Y en 1977 vuelve al género con **Arte Tayrona**, una película perdida.

## El *cinematografía* desnaturalizado de Luis Ernesto Arocha

Caso destacado y aparte en esta década fue el de Luis Ernesto Arocha, quien realizó tres cortometrajes sobre artistas de *transición* hacia el arte contemporáneo: uno sobre la obra de Bernardo Salcedo, **Las ventanas de Salcedo** (1968), y dos sobre Feliza Bursztyn, **Hoy Feliza** (1968) y **Azylef** (1971). Si bien Hernando Martínez también veía en este tipo de obras un “cine atmosférico”, lo cierto es que se trata de filmes *transmediales* radicales. A primera vista y teniendo

35 Esta película no ha sido aún digitalizada. El *Cuaderno de Cine Colombiano* dedicado a Francisco Norden reproduce una nota de la AFP sobre la impresión que tuvo el pintor alemán de la película: “Es extraordinario lo que muestra este cortometraje: esas maravillas de arte que son las joyas del Banco del oro y las estatuas precolombinas del Parque de San Agustín (...) Me ha impresionado ese arte que puede ser el de hoy. No cabe duda de que, a través de los siglos, de las distancias, de los modos de vida de los pueblos existe y ha existido siempre algo que es como una comunicación en arte” (1981, 9).

en cuenta que su realizador estudió en los Estados Unidos, fue amigo de Enrique Grau, y estuvo en contacto con el naciente cine *avant-garde* de Nueva York, estos cortometrajes entran en comunicación con un cine experimental que pone en escena obras de arte. Algunos precedentes de este tipo de trabajos son **Ballet Mecanique** (Fernand Léger, 1924), **Emak-Bakia** y **Les mystères du Château du dé** (Man Ray, 1926 y 1929) y, más cercano a él, **Visual variations on Noguchi** (Marie Menken, 1945). Audiovisuales que denotan una preferencia por objetos de arte que salen de los límites del lienzo y entran en el mundo de las cosas cotidianas. Proponen así una descripción pigmaleónica de las obras, las animan lúdica, lírica y rítmicamente. Sugieren nuevos sentidos o encuentros, quizás más relacionados con las posibilidades del experimentalismo fílmico que con las interpretaciones formales sobre las mismas.

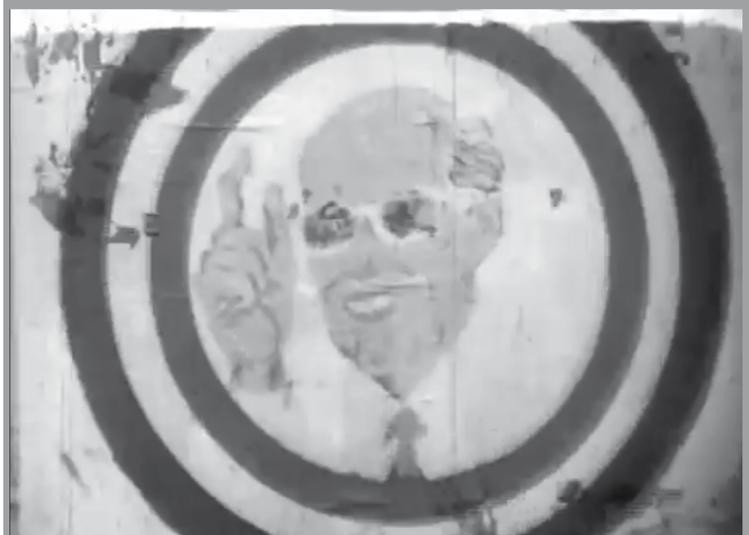
Ahora, teniendo en cuenta la obra de quien está en la base del cine *transmedial*, Luciano Emmer, la afirmación anterior debe ser relativizada. El objetivo de este realizador es el de obtener un efecto dramático del objeto artístico, desarrollar una narración a partir de este. Las obras tratadas por Emmer (y posteriormente por Resnais) son figurativas, lo que permite crear líneas dramáticas identificables. Las piezas de Feliza Bursztyn y de Bernardo Salcedo, por el contrario, no lo son y, por lo tanto, las potenciales narraciones que se puedan desprender de ellas son ambiguas. Por este tipo de impases, Philippe Alain-Michaud (1998) propone el término ‘empatía’, mucho más abierto que el de ‘drama’. Hay empatía entre realizador y artista al describir estas obras como si se buscara revelar su espacio y tiempo interiores, como si se buscara reactuar el gesto y la experiencia que les dio origen. Por otro lado, la eliminación de la anécdota es también propia del *cinigrafismo*, más preocupado por la inscripción y composición del movimiento en la imagen (Albera, 2019).

En **Las ventanas de Salcedo** (1966), por ejemplo, Luis Ernesto Arocha trabaja con cuatro tipos de imágenes: una en la que vemos a Bernardo Salcedo observar a través de una especie de telescopio, pero que por el tema pareciera ser una ventana móvil. Este plano sirve de transición entre breves secuencias compuestas por los otros tres tipos de imágenes: de archivo, planos de la pieza de Salcedo, a veces él interactuando con ella, e imágenes de una cuenta regresiva introducida de manera desordenada. Las imágenes de archivo crean una cierta pauta serial. Se distinguen tres tipos: imágenes de infancia, imágenes de eventos políticos de masa en la plaza de Bolívar e imágenes obscenas. Las secuencias tienen un montaje rápido, incluso convulsionado, y son acompañadas con una banda sonora excéntrica y popular: música de feria, la *Danza de los cisnes* y *Frou*, una canción francesa.

De manera general, se trata de un *collage* audiovisual que describe un mundo explosivo, alucinante y transgresivo que emerge del encuentro entre el cineasta y la obra de Salcedo: vemos, por ejemplo, las imágenes de la campaña presidencial de Carlos Lleras Restrepo transformadas en tiro al blanco y antecedidas por una mano misteriosa que sale y entra de las ventanas falsas de la obra con un arma en la mano; o la figura cruda de un sexo femenino que recuerda *El origen del mundo* de Gustave Courbet pero que pasa como una imagen subliminal entre los planos de dos piernas de un maniquí y Salcedo, siempre actuando de manera paroxística, enmarcado por una de sus ventanas con algo que parece ser un huevo en la boca. Luis Ernesto Arocha activa a través de este montaje arrebatado una maquinaria que gesticula junto con su creador, Bernardo Salcedo, que figura y desfigura su gesto teatral y anima de manera absurda su obra. La descripción se transforma en una suerte de picoteo estrafalario y maquinaal, en una película dadá hecha para escandalizar.

🍷 **Las ventanas de Salcedo** (Luis Ernesto Arocha, 1976)  
Cortesía: Instituto de visión





🌸 Secuencia de **Las ventanas de Salcedo** (Luis Ernesto Arocha, 1976)  
Cortesía: Instituto de visión





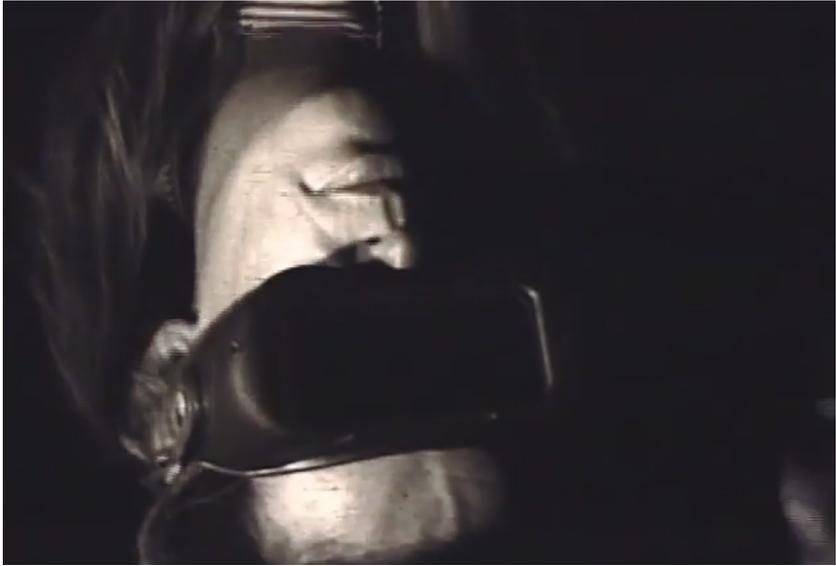
🍷 Secuencia de **Las ventanas de Salcedo** (Luis Ernesto Arocha, 1976).  
La primera imagen es apenas perceptible por su corta duración.  
Cortesía: Instituto de visión



El cortometraje cierra con una de las imágenes que más horrorizaba al imaginario popular en aquel entonces: la bomba atómica. La pieza recuerda así el comentario de Marta Traba sobre lo que diferenciaría a artistas de esta generación (Bursztyn, Mejía, Caballero, Alcántara) con los *oficialistas* que los precedieron (Obregón, Grau, Jaramillo, etc.): “esta generación no siente ningún respeto por las instituciones y se lanza a la aventura del arte con un belicoso y lúcido ánimo de desquite” (Traba, 2016: 284). La película de Arocha es pues una extensión expresiva de la obra *pop* y de tintes dadaístas y surrealistas del propio Salcedo, pero también es un collage *transmedial* que traduce “el acto de diversión y placer”, como lo llamaba Marta Traba (2016: 352), de las cajas del artista. Hay un ejercicio descriptivo que pasa por gestos filmicos experimentales, por un dejarse llevar maquínico y ferial en consonancia con la *maquinaria* de la pieza, sin concederle nada a la mirada valeryana del *intermedialismo*. La doble observación de la obra simula así una primera, pero desviada, experimental.

El primer cortometraje sobre Felyza Bursztyn, **Hoy Feliza** (1968), sigue un camino similar al anterior al introducir imágenes del imaginario popular y al reactuar el lazo de la artista con un arte *pop*. Este tipo de ejercicios varía en el segundo cortometraje, **Azylef** (1971). En este trabajo, Luis Ernesto Arocha dispone las piezas de la escultora como si se tratara de naves espaciales u organismos extraños viajando en el espacio profundo, todo musicalizado por una canción *hippie* sobre un viaje estelar. La pieza audiovisual está construida sobre la idea de un universo invertido: así como el nombre de la artista está al revés, así las superficies son reflejantes, la artista aparece boca abajo y el espacio en donde flotan las piezas es un antiespacio. Luis Ernesto Arocha añade además planos cuya composición, al traslapar varias obras o tomar solo fragmentos de ellas, hace sobresalir la sensualidad inesperada de latas y fragmentos de acero. Esta mirada estetizante del realizador lo lleva incluso a intervenir la película, rayándola manualmente, poniendo en comunicación directa la pieza de la artista con la imagen en movimiento. Lo *pop* está presente, pero de manera implícita, en la construcción de un universo que dialoga con películas que marcaron la época: **2001: odisea del espacio** (Stanley Kubrick, 1968) o **El planeta de los simios** (Franklyn Schaffner, 1968).

Estos filmes de Luis Ernesto Arocha evitan enmarcar la obra plástica, separarla de la realidad como si se tratara de un cuadro expuesto en una pared. En cambio, construyen una mirada que se abre al goce delicioso de la interacción con el universo extraño de la obra. El gesto plástico de la artista se hace mímico en el filme, el trabajo colectivo entre los dos artistas busca lo que hay de imaginario en estas piezas, le da vida a ese mundo para abrir el nuestro a sus diferencias



🌿 Fotograma de **Azylef** (Luis Ernesto Arocha, 1971)  
Cortesía: Instituto de visión

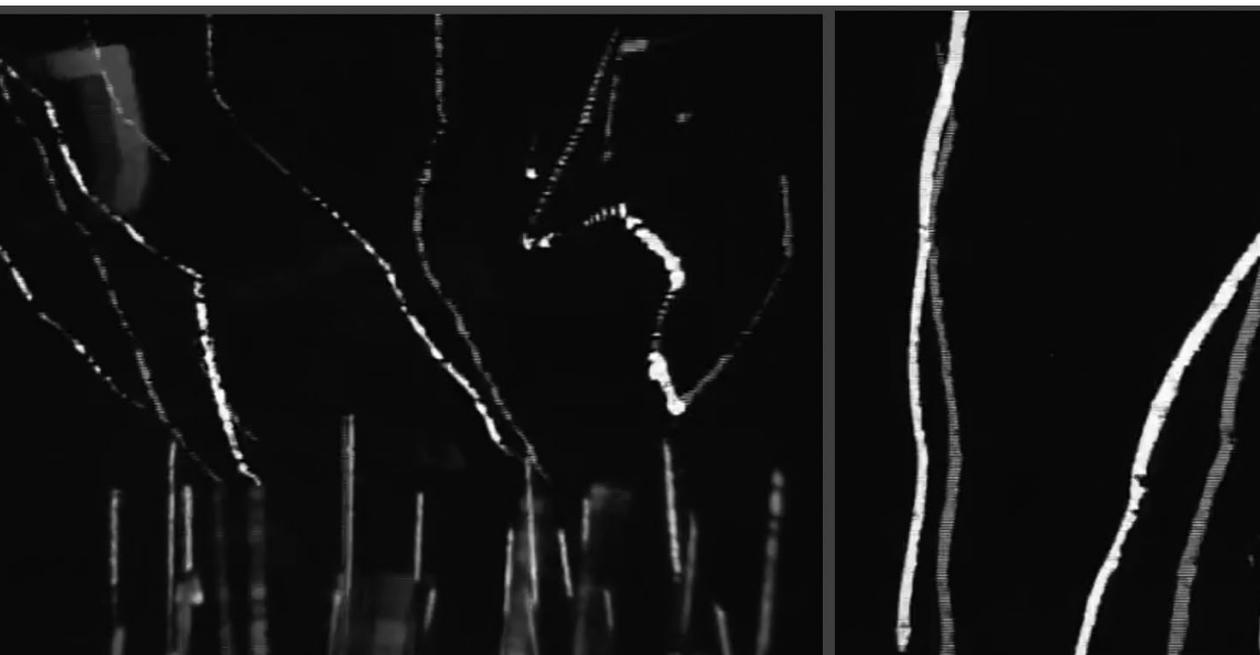
potenciales. Aquí el encuentro entre las dos artes retiene la comunicación de un sentido sobre la obra y transmite una experiencia estética que se quiere vital y que altera la finalidad del *dar a conocer* del cine sobre arte.

Por último, resulta clave señalar que estas piezas replantean algo común en los *biopic* sobre artistas. En efecto, como lo describe Steven Jacobs (2011), con frecuencia se encuentra en las películas biográficas una emulación cinematográfica del estilo del artista, es decir que se naturaliza el universo plástico de su obra a través de distintos tipos de alteraciones cinematográficas (colores, puestas en escena, efectos, montajes) para volverlo realidad, como si el creador realmente percibiera el mundo de esta forma y con esta atmósfera: una simulación de un primer nivel de observación. Tal como se intenta mostrarnos las murallas en el documental de Norden, pero a partir de una crítica de arte vuelta artista. En el cine de Arocha, en cambio, no se quiere ver *con los ojos* de la artista, sino desde la experiencia de observación que nace de su universo plástico. La obra se da a conocer como un universo sensible más allá de la *mirada* de la artista, como una naturalización diferencial, que por su radicalidad acaba desnaturalizándola. Todo a través de un gesto fílmico-mímico facilitado por el Súper 8. Hay pues que hacer una distinción entre una mirada *proustiana* simulada, útil solo para ilustrar mejor el *objetivismo* analítico de la mirada del experto, y una mirada

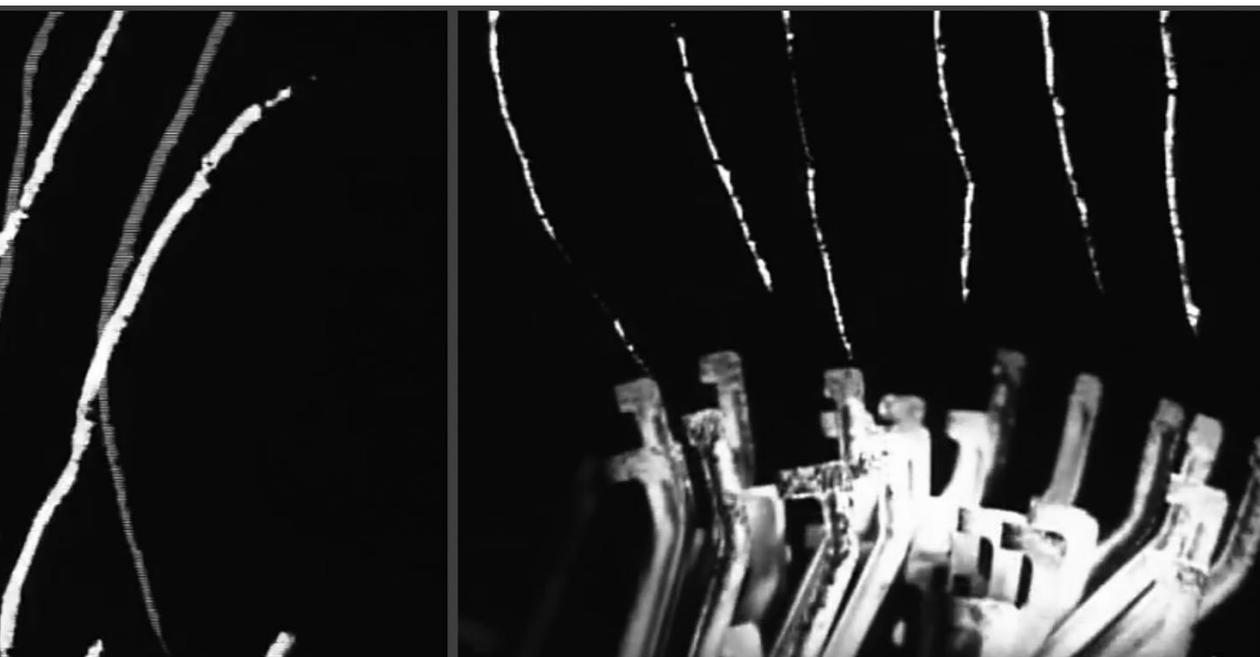
que, como una línea de fuga, escapa a la pretensión naturalista de la primera. El riesgo es quizás caer en un *cinagrafismo* excesivo, uno que disloca u obstruye la comunicabilidad de las obras de arte que presenta.

Después de realizar estos cortometrajes y antes de entrar en el mundo de la televisión, Luis Ernesto Arocha realiza dos filmes sobre su región, uno sobre el Carnaval de Barranquilla, *La ópera del mondongo* (1974), y otro, junto con Álvaro Cepeda Samudio, sobre la pesca, *La subienda del Magdalena* (1972), cuyos títulos aparecen sobre pinturas de Alejandro Obregón. Al margen de esta última referencia no encontré otras películas sobre arte de su autoría. En 1987 edita el documental de Diego León Giraldo sobre el mural de Obregón en el Capitolio nacional y en 1989 es el director de fotografía de un documental institucional sobre el patrimonio arquitectónico de Barranquilla. Del primero hablaré más adelante y del segundo solo señalo que si bien es innegable la calidad de su trabajo como fotógrafo, el carácter en extremo hagiográfico y didáctico de la pieza audiovisual opaca la apuesta fotográfica.

🌿 Secuencia de *Azylef* (Luis Ernesto Arocha, 1971) en la que se interviene la película.  
Cortesía: Instituto de visión



Comparados con la producción mexicana y chilena de la época, la cinematografía colombiana de los años sesenta depende de marcos de producción independientes que la deslindan de proyectos políticos e institucionales perceptibles en estas cinematografías. Si bien lo *nacional* y lo *moderno* aparece en **Las mura-llas de Cartagena** como un rasgo de *patrimonialización de la cultura* (Cossalter, 2022), pesa sobre este la docilidad al cine promocional e inofensivo de años anteriores. De igual forma, si bien es manifiesto su espíritu contracultural, el cine de Luis Ernesto Arocha es un caso raro por su anarquismo expresivo, su compromiso es la destrucción y el escándalo, indicio quizás de un inconformismo que no encuentra un proyecto político más o menos claro, como el que pudieron llegar a conocer aquellos que realizaron cine sobre arte en México y Chile. Entre estas dos producciones, la de Norden y las de Arocha, se abre el abanico del cine sobre arte en el país.







# Capítulo 4

## Los años setenta: el cortometraje sobre arte

EN 1972 SE EXPIDE UNA resolución que permite a los exhibidores cobrar un sobreprecio en la entrada para fomentar la producción de cortometrajes<sup>36</sup>. Con esta norma el crecimiento en la producción de cortometrajes a partir de 1974 y hasta finales de la década fue exponencial (alrededor de 100 cortometrajes por año), aunque se cree que solo el 5 % de ellos se conservan (Patiño 2009). No es claro hasta qué fecha estuvo vigente dicha normativa, pero funciona hasta mediados de los años ochenta. Sin embargo, la crítica especializada, al hablar de la era del sobreprecio limita el periodo a la década del setenta<sup>37</sup>.

Si bien más del 80 % de los cortometrajes del sobreprecio son documentales, el cine sobre arte es un fenómeno tardío. Dado el contexto cinematográfico latinoamericano de finales de los años sesenta y principios de los setenta, momento

**36** La norma era optativa y el recaudo conseguido por el porcentaje extra de cada boleta era variable según una clasificación y era reportado al organismo controlador, que luego lo repartía entre productor, exhibidor y distribuidor. Los porcentajes de este reparto nunca fueron estables. Cfr. Higueta, 2013.

**37** Si bien en 1978 se crea la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), una empresa estatal de producción que irá remplazando el mecanismo del sobreprecio, este continúa. El decreto 950 de 1976 prevé el fin del sobreprecio para 1978, pero solo es derogado en 1979. Por otro lado, el mecanismo es desacreditado por su falta de transparencia (Higueta, 2013) y la mala calidad de los cortometrajes, al punto que a finales de la década carga con apodo: “la leyenda negra del cine colombiano”.

álgido para lo que hoy se conoce como el Tercer cine, o el cine político latinoamericano ligado a los ideales de los movimientos de liberación nacional, muchos de los documentales realizados, y que se suelen citar con frecuencia, abordaban problemáticas sociales (**Campesinos**, **Gamín** o **Agarrando pueblo**). De hecho, ninguno de los documentales sobre arte es dirigido por los realizadores más prolíficos del periodo: Gustavo Nieto Roa, Julio Nieto Bernal y Herminio Barrera. De igual forma, no todos los cortometrajes producidos durante este periodo pasaron por este mecanismo.

De esta época quedan las primeras biografías y retratos de pintores y escultores que una década más tarde o desaparecen de la pantalla o se transforman en celebridades. Se realizaron a su vez documentales de corte histórico: **Arte mural México-americano** (Jorge Ruiz Ardila, 1976) o **Arte colonial: la escuela quiteña** (Álvaro Paredes, 1977), ninguno de ellos con copias disponibles. Hay rarezas que se perdieron, como **Nirma Zárate** (Lisandro Duque, 1980), sobre una artista poco tenida en cuenta por el cine documental, o **A la gente le gusta el buen arte** (Luis Crump, 1976), que parece haber retomado la tesis *benjaminiana* sobre el arte en la era de la reproductibilidad técnica al filmar la reproducción de obras de arte para su venta como afiches.

Los dos documentales históricos mencionados dan una primera pauta sobre lo que sucede durante este periodo. En efecto, la influencia de los discursos anticolonialistas, así como el prestigio del muralismo mexicano se expresan en un canon artístico constituido por documentales sobre Rómulo Roza, Fernando Oramas, Pedro Nel Gómez y Rodrigo Arenas Betancourt, artistas asociados a lo que se conoce como americanismo o el movimiento Bachué. La otra pauta canónica la dan las nuevas figuras del modernismo, algunas de ellas impulsadas desde la década anterior por Marta Traba: Edgar Negret, Armando Villegas, Alejandro Obregón, Salvador Arango, Antonio Roda y Héctor Rojas Erazo. La tercera pauta la da un cine sobre arte influenciado por los discursos de liberación, ya sea por su contenido de denuncia o por acercarse a figuras marginales. Y la última está relacionada con documentales sobre figuras más bien de transición al arte contemporáneo, también reconocidas por Marta Traba: Beatriz González y Feliza Bursztyn. En la década siguiente esta cohabitación se irá diluyendo: disminuye la cantidad de documentales sobre artistas americanistas y desaparece el interés por el documental de denuncia.

Si bien hay cuatro pautas canónicas, desde el ámbito de la producción el corpus de la década de los setenta puede ser dividido en dos: los documentales realizados por cineastas que exploran el género desde los márgenes y los de cineastas que se vuelven una referencia local en este tipo de cine o que poseen cierto peso

institucional en el sector. Estos últimos tienen o se construyen una imagen en el *campo* del arte, esto es, entre los artistas, el público y las instituciones implicadas en el mundo del arte, que colinda con el lugar de autoridad de la crítica de arte. Nace aquí una relación más sistemática entre cine y artes visuales, así como el interés por sumarse a la promoción y consolidación de movimientos artísticos locales. Esto no quiere decir que aquellos que trabajaron desde los márgenes no hayan estado ligados, de una u otra forma, a este propósito. Sin embargo, su lugar en el mundo de la realización documental en aquel entonces es marginal.

## **Desde los márgenes: Arzuaga, Giraldo, Uribe y Loboguerrero**

### **Arzuaga: naturalismo efectista, planos vitrina y fotogenia**

Cualquiera pensaría que es extraño hablar aquí de una figura de la talla de José María Arzuaga. Lo cierto es que este cineasta de origen español, conocido sobre todo por lo que realiza en los años sesenta (**Raíces de piedra**, **Rapsodia en Bogotá** y **Pasado el meridiano**), durante la década del setenta cae en el olvido y solo es rescatado por el Grupo de Cali, quienes identificaron en él los primeros intentos por hacer un cine neorrealista en el país. José María Arzuaga, pintor en sus ratos libres, realiza tres cortometrajes sobre arte: **Las camas de Feliza** (1974), **Las esculturas de Arenas Betancourt** (1975) y **Pedro Nel Gómez, una vida dedicada al arte** (1975). De estos solo se encontraron copias del primero y el último. El primero es producido por el Museo de Arte Moderno para promocionar una exposición y el último es financiado gracias al mecanismo de sobreprecio.

Una primera característica del primer documental es el naturalismo efectista y parcial que se deriva del montaje. José María Arzuaga mezcla dos tipos de secuencias descriptivas, una en la que muestra las obras de la escultora usando planos que crean una atmósfera de misterio. Estas secuencias están acompañadas por sutiles juegos de luz y sombra y un ruido raro que parece desprenderse de las obras y que está puntuado por el latir de un corazón. A esta secuencia se encadena otra, menos pintoresca y más didáctica, compuesta por planos y escenas de una mirada que descubre el universo doméstico en el que vive la artista. En estas secuencias el acompañamiento musical es más convencional y el ruido extraño de los fragmentos dedicados a las piezas es atenuado por un comentario, en *off*, hagiográfico y crítico sobre la artista.

A diferencia del documental de Arocha, Arzuaga naturaliza en el *misterio* la experiencia estética que quiere transmitir. Un plano subjetivo que encarna la mirada de Feliza Bursztyn mientras gira en una silla en forma de nido colgante acentúa esta mirada sobre las piezas de la artista y su relación con lo doméstico. Se busca observar la realidad como lo hace la artista, pero solo parcialmente. La otra secuencia, la didáctica y pintoresca, devela esta simulación *proustiana*: muestra el mundo cotidiano para subrayar que la artista nos hace “ver con ojos distintos lo que usamos todos los días”, tal como dice la voz en *off* (9’12). Esta tesis determina la progresión de la pieza audiovisual: describir lo doméstico y lo familiar como algo que está vivo y se hace misterioso, pues es trastocado por una manera bizarra de ver el mundo.

El camarógrafo de la pieza es Jorge Pinto y es notable su interés por proponer con la cámara juegos compositivos para las dos secuencias. Cuando filma a la escultora, por ejemplo, los planos se transforman en un estudio de su rostro, de su cuerpo y su mirada. El gesto fílmico de estas secuencias es preciosista y fotogénico, busca lo bello en las obras y en la escultora, al punto que en el plano final la artista y la obra posan para la cámara simulando una estatua griega, un *tableau vivant*. Las dos, artista y obra, son sublimadas en un aura de misterio pintoresca. El resultado es cuestionable desde una perspectiva de género. La mirada es, en efecto, masculina: aviva una fascinación, incluso una fetichización, por unos objetos de arte ligados al ámbito de lo doméstico y, por lo tanto, a una idea conservadora de lo femenino, así como fetichiza a una artista vuelta objeto de admiración.

🌿 **Las camas de Feliza** (José María Arzuaga, 1974)

Cortesía: Cinemateca de Bogotá





🌹 **Las camas de Feliza** (José María Arzuaga, 1974)  
Cortesía: Cinemateca de Bogotá

La copia sobreviviente de **Pedro Nel Gómez, una vida dedicada al arte** tiene problemas por causa de la añadidura de descartes y pérdida de algunos de los planos. Los cortes abruptos y las repeticiones inexplicables son huellas de un deterioro que hace difícil apreciarlo y que, para su rescate, merecería un trabajo de restauración y remontaje. No obstante, se puede intuir que, a diferencia del anterior, aquí la propuesta es más depurada: tomas del artista en su taller, de sus esculturas de mármol, de sus frescos y de sus acuarelas; todo esto acompañado de la voz en *off* explicativa del mismo Pedro Nel Gómez y de una banda sonora subordinada a las imágenes. Se trata de un documental divulgativo, tendiente al purismo *intermedial*, sin intenciones naturalistas.

Rescato, por otro lado, el plano majestuoso y en ojo de pez del fresco del Aula Máxima de la Facultad de Minas de la Universidad Nacional, sede Medellín. Llamo a este tipo de planos *planos vitrina*, pues hacen énfasis en que la obra está exhibida en un espacio de prestigio. Al mostrar no solo la obra sino también

su marco y el lugar donde se encuentra, estos planos activan una mirada topográfica y admirativa, y en este, por ejemplo, sobresale la arquitectura del edificio. Llama la atención la inserción de la figura del artista en el centro del auditorio. Para entender mejor el sentido de este plano vale la pena hacer una breve digresión sobre el valor del marco para una pintura y su reproducción en la pantalla.

Más allá de marcar un límite para la imagen (sea esta pintura, dibujo o fotografía), el marco fabrica un entorno que media entre la pieza y el lugar en donde es expuesta. Esta mediación separa e integra la imagen al espacio según intenciones diversas (Aumont, 2007). La obra de Pedro Nel Gómez, *Homenaje al hombre*, se integra a las líneas arquitecturales del edificio, su marco, generando una armonía y monumentalidad edificantes. El marco cobra un valor simbólico pues potencia el sentido ideológico y moralizante que expresan los paneles. La presencia del pintor en este *marco arquitectural* es a su vez señal de algo que, desde el Renacimiento, se vuelve cada vez más común: el marco representa también la maestría del pintor como creador de algo único. Y, finalmente, el marco también hace de la pintura un mueble, una decoración para un auditorio que da estatus al espacio: se trata del Aula Magna. El marco, en tanto que mueble, también hace de la pintura un objeto comerciable, que en este caso tiene que ver más con un valor patrimonial.

Los planos vitrina imponen así otro marco sobre el marco de las obras, el del dispositivo filmico. Al hacerlo, abren un campo en el que los valores del marco de la imagen fija son, como en este caso, escenificados según un ejercicio de observación controlada, espectacular y disciplinaria. El espectador no puede sino someterse a este régimen de visión esperando obtener a cambio el placer de ver y de conocer, crea o no en los valores que se escenifican y que son parte fundamental de la interpretación que se hace de la obra. Los planos vitrina y su montaje re-enmarcan la obra, mimetizan este gesto y potencian el valor simbólico del marco que se filma. En este sentido son recursos autorreferenciales en cuanto a la esfera del arte se refiere. El cine se pone al servicio de la autoconstitución recursiva del sistema del arte, muestra el reconocimiento simbólico y patrimonial que se hace de una obra replicando sus códigos de exhibición.

## **Giraldo, Uribe y Loboguerrero: montaje de inspiración y auras de colores**

Otros dos realizadores que se aventuraron en el cine sobre arte fueron Antonio Montaña, crítico de arte y dramaturgo, y Alberto Giraldo, un realizador emergente. El primero con **Antonio Roda, grabador** (1976) y el segundo

con **Negret, un oficio** (1976). Hernando Martínez (1978) incluye estas obras en lo que él denomina cine atmosférico, y llama la atención sobre la manera en que estos trabajos, sobre todo el de Alberto Giraldo, plantean relaciones entre la obra de los artistas y el espacio sociocultural en el que se gestan, algo novedoso para el cine realizado hasta entonces en el país.

Un precedente es el documental de Camila Loboguerrero sobre un artista marginal: José Joaquín Borrero, un celador de un edificio institucional (el SENA) que completa su salario vendiendo sus dibujos. En este documental, **José Joaquín Borrero, pintor colombiano** (1972), se presenta el contexto rural de donde proviene el personaje para revelar el universo del cual se inspira. El montaje por lo tanto pone en paralelo planos de los dibujos, del personaje en su jornada laboral y de los temas que aparecen en los dibujos: la provincia, sus fiestas populares y las corridas de toros. Todo acompañado del testimonio del pintor y de una música afín a estos temas.

Ahora, este tipo de encadenamientos en paralelo tiene su precedente originario en la película **Thèmes d'inspiration** (Charles Dekeukeleire, 1938). En homenaje a esta obra podrían llamarse *montaje de inspiración* (o, sin tanto redondeo, *dek*). De igual forma, el valor que puede tomar este tipo de montaje varía. En el caso del documental de Camila Loboguerrero obedece a un realismo testimonial (*dek 1*). Al describir los espacios de donde se inspira el dibujante, la realizadora utiliza como clave de lectura la realidad social, cuestionando su precariedad. En cambio, en **Negret, un oficio**, el *dek* que propone Alberto Giraldo tiene un valor simbólico-ilustrativo (*dek 2*). En efecto, el *raccord* entre las esculturas y las imágenes que hacen referencia al mundo de la industria, una central eléctrica y grúas de construcción, y su integración en un paisaje natural, ilustra simbólicamente la interpretación que se hace de la obra: “la industria y la sociedad que la acompaña son las fuentes de inspiración de la escultura de Negret”, dice la voz en *off*.

Existe un tercer caso, **Tacto visual** (1980), de Carlos Eduardo Uribe, quien en 1978 realiza **La alquimia de los materiales**, uno de los primeros documentales sobre Fernando Botero, cuya copia no está disponible. En **Tacto visual**, sobre la obra de Omar Rayo, propone montajes de inspiración que, al coquetear con un dispositivo *transmedial*, dejan ver el mecanismo interpretativo que está detrás. En efecto, detalles de las obras del artista son montados en paralelo con planos de estilo modernista que retoman elementos figurativos. La suma de planos de objetos en un espacio marcado por las líneas de sombra (un martillo, una escoba, unas llaves, un candado) se sintetizan luego en un plano de una de las piezas del artista. Dicha síntesis no es evidente, al punto que lo que parece ser el origen de la obra es a su vez una interpretación.

 **Dek 1: José Joaquín Borrero, pintor** (Camila Loboguerrero, 1972, cortesía de la cineasta)



 **Dek 2: Negret, un oficio** (Alberto Giraldo Castro, 1976, cortesía de la Cinemateca de Bogotá)



 **Dek 3: Tacto visual** (Carlos Eduardo Uribe, 1980, cortesía de la Cinemateca de Bogotá)



Sin embargo, no llamaría a este tipo de montajes “de interpretación,” pues en realidad no existe un montaje de inspiración que no sea una interpretación. Lo que cambia es el grado de plasticidad con el que se describe al objeto o sujeto que se tiene o se propone como inspirador de la pieza. En otro plano, por ejemplo, se filma el cuerpo de una mujer desnuda sobre una mesa en cuyo borde hay una flecha que señala su sexo para luego pasar al plano de una obra inspirada en un cuerpo femenino. Por su puesta en escena y plasticidad, el cuerpo femenino es figurado de manera *transmedial*, es decir, proyecta el universo expresivo de la obra de Omar Rayo hacia un realismo naturalista cinematográfico. Hay realismo por la comparación y hay naturalismo por la sensualidad de la representación fílmica y su cercanía con el estilo del artista (*dek 3*).

Los montajes de inspiración responden a una mirada positivista (o valeriana) del arte: buscan sus causas primeras. Esto motiva una reflexión sobre la diferencia que existe entre la experiencia estética que exige la pieza, marcada por un contexto espacio-temporal, y aquella con la que nos acercamos al mundo cotidiano, incluso cuando el *dek* es *transmedial*. Estos montajes también intentan desencadenar el potencial comunicativo de la obra, es decir, evitan retardar demasiado la percepción de la pieza y su articulación a lo que esta comunica, reforzando así la finalidad de la gestualidad del cine sobre arte, ese *dar a conocer*.

Otro recurso típico del cine sobre arte se presenta en **Negret, un oficio**: el uso alternado del blanco y negro y del color. Las secuencias en donde aparecen las obras son en color, mientras que las dedicadas a mostrar a Negret en su taller o en su casa, son en blanco y negro. Desde **Le mystère Picasso** (Henri-Georges Cluzot, 1956) se volvió un motivo del cine sobre arte trabajar alrededor de esta distinción. En su nivel más básico (*ideologema*), este montaje imprime a las secuencias en color un aire de magia y resplandor que refuerza el aura (espectacular) de la obra artística descrita, tal como sucede en el documental de Alberto Giraldo. Este tipo de recursos también dan cuenta de la disposición del cine sobre arte a mimetizar problemas de tradición pictórica, a adoptar una mirada *pictorialista* o que hace referencia al arte pictórico (referencias intermediales). Para el cine, por sus orígenes, la teoría de la luz ha estado más presente que la del color, por lo que concentrarse en este colorismo es un indicio de *pictorialismo*.

Experiencias posteriores consolidan y deconstruyen este tipo de montajes. En **Magritte ou la leçon des choses** (Luc Heusch, 1960), por ejemplo, la distinción deja de reforzar el aura de la obra y más bien connota el imaginario del artista pues cuando aparece todo es azul monocromo y onírico. Mientras que, con la llegada de la imagen digital a los documentales estrictamente didácticos, la distinción de los colores se hace más bien clínica, pues se describen las distin-

tas tonalidades de color o los resultados de los escaneos o radiografías de una obra, robusteciendo su aura, por la vía de la técnica y de la ciencia. A diferencia del montaje de inspiración, el colorismo retarda la mirada y la sumerge en una experiencia estética que, sin embargo, tiende a ser mimética: es un cliché del filme sobre arte.

## Loboguerrero: cine testimonial sobre arte

Trabajos como el dedicado a José Joaquín Borrero suscitan preguntas sobre el campo de acción del cine sobre arte: ¿quién puede ser considerado un *artista*? ¿Cuáles son las fronteras del arte? ¿Qué distingue al arte de la artesanía y del arte popular? ¿Por qué el cine sobre arte se interesa mayoritariamente en los artistas y/u obras consagradas y no en las marginales? Solo hasta años recientes se ha generado una inclinación por documentales sobre lo que a partir de mediados de los setenta se conoce como *art brut* o, de manera más general, *outsider art*. Para este momento, el filme de referencia es **Elijah Pierce: Wood carver** (Carolyn Allport, 1974). En años recientes, un caso sonado en América Latina fue **Moacir** (Walter Carvalho, 2006).

El documental de Camila Loboguerrero es precursor en la materia. Nace de un contexto propio en la región, aquel en el que se empieza a insistir en la función social del cine. Los debates del Tercer cine están latentes en la obra, constituyen un horizonte de sentido con el cual dialoga la descripción, así la obra de Joaquín Borrero no esté en consonancia directa con un *arte comprometido*. Camila Loboguerrero, además, vivió el mayo del 68 en París y regresó a Colombia impregnada de aquel espíritu contracultural. De hecho, antes de dedicarse de lleno al cine de ficción, la directora colombiana realizó otros tres documentales sobre arte en la década del setenta que coquetean con lo testimonial y con el mundo popular: **Ala solar** (1976), **Arquitectura republicana** (1976) y **Beatriz González y musa** (1977). Los dos últimos fueron producidos por la Universidad de los Andes y, a diferencia de los cortometrajes de sobreprecio, fueron realizados en Súper 8 mm y no en 16 o 35 mm. Originalmente no tenían sonido, pero con su restauración en 2016 se les añadió un acompañamiento musical.

**Beatriz González y musa** es un documental dramático-pintoresco: la obra de la pintora es abordada a través de puestas en escena de una musa (Rosa Virginia Bonilla), quien recorre la ciudad, toma fotografías, descubre las estatuas de figuras patrias y las reproducciones de pinturas europeas que la artista luego reprodujo en sus obras. Al no tener un comentario en *off* sino breves acotaciones narrativas o apuntes curiosos en intertítulos, el documental exige del espectador una cierta familiaridad con la obra de la pintora para apreciar mejor la propuesta

descriptiva que progresa en función de la relación que se propone entre el imaginario y la gráfica popular y el fotoperiodismo con el estilo pictórico de Beatriz González. Por otro lado, el protagonismo de la pieza lo tiene la musa y no tanto la artista, quien aparece generalmente de espaldas a la cámara mientras trabaja. La descripción está aquí delegada en este personaje, es ella quien media un gesto descriptivo, entretenido y pintoresco.

**Arquitectura republicana** está basado en un inventario de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes sobre los edificios republicanos construidos entre 1830 y 1930. Es un documental divulgativo que busca describir, a través de planos que recuerdan el preciosismo de Jorge Pinto, de fotografías de archivo y de breves acotaciones explicativas o celebratorias del patrimonio republicano de Bogotá. El documental, además de exaltar visualmente la arquitectura de la ciudad y la manera en la que estos espacios están siendo habitados, logra por momentos crear un sentido de unidad plástica, progresando de manera centrípeta. Camila Loboguerrero nos invita a abandonarnos a la contemplación de líneas arquitectónicas que poco a poco construyen un todo. El espectador tiene la oportunidad de descubrir en la suma de planos las señales de un estilo, de tal forma que el gesto fílmico se hace crítico y la observación, plástica.

Lo más rescatable de este trabajo es, por otro lado, su final. En vez de volver al discurso conciliador de documentales de la década anterior, como **Las mura-llas de Cartagena**, Camila Loboguerrero describe el deterioro en el que están cayendo estos edificios, algunos de ellos en proceso de demolición. Un final trágico que habla de un posicionamiento militante respecto a la realidad del país. Pero también es un final que anuncia un cine, el colombiano, que tendrá a la ruina como uno de sus vectores expresivos a lo largo del último cuarto del siglo xx y del primero del XXI. En otras palabras, el motivo de la ruina no es exclusivo de la cinematografía de inicios de siglo XXI, como se ha planteado. El imaginario de la nación en ruinas es anterior, aunque haya sido balbuceante, y hace parte de un horizonte de sentido que se asienta, históricamente, con los desastres del Bogotazo y los horrores del periodo de La Violencia.

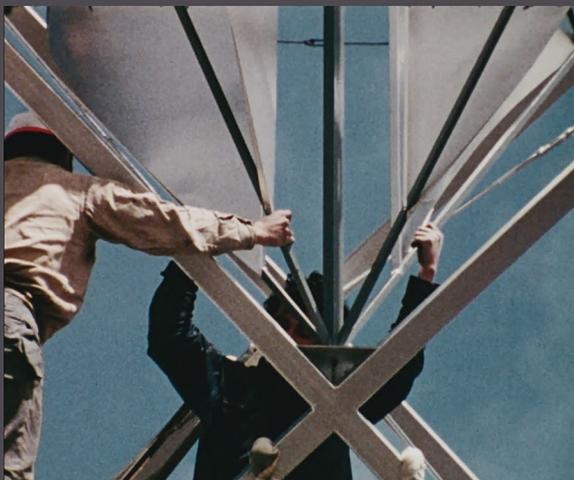
Finalmente, **Ala Solar** documenta la instalación e inauguración de la pieza homónima que Alejandro Otero, a través de un convenio entre los gobiernos de Venezuela y de Bogotá, instala en la calle 26 de la ciudad. En este documental se describe de manera *transmedial* el montaje de la obra, pero también recoge las distintas opiniones del autor y de críticos, artistas y público en general. Algunos de los planos tienen una composición de una geometría compleja y seductora: los planos detalle y el uso de picados y contrapicados desde distintos puntos de vista exaltan la forma y la pericia con la que está siendo instalada una pieza cuya

composición es también geoméricamente propositiva. Camila Loboguerrero añade además un conjunto de sonidos concretos que poco a poco dan paso a una banda sonora que crea una atmósfera de suspenso.

De este documental se rescatan también las tomas de los transeúntes. Al estar en un espacio público, entre el ruido de las calles y la gente, la experiencia de apreciación no es la misma que en un museo y la realizadora responde a este contexto filmando las miradas curiosas, haciendo notar que la instalación irrumpe el espacio. A su vez, da la voz por igual al crítico que interpreta, al artista que describe, a la trabajadora que cuestiona la extravagancia de construir algo así en una ciudad sin escuelas o al obrero satisfecho y entusiasta por su trabajo. Con estos planos, la obra deja de tener el aire de *exhibición* que se desprende de algunos planos vitrina y del acontecimiento protocolario. En cambio, se hace énfasis en las interrogantes que suscita el arte en el espacio público. De nuevo, es latente la sensibilidad de la realizadora por asumir un punto de vista político respecto a la función social del cine y, en general, del arte. Este documental, de hecho, sería la versión *colombiana* de **Mural efímero** (Raúl Kamffer, 1968-73) y **Pintando con el pueblo** (Leonardo Céspedes, 1971), referencias clave en México y en Chile, respectivamente, de un documental social sobre arte.

La diferencia estriba en que **Ala solar** se produce en un momento de ofensiva contrarrevolucionaria en la región y, por lo tanto, es un documental que no evidencia su compromiso político, como si lo hacen los otros dos. De hecho, abre con una secuencia protocolaria que celebra, con imágenes folclóricas de Bogotá, la instalación de la obra de Alejandro Otero, dándole un tinte promocional y nacionalista al cortometraje. Este pasaje, sin embargo, fue una exigencia de su productor, Luis Alfredo Sánchez, para facilitar su circulación y comercialización. Es posible que la transición de una banda sonora experimental concreta a una de suspenso, propia de un naturalismo efectista, responda también a esta exigencia. Con esta secuencia, el *dar a conocer* se transforma en celebración diplomática. La experiencia estética, en este caso política, se pierde en la nota informativa que legitima un discurso institucional. Pero la experiencia vuelve en el montaje *transmedial* y en la indagación testimonial. Se percibe así una tensión interna que habla del momento histórico<sup>38</sup>.

38 En mayo de 2022 la Cinemateca de Bogotá organizó el taller Algoritmos cinéticos, coordinado por Malitzin Cortés, artista de Toplap, México, en el que se utilizó este documental de manera experimental a través de *Live Cinema Coding*. Esto es señal de que la parte *transmedial* de esta obra resulta atractiva para artistas audiovisuales. La obra escultórica de Alejandro Otero se encuentra en estado de abandono, si bien su restauración está contemplada para cuando inauguren el Museo de la Memoria, construido junto a ella.



🌿 **Ala solar** (Camila Loboguerrero, 1976, cortesía de la cineasta)

## El gesto espectacularial y el museo

Vale la pena hacer una digresión sobre la manera de filmar a los espectadores y los espacios de exposición. Llama la atención cómo, en **Ala solar**, el espacio público se transforma en un espacio de contemplación. Al mostrar a un público que suspende su vida cotidiana para contemplar la obra, estos planos enseñan a mirar el arte con fascinación, intriga o curiosidad. Con estos planos reconocemos en la mirada del otro una experiencia de observación particular y relacionado con lo que se presenta como *arte*. Más allá de sus características estéticas, el arte aparece aquí como un fenómeno social en el que predomina un gesto, el de la observación, que puede ser regulado a través de la doble observación del dispositivo filmico. Es decir, estos planos indican maneras de observar, señalan los comportamientos gestuales de cara al arte. Entran entonces en juego otros factores de análisis comunicativo. En **National Gallery** (Frederick Wiseman, 2014), por ejemplo, las múltiples tomas de distintos espectadores configuran un solo retrato, el de una persona disciplinada que intenta observar *como se debe*, escuchar el comentario *docto* de un guía de manera atenta, aunque la mayoría de las veces gane el aburrimiento y la distracción. La película describe un gesto mimético y quien la ve tiene la oportunidad de tomar distancia, es decir, de reconocer la disciplina que rodea a estos cuerpos.

Los espacios tradicionales de exhibición imponen un código de comportamiento. Las tomas de **Negret, un oficio** son en este respecto definitorias. Vemos en el Museo de Arte Moderno espectadores observando con atención y solemnidad las obras de Negret. La cámara encarna de manera esporádica su mirada, configurando así planos que se asemejan a los planos vitrina, pero cuyo valor ya no depende del marco o de un discurso curatorial, sino de imaginarios sobre el *debido* comportamiento de un espectador en una exposición de este tipo. Estos planos dictan, instruyen, transmiten un comportamiento *ideal*. Podrían llamarse planos *espectatoriales* y *espectatorio* e indicar el tipo de espectador ideal implícito en el discurso filmico. Así, reconocer la mirada atenta, reflexiva y solemne de un espectador en una galería se redobla en un momento de aprendizaje gestual mimético dirigido al espectador del filme. En este sentido, estos planos, en su nivel más convencional, hacen parte de una gestualidad filmica que determina un ordenamiento policivo de los cuerpos en los espacios dedicados al arte. El espectador de la película acepta que su mirada sea dirigida según unos códigos de comportamiento que, además, lo introducen en un ejercicio ritual y regulado de observación.

Siguiendo a Walter Benjamin, John Berger señalaba la importancia ritual que históricamente ha tenido el arte al estar relacionado con espacios privilegia-

dos de preservación y exhibición, que solo la era de la reproductibilidad técnica modifica (Berger 1972). El cine sobre arte, sin embargo, maneja esta ruptura de manera ambigua. El discurso audiovisual descriptivo de un objeto artístico está siempre a un paso de reinstaurar una mirada ritual y adiestrada que lleva a construir ídolos, a reforzar el lado institucional del arte y a hacer de este un privilegio del *experto* y del poder<sup>39</sup>.

También es cierto que el cine sobre arte busca cooperar con una de las labores de los museos: conservar, para lo cual se debe regular la gestualidad de los visitantes. Lo que recuerda la frase de Theodor W. Adorno: “museo y mausoleo no están unidos solo por la asociación fonética” (Adorno 1962: 187). Los museos también momifican, son santuarios de la modernidad y, paradójicamente, amenazan la vitalidad tanto del arte, como de quien observa. “El cubo blanco en el que se transforman las galerías combina la solemnidad ritual del templo griego con la asepsia de una clínica”, escribe Steven Jacobs (2014: 76).

En **Negret**, un oficio llama la atención que el documental añada una toma del cierre del Museo de Arte Moderno por parte de un guardia. Este plano subraya el ejercicio de custodia y resguardo de objetos únicos y desligados de lo cotidiano. Pero con este plano Alberto Giraldo no solo sacraliza este sentido, sino y sobre todo, lo que se afirma de la obra de Negret: que su arte simboliza modernidad y progreso industrial. En otras palabras, la doble mirada planteada por estos planos sobrecodifica la mirada del espectador, este ya no solo reconoce una gestualidad *correcta* frente a la obra y la experiencia estética que se desprende de ella, sino que además la asocia a una sublimación de la obra y del artista como ídolos de un ideal de modernidad resguardado y representado por una institución museal. Recordemos además que después de ver al guardia cerrar el museo, en la última escena Negret está solo y pensativo como un genio romántico que divisa el horizonte ciudadano, y lo vemos por primera vez a color: escena espectacular y epifánica que exige del espectador idolatría.

## De Loboguerrero a Montaña: inicios del cine procesual

**Ala solar** consagra un momento importante al proceso creativo de la obra, sin que se constituya en su tema central. En **Beatriz González y musa** hay un registro más consecuente del proceso creativo, sin llegar a ser un filme procesual. Al filmar el proceso de la pieza *Siga ud.*, basada en la pintura de Gauguin, ¿De

39 **L'agneau mystique o Hans Memling, peintre de la Vierge** (André Cauvin, 1939) son un ejemplo de que filmar arte a través de planos vitrina y planos espectatoriales puede transformarse en un acto religioso, en una observación metafísica.

*dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Para dónde vamos?*, Camila Loboguerrero registra a la pintora para inmortalizarla y guardar su testimonio, no tanto para descubrir con detalle los gestos de su propuesta creativa. Ahora, el uso de un soporte, la película Súper 8 mm, hace que estas imágenes tengan cierta espontaneidad. El cine sobre arte más tradicional tiende a ocultar la tensión que genera una cámara en un espacio generalmente vedado para el público, el taller, pues está en juego toda una economía del placer escópico. En **Un peintre sous surveillance** (2008), Boris Lehman afirma que filmar el acto creativo deriva en imposturas, en puestas en escena forzadas y ficticias, es decir, en un mimetismo gestual alfabetizado.

Ahora, la película que da inicio al cine procesual en Colombia es la de Antonio Montaña. Es cierto que existen precedentes, como el cortometraje sobre el proceso creativo de Guillermo Wiedemann, animado por Marta Traba (1959): **Wiedemann: el proceso de un cuadro** (Guillermo Angulo)<sup>40</sup>. También se encuentran dos producciones de la Organización de Estados Americanos que describen el proceso creativo del trabajo de David Manzur y Alejandro Obregón: **David Manzur, of Colombia, paints a picture** (1962) y **Alejandro Obregón, of Colombia, paints a fresco** (1964). Estos dos últimos emergen de una campaña de cooperación y propaganda que busca impulsar a artistas que estudiaron en Estados Unidos.

De corte didáctico, los tres cortometrajes citados tienen el típico formato del documental televisivo de la época: una voz en *off* omnisciente y reiterativa que describe lo que vemos con un tono de *objetividad* erudita y falso suspenso. Se insiste a tal punto en el dominio de la técnica, en la maestría de los pintores, que es en función de esta que se da valor a sus obras. En otras palabras, el gesto plástico es tratado como un gesto de mera pericia técnica, descrito desde una mirada ultra-positivista. Este deslizamiento del discurso descriptivo hacia el explicativo estandariza el acto creativo. Decía Pierre Francastel (1963) que en este acto está en juego un “pensamiento plástico”, pues escapa a la formalización verbal, lo que genera un desafío para el cine procesual que, en este caso, es zanjado por medio de una pretensión explicativa. De igual forma, la manera de filmar el proceso de las obras da cuenta de un catálogo amplio de planos y emplazamientos de cámara que resuenan con la apología a la técnica de los pintores. Los documentales toman así la forma de un manual de gestos que encuentran su eco en un abanico pomposo de gestos filmicos, una curiosa cooperación *intermedial* al servicio de la autoreferencialidad del arte.

40 Además, sobrevive en Señal Memoria un fragmento de un cortometraje de Hernando Salcedo Silva con textos de Marta Traba sobre el proceso cerámico de Beatriz Daza..

No niego, que el documental de Guillermo Angulo sea más rico en imágenes y propuestas. Por ejemplo, asume una puesta en escena de inspiración: describe la manera en la que Wiedemann se inspira en una plaza de mercado y luego va a su taller a plasmar su boceto en un lienzo. Aparecen aquí dos de los motivos más pintorescos del cine sobre arte: subrayar con primeros planos y planos subjetivos la mirada examinadora del pintor y describir el espacio del taller a partir de los objetos que rodean al pintor; su *memorabilia*. El comentario de Marta Traba, a diferencia del de los documentales de la OEA, es quizás más ensayístico. Pervive de todas formas la intención de subordinar el gesto del pintor a una descripción objetiva.

Si nos remontamos al cine procesual de Haesaerts, Cluzot y Namuth, la exploración de dispositivos cinematográficos para filmar el acto creativo ha sido una constante. A diferencia de los documentales televisivos de la OEA, no todo es descrito con minucia por una voz docta, no solo para evitar la tautología, sino porque el interés reside en *dar a conocer* el momento íntimo en el que el pintor se enfrenta con su propio estilo al lienzo. Describir lo contrario sublima el gesto artístico al punto de anquilosarlo en un ideal didáctico que simplemente facilita y agiliza el acto comunicativo.

El cortometraje de Antonio Montaña, **Antonio Roda, grabador** (1976), coeditado con uno de los cineastas de mayor experiencia por aquel entonces, Julio Luzzardo, también su camarógrafo, responde, como decía, a un cine procesual propiamente dicho. Las intervenciones explicativas, en *off*, son puntuales y no explicitan en demasía el trabajo de Antonio Roda. La labor sobre la imagen y el montaje es sugerente. Como lo señala en su momento Hernando Martínez (1978), el documental va y viene entre algunas series del artista, sus detalles y el proceso del grabado. Pero quizás lo más llamativo sea el uso de los primeros planos y del *zoom-in* y el *zoom-out* de las piezas, de los materiales y del artista en acción.

El encadenamiento de este tipo de planos crea un pulso particular: nos acercamos al detalle del trazo y de la línea del grabado con un acompañamiento musical para luego entrar en el silencio del taller y poder así contemplar la maquinaria de la prensa, el movimiento corporal del artista y los sonidos que este ecosistema produce. Este montaje que pasa del detalle al plano general y viceversa describe un movimiento que, aunque repetitivo, es siempre distinto.

Por una parte, en las tomas del taller, el encuentro entre la prensa y el cuerpo del artista es productivo y no alienante, es complementario y no predeterminado. Resulta entonces difícil abstraer una taxonomía gestual del encuentro. Lo que emerge es el gesto como mediación sin finalidad en un espacio de experimentación plástica. La mirada didáctica es así moderada y los planos detalle desvían este tipo de observación hacia un espacio sensible.

En efecto, el montaje de planos detalle traduce eso que Guilles Deleuze llama *afectos y perceptos* de la obra de arte (Deleuze y Guattari, 2014). Es decir, se describen las figuras estremecedoras y misteriosas de Roda con planos que recorren, a veces de manera abrupta, los grabados. Estos primerísimos planos se pasean por las zonas blancas y negras, entre las líneas que delinear y cortan las figuras, haciendo sobresalir la materialidad del grabado. Estos planos no traducen su referencialidad, no buscan la *representación* inserta en ella, como es el caso del montaje de inspiración o *dek*, tampoco buscan simular una primera observación, como sucede con los planos naturalistas, sino el *afecto* casi háptico de lo perturbador, de lo misterioso, de lo delicado, que está ahí como *percepto* o percepciones potenciales e inmanentes de la obra.

Lo anterior da pie para reflexionar sobre el funcionamiento de este tipo de planos detalle. Primero, son protodescriptivos pues lo que se nos ofrece es lo que se encuadra, lo que está fuera del encuadre pierde importancia. La mirada se centra en fragmentos aislados que el espectador va uniendo poco a poco. Segundo, los recorridos de una cámara al interior de una pintura se caracterizan por ser integrales o, mejor, *mentales*. El fuera de campo es a tal punto anulado y el trazo filmado es a tal punto ampliado que la imagen parece volverse una representación psíquica del lenguaje de la obra. Tercero, la cámara suele focalizarse en la composición que propone la pintura, traduciendo de manera más o menos codificada, a través de movimientos y cortes entre plano y plano, los *movimientos implicados* (Remes, 2015) en esta<sup>41</sup>. Y cuarto, este movimiento se debate entre una analítica de las formas y, dado el acercamiento de la obra al ojo, una tactilidad de los soportes audiovisuales y de los referentes iconográficos.

De lo anterior se concluye que la superficie de una obra se vuelve un lugar de decodificación ocular de una composición plástica. Las posibilidades son múltiples, pero se trata al final de lecturas cinemáticas del trazo pictórico, escultórico o arquitectural, del movimiento implicado en él. Con estos planos, que podemos llamar ‘cinemáticos’, la maquinaria cinematográfica hace gala de sus *capacidades lectoras*, pero también de su espectacularidad. Al auscultar una obra a través del lente, el cine también especula, infla el trazo por mínimo que sea. Para la serie *Amarra perros* incluida en el documental de Antonio Montaña, por ejemplo, la cámara aísla las cabezas de los animales, recorre las cuerdas, se detiene en los

41 Justin Remes (2015) señala que así la pintura, la escultura o la fotografía no produzcan una percepción de movimiento, existe uno implicado o interno en estas artes tradicionales, la ilusión de un movimiento, central para sus estéticas. E, inversamente, así como el arte visual no es solo estatismo, así el cine no es solo movimiento, también puede provocar una ilusión de estatismo. La pintura se mueve más de lo que creemos y el cine menos de lo que uno esperaría. Estos argumentos retoman la tradición de la *cinoplástica* de Faure.

nudos, corta a detalles de manos, se acerca a la mirada de los canes, proponiendo una lectura de la tensión en la figura que transmite el grabado, pero también muestra más de lo que un ojo humano podría identificar, transitando de una lectura cinematográfica hacia una experiencia próxima a la fascinación.

Por otro lado, esta inflación del trazo es una redundancia comunicativa del gesto fílmico. El lente no solo descompone en fragmentos, sino que acumula planos buscando familiarizar al espectador con lo que se comunica. El ejercicio se vuelve redundante, aunque pueda variar. Al descubrir la capacidad inflacionaria del fragmento la redundancia tiene la capacidad de experimentar con variaciones del espacio visible descubierto. En el documental que nos concierne, por ejemplo, el realizador añade transiciones por superposición entre distintos grabados, creando un efecto animado y serial. Los grabados aparecen uno tras de otro, dejando ver sus variaciones. La reverberación entre los planos nos familiariza con el trazo, así como también genera un efecto alucinatorio.

 **Antonio Roda, grabador** (Antonio Montaña, 1976, cortesía de Jorge Montaña)



 **Antonio Roda, grabador** (Antonio Montaña, 1976, cortesía de Jorge Montaña)



 **Antonio Roda, grabador** (Antonio Montaña, 1976, cortesía de Jorge Montaña)



Por medio de este recurso animado se presente ese deseo pigmaleónico por darle movimiento y autonomía vital al objeto de arte. Se da a conocer un proceso de búsqueda, un devenir del trazo a través de una variación cinematográfica, y se observa el arte desde la alteridad misma de la obra. El gesto plástico se hace cinematográfico y esta *transmedialidad* no deriva en una mirada *proustiana*, sino que se retiene en la observación analítica. El cine se apropia del gesto del grabador y su maquinaria para entender mejor su proceso. La gestualidad plástica repercute como afecto en la superficie de la pantalla y se vuelve potencialidad técnica y gestación estética de la imagen en movimiento. La huella pictórica y espectacular que se observa en la pantalla reverbera como en un devenir sensible existente solo en la reconstrucción fílmica del proceso creativo.

## Desde el centro: los hermanos Pinzón y Luis Alfredo Sánchez

Los hermanos Pinzón, Leopoldo, Germán y Roberto, son reconocidos en Colombia por haber sido protagonistas del desarrollo de la radio y la televisión nacionales. Luis Alfredo Sánchez, por su parte, inició su carrera como periodista y antes de estudiar cine en Rusia, trabajó con los hermanos Pinzón en la radio. Se trata pues de figuras centrales en la producción audiovisual de índole institucional de los años setenta y ochenta. Tanto los Pinzón como Luis Alfredo Sánchez realizaron varios documentales sobre arte. Hay, claro, diferencias.

Si bien el cine de esta generación tendía a la denuncia social, las películas de los hermanos Pinzón nunca fueron censuradas y tampoco levantaban polémicas, un indicio de que su discurso político era menos transgresor que el de Luis Alfredo Sánchez, a quien sí le pusieron trabas de censura. De las obras de denuncia de los hermanos Pinzón se suele citar **El carro del pueblo** (1977) y **El pan de cada día** (1978), crónicas sobre la miseria en las calles de Bogotá. En el número monográfico de Cuadernos de cine colombiano dedicado a su obra, Leopoldo Pinzón se queja de la intervención de productores que exigían resultados a muy corto plazo o imponían temáticas o personajes para documentales, limitando así las posibilidades de hacer un cine más independiente (Cinematoteca de Bogotá, 1984). Luis Alfredo Sánchez, en cambio, salvaguardó su independencia y pudo realizar cortometrajes contrainformativos a través del sobreprecio: **El oro es triste** (1973), que cuestiona la explotación del oro por capitales extranjeros en el sur del país y **La patria boba** (1974), que se burla del circo que representan los reinados de belleza.

Para los hermanos Pinzón, su relación con el cine sobre arte se limita a esta década. Según los datos recopilados realizaron nueve cortometrajes de este tipo: **Salvador Arango, manos a la obra** (L. Pinzón, 1976), **Ramón Vázquez** (L. Pinzón, 1976), **Arte público** (R. Pinzón, 1977), **Armando Villegas** (L. Pinzón, 1978), **Eso que está ahí respirando** (L. Pinzón, 1978), **Los nuevos maestros** (L. Pinzón y R. Pinzón, 1978), **El laberinto de Estrada** (R. Pinzón, 1980), **Botero** (R. Pinzón, 1980) y **Omar Rayo** (R. Pinzón, 1980). Si bien quienes dirigían eran Roberto y Leopoldo, Germán aparece en varios créditos como el autor de los textos. Sus obras estuvieron mediadas por productores reconocidos, como Ernesto Ardila, de Documental Films, quien encargó los dos primeros documentales. Luego sería la productora para televisión RTI (Radio Televisión Interoamericana) la que estaría detrás de buena parte de sus cortometrajes.

La obra de Luis Alfredo Sánchez se extiende hasta los años noventa gracias a apoyos recibidos generalmente de los museos. Inicia su producción con **El arte y lo humano** (1974), un documental sobre el arte colonial de las iglesias de Cundinamarca y Boyacá para la Conferencia Episcopal Colombiana y, enseguida, **Arte y política** (1976), que, por razones que desconozco, cambiaría de título y se llamaría **Arte y realidad** y estaría dividida en dos partes: **De los virreyes a la violencia** y **De la familia presidencial a la vanguardia**<sup>42</sup>. En 1978, Luis Alfredo Sánchez viaja a Venezuela y allí realiza, para instituciones de orden cultural, un documental sobre un pintor venezolano, Alirio Rodríguez (1978), y otro sobre un encuentro internacional de artistas en Caracas, **Viva el color** (1979). En este documental aparece aquella cita de Obregón según la cual el discurso crítico es accesorio e innecesario para el acto creativo: “la pintura es silente, viva el color que no tiene palabras”, declararía. De los cortometrajes de Luis Alfredo Sánchez de este periodo solo tuve acceso a **Arte y realidad**. A continuación, presento un breve estudio de este, antes de abordar algunas de las obras de los hermanos Pinzón.

## Luis Alfredo Sánchez historiador

**Arte y realidad** surge de una exposición de arte político, organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Sospecho que se trata de *Solidaridad*, una exposición organizada en apoyo al Museo de la Solidaridad creado durante el periodo de Salvador Allende en Chile, que se llamaría Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende durante la dictadura militar (1973-1991). La

42 Tal vez la notoriedad de Marta Traba por aquel entonces, quien había titulado un texto conocido suyo “Arte y realidad”, haya sido la razón de tal cambio.

exposición se organiza casi en paralelo al xxvi Salón Nacional de Artes Visuales de 1976 y de esta coincidencia el documental guarda algunas huellas.

En efecto, el salón sería cuestionado por la enorme presencia de jóvenes artistas, la mayoría de ellos abocados al dibujo y al grabado (González, 2016). En su documental, Luis Alfredo Sánchez hace una breve referencia al tema. Y es que aparecen obras de artistas emergentes, poco presentes en películas de la década siguiente, tales como los integrantes del Taller 4 rojo, además de Santiago Cárdenas, Luis Ángel Rengifo o Pedro Alcántara. Llama también la atención que se trate de un documental que no se limita a filmar las obras de esta exposición, sino que hace un repaso visual de toda la pintura desde la colonia, haciendo eco a las publicaciones de carácter historicista de Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, y de Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, de mediados de la década.

El documental de Luis Alfredo Sánchez es entonces revisionista: busca en una compilación *total*, en la acumulación neurótica de pinturas, una sobre otra como si estuvieran apiladas, indagar sobre el arte nacional, sobre “lo que hemos sido y somos como país”, tal cual lo señala el narrador. Este revisionismo es a su vez panfletario pues reivindica un arte que deja de ser testimonial, para ser rebelde y crítico de la violencia, lo que le costó un proceso de censura. De hecho, de no ser por la intervención de Gloria Zea, directora de Colcultura en aquel entonces, el documental habría sido prohibido por *subversivo*. A este respecto hay que subrayar que el montaje es a veces perturbador.

La introducción reiterativa y siempre inesperada en distintas partes del documental del grabado de un niño abaleado, en el viejo y efectivo estilo del montaje soviético, paraliza la mirada, violenta el ojo. Algo similar sucede con el montaje de fotografías de hechos históricos violentos y dibujos inspirados en ellos, que se observa en algunos de los documentales mexicanos del *CUBEC*, como **José Guadalupe Posada** (González Casanova, 1966). Este montaje de inspiración es tratado con planos mentales, es decir, las obras ocupan el espacio de la pantalla y se anula de manera radical todo fuera de campo, intensificando así el impacto de las imágenes.

La acumulación de imágenes en planos de este tipo es redundante y busca consolidar una imagen del arte nacional según un discurso político. La descripción no nos da el tiempo ocular suficiente ni para contemplar las imágenes ni para reflexionar sobre ellas, estas se dan casi de un solo golpe, en un ejercicio *intermedial* que hace de la experiencia estética, una experiencia histórica y política. En consonancia con parte del cine realizado en aquellos años de fuertes pugnas ideológicas, esta descripción del arte nacional construye un mensaje unilateral

sobre lo justo y lo injusto. Se trata pues de una descripción rebelde que, más allá de *dar a conocer*, denuncia la continuidad de una violencia que no cesa y que habría sido expresada a lo largo de tres siglos de pintura. Aunque el discurso nacionalista no será extraño para las producciones de Luis Alfredo Sánchez, como de otros contemporáneos suyos, por su carácter panfletario y revisionista, **Arte y realidad** es un caso raro en la historia del cine sobre arte en Colombia.

## Los hermanos Pinzón: los *mánager*

De los hermanos Pinzón me interesa iniciar con dos trabajos dirigidos en 1980 por Roberto Pinzón, con textos de Germán Pinzón y cámara de Sergio Cabrera: **Fernando Botero** y **Omar Rayo**. Los dos son cortometrajes divulgativos y promocionales. Tanto en uno como en otro la obra de los artistas es elogiada por el lugar que se ha ganado en ciudades que son presentadas como centros metropolitanos civilizatorios o imperiales: Washington para *Botero*, en donde se organiza una exposición sobre el pintor, y Nueva York para *Omar Rayo*, en donde vive el artista. Probablemente su realización se llevó a cabo en un mismo viaje a Estados Unidos. En todo caso, la glorificación de la obra pasa por una descripción de la majestuosidad de las ciudades: planos que resaltan la modernidad de las autopistas que dejan ver en su horizonte el Capitolio para Washington o las calles bordeadas por rascacielos para Nueva York. Todo acompañado de una voz en *off* que subraya la *capitalidad* de las dos ciudades que los dos artistas habrían *conquistado*.

En ninguno de los dos casos se escucha a los pintores. En cambio, sus rostros aparecen en la imagen como efigies filmicas, cada uno posa a su manera para la cámara: Omar Rayo camina por las calles congestionadas de Nueva York y Fernando Botero recorre solitario los prados de su casa de campo. Este estudio pintoresco y fotogénico, que recuerda producciones de la década, como **Las camas de Feliza** (Arzuaga, 1974), se construye en función del texto. Es este el que da la pauta a la imagen. Así, la descripción que se hace de ellos es la de seres a la vez excepcionales (la efigie) y comunes y corrientes (la pose *natural*). Lo excepcional de la obra se interpreta, a su vez, desde un esencialismo trascendente:

Las esculturas de Botero, que por primera vez se ven en Colombia gracias a este documental, son el escarnio de todos nosotros, monumentos al inmenso vacío del ser humano (**Botero**, 6:54 - 7:11).

[Omar Rayo] tal vez, al buscar detrás de la creación el tiralíneas con que fue dibujada, solo quiera, tan inútilmente como Jorge Luis Borges, descifrar el plano de la vida, encontrar la puerta de nuestro laberinto (**Omar Rayo**, 7:00 — 7:30).

Una y otra vez se vuelve a la idea del arte como representación rimbombante de la esencia del ser humano, un lugar común de la crítica divulgativa. Esto no quiere decir que el texto sea ineficiente, todo lo contrario, cumple con su función, promociona con grandilocuencia la obra a partir de un *topoi* que agiliza la comunicación, aunque su alcance crítico sea limitado. Así, el texto da la pauta para guiar la observación inmediatamente posterior de algunas de las obras. Por ejemplo, mientras la cámara recorre la exposición sobre Botero en Washington con planos vitrina, la voz en *off* se concentra en uno de sus cuadros, *La violencia*:

En el centro de la exposición y tal vez de toda su obra está el cuadro más poderoso de Botero. Aquí sus espacios asfixiados se estrechan hasta reducir el mundo a una bandeja donde sirve la inflada carne cruda de todos sus personajes cubiertos de charreteras, impunidad y bendiciones en un estercolero de dinero, quieto aquelarre donde no cabe un crimen más, juicio final de Botero, que se llama *La violencia* (**Botero**, 9:20 — 10:00).

Inmediatamente después, con el cambio a una música dramática, la cámara entra en el universo del cuadro y lo describe con planos cinemáticos: de lo general a lo particular y, luego, siguiendo un conjunto de fragmentos representativos: los rostros y los objetos que responden al sentido impuesto por el texto. Tanto este, por su construcción retórica, como la imagen, por sus saltos representativos y musicalmente espectaculares, crean una descripción climática que se apoya en la función fática propia de la publicidad y en un tono magistral y canónico. Es decir, el texto propone una interpretación y el espectador luego solo tiene que constatarla en el ejercicio de la observación, que, en este caso, es realizada a partir de un montaje inflacionario y reiterativo. En este tipo de casos, la cámara ya no es analítica, no ausculta la composición del cuadro, como en **Roda, grabador**, sino que es magisterial y efímera. La mirada positivista es llevada a su paroxismo dramático, haciéndola comprensible y cotidiana. Llama la atención, por otra parte, que sea este el cuadro escogido como el más importante de la exposición. Hay un eco de época, así como un eco a la obra homónima de Alejandro Obregón, quizás más reconocida por el público que la de Botero y, por lo tanto, otra estrategia para mantener la atención del espectador según horizontes de sentido ya asegurados.

De manera general, este tipo de propuestas filmicas privilegian la eficacia de la comunicación y hacen lo necesario para que el espectador no se pierda en el camino y se deje guiar plácidamente por lo que se le quiere *dar a conocer* a cambio de la veneración del maestro y su obra. Este principio de eficiencia supone partir de un alfabeto gestual preestablecido, lo pintoresco, la pose, la efigie, los *topoi* discursivos y la *magistralidad*. La mirada es complaciente y el conocimiento que ofrece, superficial. El documental encara con ansiedad la necesidad de insuflar *cultura general*, de cultivar el *buen gusto*. Este principio, que hoy distingue a los mángers de la comunicación, se presiente también en el documental de Leopoldo Pinzón sobre Héctor Rojas Erazo, **Eso que está ahí respirando** (1978). Sin embargo, la apuesta es más poética y menos pretenciosa.

A diferencia de los dos anteriores, una metáfora, la de las olas como una respiración interior que palpita en los cuadros, motiva el uso de recursos desconcertantes. Si bien la pose y la efigie del artista se repiten, el sonido del mar o de la respiración las enrarecen y les dan una capa de ambigüedad naturalista. No se encuentran además en el texto interpretaciones esencialistas de la obra, aunque se incite a venerarla. Lo que se dice de ella es más exigente pues se dialoga con la obra literaria del pintor y por lo tanto el discurso descriptivo presupone cierta familiaridad con esta. También, en ocasiones, la imagen dice más que el texto: no se menciona la afición del artista por el ajedrez, por ejemplo, pero hay varias alusiones a este juego. El testimonio final de Héctor Rojas Erazo sobre su propia obra también rebaja el poder epistémico de la voz en *off* y la imagen se presta entonces a un diálogo evocativo. Estos recursos nutren al documental de un aire distinto, menos *managerial* y más poético. Pero esta apuesta no deja de ser una exploración inacabada. Algo se anuncia aquí que quizás no alcanzó a concretarse plenamente.

Señalo por último que los documentales de Leopoldo Pinzón fueron criticados por incluir escenas familiares en medio del retrato hecho a los pintores (*Cuadernos de la Cinemateca*, 1984). Con el tiempo estas escenas no dejan de tener un carácter decorativo y conservador. Aún así, resulta llamativo que treinta años más tarde la familia vuelva a aparecer en documentales como **En el taller** (2016) o **The smiling Lombana** (2018). Solo que en estos ya no se trata de un figurante, un decorado en la vida del artista, sino de un personaje desde el cual se aborda la vida y obra del artista. Giro de 360° que da indicios de transformaciones al interior de la institución familiar y de nuestra idea de la familia como algo no dado.

Los trabajos de los hermanos Pinzón y de Luis Alfredo Sánchez privilegian el texto y la voz sobre la imagen. En ellos está latente el formato de documental televisivo que poco a poco se irá consolidando y que movilizará un código basa-

do en la eficacia, la impersonalidad informativa y la estandarización. Los documentales televisivos tenderán a crear sentidos *molares* sobre el arte, por utilizar un término deleuziano<sup>43</sup>, es decir, agenciamientos de significado identificables fácilmente por el público. Agenciamientos ideológicos e identitarios, como el caso de Luis Alfredo Sánchez, o esencialistas y folclóricos, como el caso de los Pinzón, como si las obras fueran dignas de ser conocidas porque responden a una necesidad social o humana inmutable. Hacen entonces de la *intermedialidad* un ejercicio probatorio de esta necesidad, lo que acaba por cuestionar la idea de un *arte por el arte*.

- 43 G. Deleuze distingue entre planos molares, moleculares y líneas de fuga (Véase *Diálogos*). Traducido a una economía gestual, lo *molar* sería lo que más anquilosa el gesto, lo que más se parece a un ideal, pero también a un comportamiento reglado.



 **Fernando Botero** (Roberto Pinzón, 1980, cortesía de Cinemateca de Bogotá)



 **Omar Rayo** (Roberto Pinzón, 1980, cortesía de Cinemateca de Bogotá)







# Capítulo 5

## Moderación y organicidad: entre los ochenta y los noventa

DURANTE LOS AÑOS OCHENTA EL FOCINE es la principal herramienta estatal para fomentar la realización ya no solo de cortometrajes sino de largometrajes. En 1986, con el apoyo de esta entidad Sergio Cabrera realiza **Elementos para una acuarela**, mediometraje sobre Hernando Lemaitre. Vendría luego **Detrás de la pared** (Diego León Giraldo, 1987), otro mediometraje y, finalmente un largo: **Con los ojos de Marta** (Luis Alfredo Sánchez, 1992). Por otro lado, Sandra Patiño (2009) rescata, como uno de los proyectos más sobresalientes de la época, a la serie de documentales **Yuruparí**, sobre la Colombia profunda y sus tradiciones, dirigida por Gloria Triana y destinada principalmente a una difusión televisiva. Con esta serie, el cine documental testimonial y contrainformativo de la década anterior se modera y toma un rumbo ligado al cine de corte etnográfico.

En este contexto, las figuras transicionales y transgresivas que son objeto del cine sobre arte de la década anterior, como Beatriz González o Feliza Bursztyn, no vuelven a la pantalla. A su vez, después de **Nirma Zárate** (Lisandro Duque, 1980), integrante del Taller 4 Rojo (1972-1978), grupo reconocido por sus posturas militantes, no habrá otro documental sobre ella o su taller. Sobresale también la ausencia de artistas cuya pintura aborda los momentos históricos turbios del país: Augusto Rendón, Luis Ángel Rengifo, Norman Mejía o Pedro Alcántara. La víctima representada en figuras “retorcidas, crucificadas, bambo-

leantes (...) del horror cristalizado”, como describiría Marta Traba (2016, 319) a este tipo de neofiguración sobre la violencia, es descartada por el cine sobre arte. Incluso el interés por el arte americanista se opaca. Según los datos obtenidos, solo Nevardo Rodríguez realiza dos cortometrajes sobre este grupo de artistas, uno sobre Rodrigo Arenas Betancourt (1984) y otro sobre Pedro Nel Gómez (1985); el primero de ellos no obtuvo ni siquiera la licencia de distribución y el segundo permanece sin digitalizar en Patrimonio Filmico. En cambio, se realiza un documental sobre German Tessarolo (**Tessarolo**, Eduardo Sáenz, 1985) y otro sobre Luis Roncancio (**Una vida de color**, Herminio Barrera, 1985), pintores más bien inofensivos.

Un caso aparte es **Guillermo Wiedemann** (Luis Alfredo Sánchez, 1986), un documental financiado por el Banco de la República. La historia de este pintor permite tratar el tema de la inmigración alemana por causa de la Segunda Guerra Mundial. Las imágenes de archivo sobre el periodo nazi en Alemania invitan a pensar en Colombia como un refugio ante la guerra y el fascismo, pero también en las derivas de la violencia extrema que encuentran resonancia en el país. Si no hay un mensaje velado, al menos sí hay un tratamiento indirecto del tema de la violencia en un momento en el que asciende en el país. En otros documentales, como en **Manzur o la búsqueda de la excelencia** (Henri Laguado, 1987) y **Caballero extremo límite** (Henri Laguado, 1992) el asunto de la violencia es tratado de manera moderada. Las secuencias en las que se aborda no son de denuncia, sino que se formulan a través de un discurso martiriano. De igual forma, en los documentales dedicados a Alejandro Obregón, figura central de este periodo, las alusiones a la vida política del país son más bien marginales.

Colombia pasa por uno de los momentos más violentos de su historia y no parece haber tiempo de pantalla para un arte radical. Desde el Estatuto de seguridad, un decreto que derivó en un aparato estatal represivo e, incluso, en terrorismo de Estado, promulgado durante la presidencia de Julio César Turbay Ayala (1978-1982), la década del ochenta estuvo marcada por los asesinatos promovidos por la mafia, el exterminio de líderes políticos alternativos y por la intensificación de una guerra entre el gobierno y las distintas guerrillas, cuyos acuerdos de paz eran incumplidos por parte y parte. Los intelectuales se vuelven una amenaza para el Estado. Se intenta expulsar a Marta Traba del país y Gabriel García Márquez y Feliza Bursztyn prefieren salir al extranjero evitando lo peor. Pero ¿quiere decir esto que hubo un proceso de autocensura en la creación cinematográfica sobre arte dada las condiciones políticas del momento? Responder afirmativamente no es suficiente.

En los años ochenta se vive también un momento de transición en el mundo del arte. Siguiendo a Carlos Arturo Fernández (2007) la Bienal de Arte de Medellín de 1981 y el Coloquio de Arte No Objetual organizado en paralelo marcaron un punto de inflexión. Surgían por aquel entonces una multiplicidad de propuestas artísticas desconcertantes que ya no veían hacia atrás para marcar rupturas formales, al estilo modernista, sino para pensar el arte a través de su propia historicidad y naturaleza conceptual. “Las grandes exposiciones se llenaron de insólitas pinturas impresionistas, expresionistas, *action painting*, manieristas o neobarrocas que comenzaron a ser definidas a partir de conceptos inusitados, como *transvanguardia*, *hipermanierismo*, *esquizofiguración* y otros similares” (Fernández, 2007: 9).

La sobreabundancia de conceptos es indicio de una autonomía comunicativa acelerada, ligada también a las necesidades del mercado. En tanto que sistema social (Luhmann, 2000), el arte llega a un punto de autorreferencialidad tal que su especialización es radical y los gestos plásticos se hacen auto-denominativos. Los materiales de trabajo dejan de tener el peso que tenían y lo que se exhibe como arte es lo que nadie salvo el artista habría considerado como tal. Entonces, más allá de la autocensura, el cine sobre arte también se encuentra frente a un panorama complejo en el que filmar arte no equivale ya a filmar un objeto trabajado con materiales reconocibles por el público. En este sentido, es posible también que, dada la desorientación, el cine se repliega en el modernismo, más específicamente, en la figura de Obregón. También es cierto que este cine marginaliza lo que esta *especialización* desecha por ser heteroreferencial: el discurso militante y de denuncia. En dos documentales de Sergio Cabrera se encuentra la huella de este proceso, uno sobre la Bienal de Medellín, **La bienal (the film)** (1982), y otro sobre el congreso antes mencionado: **Arte no objetual** (1982), que, por tratarse de documentales sobre exposiciones, abordaré en el siguiente capítulo.

Por lo pronto me concentraré en el documental de este mismo realizador sobre el acuarelista Hernando Lemaitre, antes de entrar con los documentales dedicados a Alejandro Obregón. Cabe añadir que, tal como Víctor Gaviria con **Sueños sobre un mantel vacío** (1981), Sergio Cabrera inicia su carrera como director de cine sobre arte. Pero si Víctor Gaviria no se reconoce aún en este tipo de trabajos<sup>44</sup>, Sergio Cabrera entra con mayor seguridad, quizás porque había participado en varios documentales sobre arte, principalmente de los hermanos Pinzón y de Luis Alfredo Sánchez, como camarógrafo o director de fotografía.

44 El realizador me manifestó vía telefónica que además de que la copia en súper 8 está en mal estado, le parecía que era un trabajo “muy *amateur*”, que, en términos cinematográficos, “no valía la pena” (comunicación del 22 de noviembre de 2021).

## El homenaje de Sergio Cabrera a Hernando Lemaitre

En *Elementos para una acuarela*, Sergio Cabrera filma con la intención de hacer un homenaje. No se trata de un tipo de documental, pues un homenaje puede tomar distintas formas, sino más bien de un acto enunciativo: partir del principio de que no solo la obra y la vida de un artista son dignas de darse a conocer, sino que se las va a defender y honrar. Este discurso apologético suele ser de corte biográfico: a partir de un conjunto de entrevistas anecdóticas realizadas a personas cercanas al pintor y de material de archivo que poco a poco y de manera cronológica reconstruye la vida del artista, se va configurando el homenaje. De esta forma, el documental complementa de manera *intermedial* la presencia de la obra en el panorama nacional.

Al estar sujeta a un acto enunciativo apologético, la construcción biográfica se apoya en horizontes comunicativos sobre qué es ser artista y en valoraciones asentadas en reconocimientos institucionales o lógicas de mercado. En el primer caso, dichos horizontes han sido cristalizados por los *biopics* clásicos sobre artistas. Según Steven Jacobs (2011), en este cine los artistas suelen ser retratados siguiendo modelos heredados de la literatura romántica. Se trata de figuras que por naturaleza son excéntricas, solitarias, seductoras, melancólicas, están al borde de la locura o de la enfermedad y su creatividad es casi una capacidad sobrehumana. La frontera entre ficción y no ficción es porosa, así como la de la ficción y la realidad. No está de más señalar que Sergio Cabrera será reconocido sobre todo por su cine de ficción. En el segundo caso, dichas valoraciones se sustentan en lo que Pierre Bourdieu (1986) llamaba la “ilusión biográfica”, esto es, la creencia de que la vida de alguien puede ser contada y verificada gracias a marcos institucionales y lógicas de mercado. La biografía es ilusoria precisamente porque parte de un principio de ejemplaridad dentro del campo social que conduce hacia el artificio, solo así el homenaje es posible.

En esta película, al margen de los elogios como persona, empresario, pintor, promotor cultural, hermano, amigo y padre de familia, Hernando Lemaitre es presentado como un genio aventurero con dotes innatas de dibujante. Pero quizás el elemento más significativo sea la enfermedad, pues ocupa una parte importante del documental y da pie para que Hernando Lemaitre sea comparado con Van Gogh, precisamente la referencia del artista genio y loco. Sin embargo, existen elementos que escapan a estos horizontes de sentido preestablecidos. Los lugares comunes sobre las vidas de los artistas nacen en un contexto geográfico y cultural determinado, principalmente en Alemania y Francia. El contexto caribeño es difícilmente comparable con el de estos dos países. Prima entonces

la sociabilidad caribeña del personaje como una diferencia cultural perteneciente también a imaginarios y estereotipos de la región.

En lo que concierne a la descripción de la obra del artista, este tipo de documentales la abordan en función de sus etapas de vida. A cada etapa corresponde un cierto tipo de estilo o de obsesión pictórica que lo complementa o sirve de expresión emblemática. La obsesión de Hernando Lemaitre por los colores ocres en el periodo previo a la enfermedad, la estarían anunciando, por ejemplo. En otras palabras, la descripción de la vida y la obra gira en función de la vida más que de la obra. La descripción de la obra cumple una doble función: dramatiza un relato, como es el caso del cine de Luciano Emmer o de Alain Resnais, pero también sirve de prueba del relato. Las acuarelas se transforman en indicios figurativos de un devenir vital. Los planos mentales sobre la pintura imponen esta lectura de la obra, el trazo filmado se hace huella de un síntoma, más que de un gesto plástico: la mirada se hace hipocrática. Quizás por esta razón François Albera (2019) señala que los *biopics* y, por extensión los documentales biográficos, poco aportan a la descripción del oficio y la obra.

Ahora, la valoración institucional y mercantil de la vida del artista a través de su obra se referencia mediante figuras claves del arte de la segunda mitad del siglo xx: Marta Traba y Alejandro Obregón, cuya presencia es casi omnímoda a lo largo de la producción de este periodo. El pintor abre y cierra el documental con la lectura de un texto de su autoría sobre Hernando Lemaitre y con comentarios anecdóticos sobre el acuarelista, Marta Traba y el ejercicio de la pintura. Marta Traba, por su parte, es presentada como la crítica que habría impedido el ascenso de varios artistas, entre ellos Lemaitre, a quien le habría dicho que su trabajo era “pacífico”. En el documental no es claro a qué se refería la crítica colombo-argentina al calificar así la obra del acuarelista. De cualquier forma, habría sido recibido como una descalificación que Hernando Lemaitre superaría difícilmente.

Por obvias razones no hay en el documental, como es común, un o una crítica de arte que comente y defienda la obra del artista. Esto no quiere decir que se carezca de una figura de autoridad. Paradójicamente, quien cumple este rol es uno de los que más fue legitimado por Marta Traba, la *mala de la película*: Alejandro Obregón. Es decir que incluso cuando el documental no es sobre este pintor o esta crítica, su presencia o evocación es latente, y esta es una característica general del cine sobre arte realizado durante el periodo.

Este tipo de homenajes construyen un marco alrededor de la vida del artista, le dan unicidad y visibilidad, cooperando así con su prestigio. En cierta forma, como los planos vitrina y los espectatoriales, los homenajes se ponen al servicio de la autoconstitución recursiva del sistema del arte haciendo uso de horizontes

comunicativos *molares*. Al ser marcos simbólicos, los homenajes también refuerzan el valor transaccional de la obra, su potencial comunicativo y económico, pero desde una mirada hipocrática y ejemplarizante de la vida del artista que se apoya en imaginarios sociales.

## El cine orgánico de Marta Traba y Alejandro Obregón

En un texto sobre el ejercicio de la crítica, Sylvia Suárez (2010) llama “obras orgánicas” a aquellas piezas que le permiten a un crítico o una crítica proponer ideas auténticas sobre el quehacer artístico. Estas obras le generan tal reto e inquietud que sirven de detonantes de un pensamiento singular sobre el arte. Este parece ser el caso de la obra de Alejandro Obregón para Marta Traba. A través de ella la crítica fue poniendo a prueba su trabajo hasta consolidar lo que se ha conocido como la teoría de la resistencia, esto es, la valoración de un arte plástico que se nutre de su contexto latinoamericano y no cae en los estilos occidentales dominantes, sin por ello renunciar al vanguardismo<sup>45</sup>.

Dentro de la obra de Marta Traba hay, claro, contradicciones. Relega, por ejemplo, al americanismo por su espíritu nacionalista cuando su teoría de la resistencia tenía restos nacionalistas. Se ha señalado también que Marta Traba propulsa una ruptura meramente *esteticista* (Serrano, 2002); y que sus argumentos respecto al inicio de un arte contemporáneo en Colombia a partir de los años cincuenta se presta a confusiones pues a veces reivindica al muralismo como su propulsor (Medina, 1978). Sin embargo, la obsesión de Marta Traba por la obra de Alejandro Obregón y su reconocimiento en la vida del arte colombiano es tal que las dos obras, la de la crítica y la del pintor, se descubren ligadas en múltiples espacios. Aquí ya no hay que hablar de obra orgánica, sino de *organicidad comunicativa*, en el sentido de que las dos obras se llaman la una a la otra y crean un horizonte interpretativo que refuerza la sistematicidad de la comunicación sobre arte moderno en Colombia.

Por supuesto, la crítica de arte en Colombia y el arte moderno no se agotan en estas dos figuras, pero fueron ellas las más identificables para un público que fue reconociéndolos como las referencias del arte moderno en el país. Es cierto que para entonces Marta Traba ya no estaba y la obra de Alejandro Obregón se sostenía en el resplandor de su pasado, pero es quizás por esta misma razón que

45 Véase el capítulo que Marta Traba dedica a Obregón en su *Historia abierta del arte colombiano*, así como el artículo de Elsa Crousier, “De Europa a América: la obra crítica de Marta Traba y sus evoluciones”, en *Artelogía*, N.º 15, 2020.

se les rinde cierto culto y se les identifica con una idea del arte nacional<sup>46</sup>. La firma del pintor, grabarlo firmando, está en todas sus películas como un certificado del arte moderno nacional, un gesto pintoresco de lo producido en el país.

Por otra parte, siguiendo la lectura de William López (2007), por aquel entonces el ejercicio de la crítica pasa por una crisis. Nadie logra tomar el lugar de Marta Traba, y menos aún consolidar nuevos procesos de mediación que cohesionen a nuevos grupos de artistas para que el arte fuera reconocible en el imaginario colectivo. De hecho, según el estudio de Efrén Giraldo (2007) sobre el tema, los artistas emergentes de la época no tuvieron una valoración crítica consistente pues no se logró dar cuenta de la destrucción del paradigma formalista que sus obras sugerían. Pero esta orfandad crítica era también consecuencia de la dispersión y multiplicidad de propuestas antes mencionada.

**Obregón: el desafuero de la pintura** (Luis Alfredo Sánchez, 1986) es tal vez el caso más interesante en este sentido. Este documental se realizó con ocasión de la exposición retrospectiva que hizo el Museo Nacional sobre la obra de Alejandro Obregón. El documental transmite un discurso laudatorio y nacionalista: “es el pintor colombiano por excelencia”, dice Luis Alfredo Sánchez en *off*. La exposición se exalta a través de planos vitrina y de juegos de luces que aíslan en auras lumínicas cada pintura. Las primeras imágenes a través de las cuales se presenta al pintor emulan la puesta en escena de Paul Haesaerts en *Visite à Picasso* (1950) y Luis Alfredo Sánchez cita un halago que le hizo el pintor español al colombiano, secuencia que da a entender que se trata de un artista que podría ser el Picasso de Colombia, el pintor modernista por antonomasia.

Este discurso nacionalista y laudatorio es palpable también cuando se afirma que en la obra del artista está representada la historia y la geografía del país. Llama la atención, por otra parte, la descripción ultra masculina que se hace del artista: una cita de García Márquez lo describe como un “corsario” capaz de derrumbar doce marineros suecos en un burdel, las anécdotas sobre sus dotes de torero lo hacen ver como un superhombre y Luis Alfredo Sánchez cierra la biografía con el estribillo de una ranchera: “es mujeriego, borracho, pendenciero y jugador”. Este tipo de retratos dejan ver que la representación de lo *nacional* en aquel entonces se soportaba en valores heteronormados y patriarcales, y que el ordenamiento de un arte disperso pasaba por horizontes de sentido político-nacionalistas consensuales.

Hacia el inicio del documental se cita a Marta Traba en dos ocasiones con el fin de mostrar el valor que concedía a la obra de Obregón. Aparece como una

46 Marta Traba muere en un accidente aéreo en 1983.

figura de autoridad que, en cierta forma, avala la necesidad de *dar a conocer* el trabajo, además de ofrecer una valoración. Si bien el documental se apoya en la *organicidad* que existe entre un artista y su crítica, esto no quiere decir que se re-tomen las conclusiones de esta última frente al primero. De hecho, la insistencia en un discurso nacionalista mitiga la exploración de la teoría de la resistencia.

Así, por ejemplo, lo que se comunica en un momento dado es la presencia fantasmal de la crítica. En efecto, la figura de Marta Traba es espectral, clandestina, late en la puesta en escena como aquella figura de autoridad que acompaña al arte colombiano: Ana María Escallón, una de las críticas de la exposición entrevistada para el documental, aparece en los pasillos del Museo Nacional de tal forma que recuerda las apariciones de Marta Traba treinta años atrás en la serie **Pintores colombianos**. Esta postura, la de posicionarse frente a la cámara, en medio de una sala de exposición, en actitud catedrática, para hablar de *arte*, también aparece en **Guillermo Wiedemann** (Luis Alfredo Sánchez 1986), pero con María Elvira Iriarte. Con este tipo de escenas hay una transmisión mimética de gestos que configuran a una postura espectral, más allá de los postulados de Marta Traba.



🌸 **Obregón, el desafuero de la pintura** (Luis Alfredo Sánchez, 1986, cortesía de NTC-Gabriel Ruiz)



🌸 **Marta traba en Pintores colombianos** (Televisión Nacional de Colombia, 1959, cortesía Señal Memoria)

En apariencia, la *organicidad* entre el pintor y su crítica va en demérito de esta última. El artista moderno se “rebela contra la pretensión de que sus obras puedan ser traducidas a un esquema formal (...) o a las circunstancias históricas y sociales del proceso creador” (Acuña, 1991, 5). Alejandro Obregón reafirma así la frase que pronunció en 1978 en *Viva el color* (Luis Alfredo Sánchez), demeritando la intervención del ejercicio crítico: “la pintura es silente, viva el color que no tiene palabras”. Dice además que lo que hacía Marta Traba era más literario que crítico. Sin embargo, el documental no deja de estar construido sobre la base de un argumento avanzado principalmente por Marta Traba, este es, que Obregón representa una ruptura en la historia del arte colombiano, que él es la principal figura del modernismo en Colombia. Incluso quienes cuestionan la retrospectiva hecha por el Museo Nacional y la pintura reciente del artista (Ana María Escallón y Antonio Caballero) se apoyan en el argumento de

Marta Traba, lo reconocen antes de hacer cualquier cuestionamiento. La actitud de estos últimos podría incluso calificarse de *trabista*, pues reactiva el ímpetu de ruptura propio de la crítica moderna.

No puedo evitar una conclusión que los seguidores del *Antiedipo* calificarían de psicoanálisis popular. Veo en el documental el retrato de una familia: el padre, Alejandro Obregón, representante de los valores de un patriarcado *condoril*, la madre, Marta Traba, una figura que promueve el cuidado, pero cuyo trabajo es desacreditado y desvalorizado, y los hijos (los críticos y artistas jóvenes entrevistados), unos, rebeldes, que no se reconocen más en el padre y, otros, obedientes, que exaltan su figura. La instancia emisora, Luis Alfredo Sánchez, cumple las veces de mediación institucional entre los miembros de esta familia que se cree moderna, pero que en el fondo es bastante conservadora. La interpretación no es tan disparatada como parece. Deja ver las distancias que puede haber entre la descripción de una obra que se funda en los valores libertarios de lo moderno y un cine divulgativo que necesita recurrir a horizontes de sentido que se apoyan en valores tradicionales para llegar a un público amplio.

El otro documental en donde se insiste en la relación (orgánica) entre el pintor y la crítica de arte es **Obregón siempre Obregón** (Claudia Umaña Ortega, 1993), un documental en código de homenaje con características similares al realizado por Sergio Cabrera sobre Hernando Lemaitre (reconstrucción biográfica a través de testimonios familiares y material de archivo). La relación entre Marta Traba y Alejandro Obregón se vuelve en este caso un asunto de tema familiar.

En otros documentales del periodo dedicados al pintor, Marta Traba no está presente. Tampoco se llegó a realizar un documental sobre ella, más allá de algunos homenajes televisivos. Pero la recurrencia de Obregón en las pantallas de cine hace pensar que es en parte gracias al ejercicio crítico de Marta Traba que el pintor está donde está. Entre estos documentales se encuentran: **Momentos Obregón** (Mauricio Cataño Paneso, 1981), **Detrás de la pared** (Diego León Giraldo, 1987) y **La huella de Obregón** (Henri Laguado, 1992). A continuación, abordo los dos primeros y, más adelante, el conjunto de documentales realizados por Henri Laguado en colaboración con Alejandro Mallol: **Los maestros** (1987-1992), en donde el ejercicio crítico es asumido por los distintos artistas que participaron en este proyecto, entre los que se encuentra Alejandro Obregón.

## Dos documentales procesuales sobre Alejandro Obregón

### Momentos Obregón

El cortometraje documental de Mauricio Cataño Paneso parece inspirarse de un realismo mágico. De manera general el documental está construido a partir de unos planos fijos del pintor, quien pinta un cóndor sobre un espejo en una terraza, que suponemos es de su domicilio en Cartagena, pues este espacio aparece también en el documental de Luis Alfredo Sánchez. A estas imágenes se suman secuencias compuestas por planos diversos del artista, planos de otras pinturas y del mar. La banda sonora, finalmente, acompaña y dramatiza el acto creativo, así como las acotaciones aforísticas en *off* del protagonista.

La descripción del proceso tiende a lo mágico por varias características. Primero, el montaje es *transmedial*, emula el trazo de Obregón: los cortes entre plano y plano son tan rápidos y espontáneos como las pinceladas que van dando cuerpo al cóndor en el espejo. Segundo, al utilizar planos relacionados con el mar y su fauna, así como con los espacios íntimos del pintor, se propone un montaje de inspiración que hace difusa la distinción entre la realidad del artista y la *magia* de su arte. Es decir, este montaje es clave de lectura ya no de la obra en particular que se está pintando (no hay planos de cóndores), sino del imaginario creativo de este artista. Claro, este tipo de composiciones nacen de un naturalismo efectista, pues la imagen busca en el agenciamiento de los distintos planos una mirada mágica que provendría del propio pintor.

Una última característica es el espejo. Como en la mayoría de los documentales procesuales, hay elementos que buscan hacer más transparente el acceso al acto creativo, solo que en este caso este acceso se vuelve subjetivo con este artilugio. El espejo nos permite ver un espacio doméstico desdoblado: el reflejo de una pared amarilla, el cielo, un tejado y una ventana, que cuando Alejandro Obregón pinta se enrarece por el reflejo de su brazo y las líneas y colores que van quedando marcadas en la superficie. Con el espejo se dramatiza entonces una búsqueda y la relación que existiría entre la obra y la experiencia de observación desde donde emerge. En efecto, en *off*, el pintor dice: “me interesa la forma en el espacio, pero no un espacio atmosférico, sino un vacío cóncavo, desconocido, infinito, en el cual quepan las formas conocidas”. El espejo tiene pues una función metafórica, dramatiza una búsqueda, y simbólica, concentra el sentido de esa búsqueda.

Estas tres primeras características hacen que la descripción tienda hacia un realismo mágico, al fin y al cabo, un horizonte de sentido reconocido en aquel entonces. La secuencia final del documental es también significativa: Alejandro

Obregón quema una de sus pinturas y del vacío que deja el marco aparece la estructura del caballete que tiene la forma de una A. Con esta secuencia la figuración de un proceso particular se vuelve figuración de un proceso autorreferencial. El gesto no es iconoclasta a pesar del fuego que quema la pintura. Todo lo contrario, esa A es de Alejandro, pero, sobre todo, de Arte, de Artista. La imagen se transforma en un emblema de la creación. El fuego, al descubrir este interior, no destruye, sino que devela, sacraliza simbólicamente el proceso creativo. En este sentido, se sobrepone al gesto filmado, un gesto fílmico que subraya la vitalidad del arte, su aspecto puramente reproductivo, *proustiano*, según elementos que le son propios. Acceder al acto creativo, observarlo, se vuelve entonces una experiencia que más que mágica es mística: placer de ver y de venerar la *auto-poiesis* del arte.

## Detrás de la pared

El documental de Diego León Giraldo sobre el mural *Dos mares, tres cordilleras* que Alejandro Obregón pintó en el Capitolio Nacional, es quizás el documental procesual más recordado en la historia del cine sobre arte en Colombia por la importancia de la obra y por la anécdota que cuenta: en una noche Alejandro Obregón borró lo que había hecho para volver a empezar. A pesar de ser uno de los documentales procesuales más recordados, las secuencias que describen el proceso creativo tienen una función más bien decorativa. Se ve al pintor trazar sobre el muro, dar orden a las figuras, caminar por el gran andamio construido para este fin, pero la falta de sonido directo y las grandes elipsis restan tensión e importancia al trabajo.

Todo parece fríamente calculado a pesar de la decisión de Alejandro Obregón. Aquí resulta clave abordar un comentario de la narradora. Dice en aquel momento:

Cuando parecía que todo había terminado, Obregón cambió de idea y borró en una noche el mural. Pero no porque dudara de él mismo, sino que no sabía qué era lo más conveniente para nuestro país, un país embellecido por el arte, pero castigado por la desigualdad (19:10).

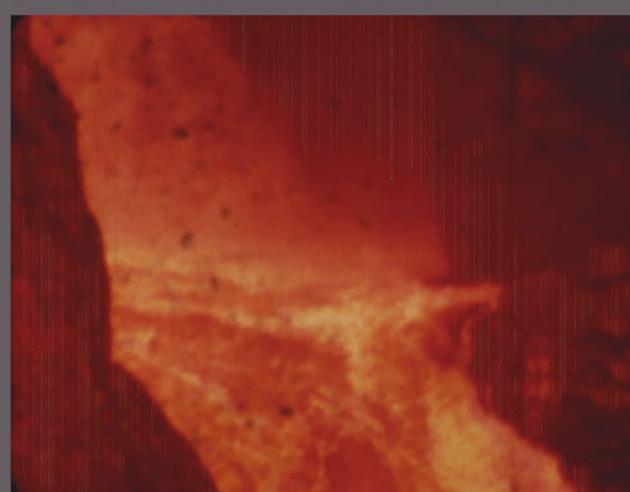
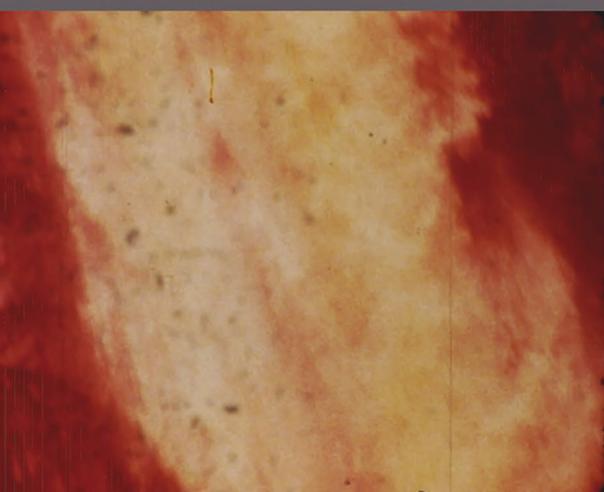
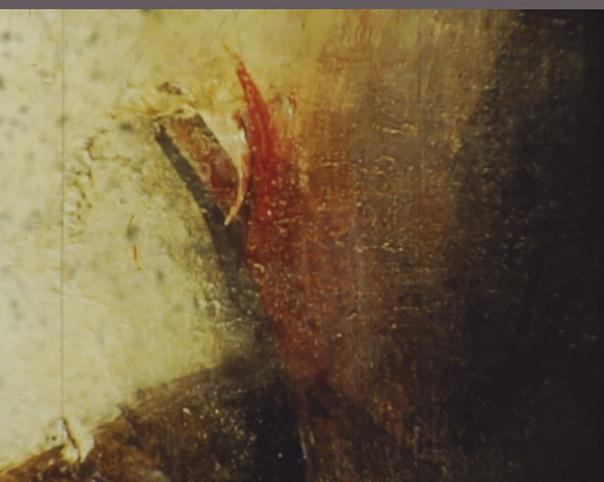
El comentario protege al pintor y pone en un segundo plano el acto creativo. Llama en cambio la atención la afirmación final, que resuena con posturas políticas propias de la obra de Diego León Giraldo, conocido desde los años sesenta

por su documental sobre Camilo Torres. De hecho, casi todos los comentarios de la narradora subrayan el valor político y nacionalista de la obra, sin hacer una reflexión sobre el tipo de arte político que acomete el artista, en cuyo caso se haría pertinente ofrecer una distinción respecto al arte americanista o al arte comprometido de los años ochenta, por ejemplo.

Por lo anterior, la descripción del proceso creativo es reconducida hacia un discurso promocional nacionalista. La figuración del proceso se hace así monumental. En otras palabras, no se insiste en el gesto plástico sino en el gesto fílmico de establecer la relación del mural con una idea de nación. A esto se suman algunas escenas simbólicas: vemos, por ejemplo, que el pintor recorre la plaza de Bolívar, abraza a los niños, da autógrafos, observa un mitin político, entra y sale del Capitolio como si fuera su casa. Vemos también que el rostro de la estatua de Tomás Cipriano de Mosquera, ubicada en el patio del Capitolio, se parece al del pintor y los planos alternados de uno y otro acaban por hacer de este último una estatua viva. Estas imágenes hacen de Alejandro Obregón una figura que no solo representa lo nacional, sino también su paternidad, algo también latente en **Obregón: el desafuero de la pintura.**

Por otro lado, el documental mezcla planos del proceso del mural con las pinturas más representativas del artista. Estas últimas aparecen a través de montajes de inspiración que tienen como referencia paisajes naturales. El encadenamiento entre las obras y estos paisajes es a veces metafórico: de una mancha roja en la axila de la figura femenina del cuadro *La Violencia* se pasa al plano de una cascada roja, un río de sangre o un chorro de lava. En contra de lo que Marta Traba rescataba de un arte moderno emancipado de la copia servil de la naturaleza, este tipo de montajes restauran cierto mimetismo representativo, con la salvedad de que es un mimetismo no solo dependiente de lo natural, sino también de un discurso identitario.

Tanto en las imágenes sobre el pintor como sobre su obra se observa un interés por monumentalizar y hacer espectacular no tanto el trabajo del pintor, sino una idea de nación paternalista, diversa naturalmente y ligada a problemas relacionados con la violencia y la desigualdad. Con este tipo de documentales el cine procesual, además de adquirir características panfletarias, se hace heteroreferencial: se desvía hacia referencias políticas provenientes del imaginario de la cinematografía del realizador.



 **Detrás de la pared** (Diego León Giraldo, 1987, cortesía de Patrimonio Fílmico)

## El artista como crítico de su propia obra

En la historia del cine sobre arte hay que remitirse a los años cincuenta y sesenta para encontrar los primeros ejemplos de documentales en los que el artista asume la postura de crítico de su propia obra. El más recordado es tal vez **Pollack 51** (1951) de Hans Namuth y Paul Falkenberg, vale la pena también citar **Tamayo** (Manuel González Casanova, 1967). Pero quizás los más interesantes sean los realizados por James Scott sobre David Hockney, **Love's presentation** (1966), y el de **R B Kitaj** (1967). El acceso al sonido directo y a soportes económicos permitió acercarse a los artistas con mayor libertad, posibilitando un intercambio más espontáneo que el de la voz en *off*.

Los artistas comentan su trabajo, hablan de sus obsesiones y técnicas tratando de tomar cierta distancia. Al hacerlo, asumen el rol de mediadores y promotores de su propia obra. Pero dicho distanciamiento es insuficiente si se quiere hacer lo que hace la crítica a partir de inferencias y proposiciones: valorarla. Por otro lado, estos documentales no caen en una especie de solipsismo. Podría decirse también que responden a la especialización del sistema del arte mencionada. En cualquier caso, la centralidad dada al artista presupone que la comunicación gira en torno a una poética autoral que no pasa necesariamente por una voz docta. En **Love's presentation**, por ejemplo, el cuerpo del pintor, su ligereza y aptitud lúdica, dice a veces más de lo que él mismo devela de su pintura.

José María Arzuaga y, luego, Camila Loboguerrero con **José Joaquín Borrero**, fueron los primeros en Colombia en apostarle a que el artista diera una descripción de su obra. Pero si en el primero la voz docta no desaparece, en el segundo los comentarios del artista se distinguen por ser testimoniales. Solo hasta los trabajos de Henri Laguado este tipo de dispositivos que dan centralidad al cuerpo y la voz del artista se ponen a prueba. En una entrevista, Henri Laguado me señaló que el objetivo de los documentales era que los artistas se “lucieran”, que el equipo de realización estaría para ellos. Lo anterior tiene ciertas implicaciones.

Más allá de que el o la artista asuma el rol principal, este tiene que *lucirse* posee un doble sentido: iluminar al público y así también brillar. Los documentales resultan a la vez didácticos y apologéticos. Así, si bien en ninguno de los cortometrajes se entrevistó a crítico alguno, cada uno de ellos es introducido por un texto de corte didáctico. Este didactismo se replica en los comentarios de los pintores, quienes asumen la responsabilidad de hablar de su obra frente a la cámara. Se trata de comentarios que ofrecen una idea general de los intereses y las obsesiones de cada uno de ellos. Unos son más explicativos que otros. Enrique Grau, por ejemplo, lo es más que Alejandro Obregón, quien lee aforismos

sobre su idea de la creación pictórica: “hay que tener la sensibilidad de un toro y la fuerza de una mariposa”. La cámara frontal exige del pintor mimetizar una postura catedrática, aquella heredada por Marta Traba.

Para que el didactismo brille se añaden puestas en escena que configuran retratos simbólicos de cada artista. David Manzur, quien afirma ser un “ser de teatro”, aparece tras un velo teatral mientras pinta; Antonio Barrera es filmado mientras se sube a un globo desde donde se logran tomas espectaculares del paisaje de la sabana de Bogotá, misma que inspira la obra del pintor. Enrique Grau, por su parte, posa frente a sus autorretratos, mientras que Alejandro Obregón es grabado escribiendo sus aforismos. Cada puesta en escena responde al universo creativo de cada artista. Su simbolismo tiende a fijar un sentido didáctico e *inter-medial* sobre sus obras, pero sobre todo sirve para enaltecerlos. Además, el cuerpo de los pintores, así como sus talleres, aparece fracturado en partes simbólicas: vemos detalles pintorescos de la mirada, el rostro, las manos, las herramientas para trabajar, la memorabilia que puebla sus talleres, todo a través de movimientos sutiles, breves: gestos estatuarios de la cámara.

Otro recurso a través del cual se hace *brillar* a los artistas son los planos vitrina acompañados por una banda sonora aurática. Vemos, por ejemplo, el mural de Alejandro Obregón en el Capitolio, un *marco monumental*, o los lienzos de Antonio Barrera en un comedor de un palacio europeo, un *marco exquisito*. Y en cada caso se disponen arreglos musicales solemnes y epifánicos que hacen resplandecer el aura de las piezas.

El *brillo* que va tomando este didactismo acaba constituyendo una experiencia de estética propia de una mirada comparativa e impresionista. Los planos cinemáticos o *lectores* de las piezas filmadas son a este respecto interesantes. Es cierto que traducen de manera más o menos codificada los dinamismos compositivos que propone cada pintor: los paisajes de Antonio Barrera exigen planos fijos, las pinturas de Alejandro Obregón permiten mayor movimiento al interior del cuadro, las de Enrique Grau dependen de saltos entre figuras, mientras que las de David Manzur admiten un plano continuo entre las figuras.

Quizás por la necesidad de hacer *brillar* al objeto filmado, estos planos persiguen más la tactilidad de la materialidad del soporte, que una analítica de las figuras. El gesto fílmico busca, en efecto, que la pintura *acaricie* al ojo a través de movimientos delicados y algo aleatorios de cámara. La película en 35 mm se vuelve, en este sentido, el medio sensible de contacto que, por su prestigio, reafirma el *brillo* que busca dársele a las obras. La caricia puede ser, sin embargo, un gesto de cariño, como también un atrevimiento, una transgresión fetichista, un embeleso de cineastas apasionados por la película en 35 mm.

Estos recursos conducen a un mimetismo crítico, es decir, hacia una gestualidad fílmica focalizada en *dar a conocer* una obra y su autor. Al buscar que los artistas se “luzcan”, también se corre el riesgo de caer en esquematismos. Lo cual no quiere decir que los documentales pierdan su poder comunicativo. Como en el caso de los hermanos Pinzón o de Luis Alfredo Sánchez, se busca limitar la ambigüedad interpretativa para guiar al espectador en una doble observación objetiva y cohesionada. En este sentido, más allá de que los pintores asuman el rol de críticos de sus obras, se presiente un interés por promocionar y cohesionar a un grupo de artistas a través de un proyecto cinematográfico, que, sin embargo, quedó trunco<sup>47</sup>. Propósito que hace eco a la actividad realizada por Marta Traba y a la latencia de su espectro. Por algo la serie de cortometrajes se llama **Los maestros**.

47 Junto con Alejandro Mallol, Laguado se propuso hacer diez cortometrajes sobre artistas contemporáneos. Sin embargo, solo pudo acercarse a cinco. Se quedaron en estado de proyecto: Ana Mercedes Hoyos, Nadín Ospina, Fanny Sanín, Manuel Hernández y Carlos Jacanamijoy.





# Capítulo 6

## Intermedio: documentales de exposiciones y documentales televisivos

### Expo-documentales y cine procesual de exposiciones

ALGUNOS DE LOS NOTICIEROS DE actualidades cinematográficas incluyen reportajes sobre exposiciones de arte en la capital. Durante la entrada del cine sonoro al país se encuentran, por ejemplo, la **Exposición de arte del artista Victorio Macho** de los Noticiarios del teatro Alhambra y la **Exposición de R. Gómez Campusano** de los Noticiarios Ducrane, las dos de 1939 (Concha Henao, 2021), durante el periodo en el que Jorge Eliecer Gaitán fue ministro de educación (1938 y 1942) y se promovió la cultura (Patiño, 2009). Con la televisión, la producción de este tipo de contenidos se extiende y es difícil establecer con exactitud su cantidad. Un caso emblemático de este corpus es el reportaje del XII Salón Nacional de Artistas de 1959, en el que aparece Marta Traba y el recorrido didáctico que hace por el Museo Nacional en el programa **Pintores colombianos: a control remoto desde el Museo Nacional** (Televisión Nacional de Colombia, 1959) y cuyas imágenes suelen ser citadas con frecuencia tanto por la televisión como por el cine documental.

Después de Bogotá, y a juzgar por los datos obtenidos, Medellín es la segunda ciudad que cuenta con material de este tipo. En el catálogo de Patrimonio Fílmico se encuentran dos cortometrajes sobre las Bienales Coltejer de 1970 y 1971, además de *Arte y cultura* (Freddy López y Armando Chavarro, 1977), un documental que, según su sinopsis, promueve la vida cultural, los artistas y los espacios de exposición de esta ciudad. Tampoco se tiene huella clara de los documentales que pudieron haber sido realizados sobre las Bienales Americanas de Artes Gráficas, Cartón Colombia, organizadas en Cali<sup>48</sup>.

Estos documentales responden casi con la misma ansiedad que los reportajes a la inmediatez del evento. Algunos se realizan para ser proyectados durante la exposición misma, forman parte de ella. A diferencia de los reportajes, estos trabajos tienen discursos autorreferenciales fuertes, no se pierden en el cortoplacismo de farándula de los noticieros, sino que propulsan los contenidos que fundamentan las exposiciones. Por otro lado, estos documentales se distinguen por, primero, depender de la presencia constante de voces doctas, ya sea la de un crítico o la del propio artista, de una mirada que tiende a ser promocional y voyeurista, y de una descripción que busca la mayor cercanía posible con el espectador.

Un primer elemento por considerar es la voz de los gestores de las exposiciones, los críticos, artistas o, más recientemente, curadores, quienes despliegan la armería semántica de la exposición. En el cortometraje de Sergio Cabrera, *La Bienal (The movie)* (1982), por ejemplo, las voces de Eduardo Serrano, Jorge Romero Brest y Pierre Restany movilizan un discurso especializado. Llama la atención que los comentarios de estos críticos sean matizados: ponen de manifiesto el momento de crisis o de transición de esta época. Cada uno, a su manera, manifiesta, abrumado por una selección amplia y compleja de obras, la dispersión de tendencias.

Ese mismo año, en *Arte no objetual* (Sergio Cabrera, 1982), cortometraje realizado en el marco del coloquio dedicado a lo que el crítico peruano Juan Acha llamó “arte no objetual”, la explicación del crítico Mirko Lauer es más didáctica y asertiva. Existen, por otro lado, ejemplos en los que este tipo de voces son más ensayísticas, en cuyo caso se vuelven más complejas y autorreferenciales. Es el caso, por ejemplo, de *Óscar Muñoz: tiempo, memoria y muerte* (Oscar Campo, 2016), un documental realizado con ocasión de una retrospectiva de la obra del artista caleño, *Protografías* (2013). La voz se identifica aquí con un texto, el cual determina el montaje de la pieza documental, más allá del montaje mismo de la exposición del artista.

48 El Museo La Tertulia de Cali debería tener algo de este material.

La figura y voz del curador aparece con claridad, ya entrados los años noventa, en **Caballero expuesto** (Carlos Mayolo, 1997), un documental sobre una exposición en el Museo Nacional en la que se exhibió la obra de Luis Caballero de los años sesenta. Quien encarna a esta figura es la artista y crítica Beatriz González. Es, sin embargo, difícil identificar la particularidad del discurso curatorial, distinguirlo de las explicaciones de, por ejemplo, un Eduardo Serrano en **La Bienal (The movie)**. Por el contrario, en **¿Y cómo para qué de arte qué?** (Diego García Moreno, 2008), un documental sobre los salones regionales de artistas de 2007, se entrevista a cada uno de los curadores regionales y se insiste a tal punto en sus intervenciones que se hace evidente un desprendimiento del didactismo y una puesta en escena de voces con propuestas curatoriales creativas diversas. En este trabajo ya es notable la porosidad del discurso curatorial con el discurso de los artistas. Resulta, por otro lado, llamativo que los registros audiovisuales hayan sido realizados por equipos también regionales. El abaratamiento de los medios de producción coincide con la llegada de los discursos curatoriales y su convergencia es señal de la recursividad comunicativa del sistema del arte. En su conjunto, estas voces contribuyen en la promoción de la exposición a la que hacen referencia, familiarizan al público con ella.

Una segunda característica es que entre más se muestre el proceso de la exposición, la mirada del documental transita hacia el voyerismo. **Caballero expuesto**, por ejemplo, inicia con el despliegue de los carteles publicitarios en la fachada exterior del edificio, haciendo énfasis en las indicaciones de los montajistas. Se describe la organización de la exposición a partir de una maqueta y la manera en la que son transportadas. La predominancia del sonido directo, la cámara al hombro y los planos sobre los trabajadores subraya la contingencia del proceso y, por lo tanto, la exclusividad de lo que se muestra. En **La marcha del ladrillo** (Roger Vallejo, 2001), un documental procesual sobre una pieza homónima del artista nariñense Edison Vallejo, que consiste en construir una casa de barro en la plaza Caicedo de Cali y desmontarla después de 48 horas, se muestra, cámara al hombro, el trámite burocrático por el cual debe transitar el artista y una delegada del Salón regional del Valle para obtener el permiso de hacer la pieza en espacio público. El registro documental se vuelve parte fundamental de la pieza, así como lo es el voyerismo documental de *asistir* a este proceso<sup>49</sup>.

Un tercer elemento que debe ser considerado es la cercanía y complacencia con el público. De hecho, dentro de este corpus podrían incluirse algunos de los documentales realizados por los hermanos Pinzón. Además de los ya estudiados

49 **Christo in París** (Deborah Dickson *et al.*, 1990) es el documental de referencia sobre estos procesos.

en el capítulo cuatro, está, por ejemplo, **Los nuevos maestros** (Leopoldo Pinzón y Roberto Pinzón, 1978), sobre una exposición organizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango dedicada a artistas emergentes. En este cortometraje la voz en *off* busca en recovecos líricos y grandilocuentes ganarse la simpatía del público. Los planos de los artistas parecen *cuadros vivos*, lo que los hace pintorescos. El mismo título de la pieza es promocional y detona unas expectativas que son colmadas, aunque solo retóricamente<sup>50</sup>.

Volviendo a **Arte no objetual**, que presenta algunos registros de *performance*<sup>51</sup>, se observa que la versión en bruto se descarta y se proponen montajes lúdicos que subrayan el dramatismo de las acciones. Si bien este montaje entra en contradicción con algunos postulados de Mirko Lauer, el crítico guía, quien afirma que “el arte no objetual se plantea también aburrir, no gratuitamente, sino para promover la reflexión” (4:08), esto reafirma el corte complaciente de estos trabajos. Prima el entretenimiento y, por lo tanto, el mantenimiento del contacto con el espectador, antes que la experimentación. El audiovisual se atiene así a servir de la mejor manera a la comunicabilidad del sistema del arte, así se distancien los sentidos de los gestos fílmicos de los filmados, y así se evite incluso integrar aquello que marca puntos de inflexión en la gestualidad artística. El registro audiovisual de obras efímeras marca, por otro lado, el inicio de una alianza que empezaría a gestarse desde entonces con las artes emergentes, que no solo se volvían dignas de ser descritas, sino que su perdurabilidad dependía de dichos registros.

El fragmento sobre el *Políptico* de **Caballero expuesto** sirve también de ejemplo. La obra se presenta con un efecto de espejo que divide la pantalla en cuatro, entablado así un diálogo con la multidimensionalidad de esta pieza. Este gesto *transmedial* es, en cierta medida, fascinante, explota las posibilidades de un nuevo formato, el video, y lo pone al servicio de un *dar a conocer* entretenido y *mímico*, sin llegar por ello a volcarse a una observación de primer grado, es decir, a un experimentalismo radical. El comentario de Beatriz González y de Beatriz Caballero, las voces doctas del trabajo, lo contiene en su justo límite.

Para mantener la cercanía con el espectador estos documentales median una experiencia estética que pasa por un grado cero de la descripción. Es decir, la des-

50 Resulta llamativo encontrar en este cortometraje imágenes de Armero, el pueblo que años más tarde desaparece entre la lava que bajó del nevado del Ruiz.

51 Son pocos los documentales sobre *performance*. Además de este, hay un trabajo universitario, **Nat Alie**, cortometraje sobre un artista *queer*, de María Camila Lozano Tascón en 2013.

cripción de las obras hace palpable la presencia de un *descriptario* ideal<sup>52</sup>. En los cortometrajes de Sergio Cabrera, las obras de la Bienal suelen ser filmadas cámara al hombro, incluyendo planos de breves recorridos por los corredores o espacios de exposición, como si se tratara del gesto subjetivo de un espectador. Algo que se podía ver ya, de manera primitiva, en el recorrido que ofrece Marta Traba por la exposición del Museo Nacional en **Pintores colombianos**. La novedad aquí es que podemos ver en algunos planos otras cámaras que filman e, incluso, un plano en el que se refleja el camarógrafo. Estos planos explicitan la doble observación que se plantea, más allá de ser ejercicios reflexivos sobre la manera en la que se realiza el documental, subrayan el grado cero de la descripción. A su vez, en **Caballero expuesto**, la cámara pasa de Beatriz González a los cuadros expuestos como si se tratara de la mirada de un asistente que sigue el desarrollo de la explicación y busca en las pinturas la confirmación de lo dicho por la curadora.

52 La noción de 'descriptario' la propone André Gardies siguiendo la misma idea del 'narratario' en narratología. Ver Gardies, 1999.



🌿 **Caballero expuesto** (Carlos Mayolo, 1997, cortesía de Beatriz Caballero)



📷 **La Bienal (The movie)** (Sergio Cabrera, 1982, cortesía del realizador)

En este último trabajo se explota, por otro lado, el aspecto familiar que posibilita la imagen de video. El documental progresa con un ritmo vivo y una respiración agitada. Las entrevistas tienen un formato dialogal que permite mayor familiaridad pues la cámara puede grabar durante largo tiempo. Así, Juan Antonio Roda, muestra los lugares vacíos donde estaban los cuadros que prestó para la exposición, cuenta por qué los tenía ahí, hace una breve reflexión sobre el coleccionismo privado y acaba diciendo que espera que le regresen las pinturas; y Ernesto Lleras, académico, cuenta que el cuadro que prestó tiene una marca en la parte inferior porque lo tenía en la cabecera de su cama y ahí recostaba la cabeza para leer. Este tipo de comentarios pasaban desapercibidos en producciones anteriores, ya sea por un prurito de solemnidad inducido por formatos costosos o porque se quería mantener a los entrevistados lejos del público.

Recordemos los gestos fílmicos de las propuestas de Luis Alfredo Sánchez, quien optaba por movimientos fijos verticales, acercamientos calculados y una puesta en escena del sujeto en medio de la sala de exposición. La propuesta de Carlos Mayolo, facilitada por el video, que no necesita la misma cantidad de iluminación y aparataje que las cámaras de cine, hace sentir tanto a quien está

detrás de la cámara como a quien esta encarna, la mirada cero del *descriptario*. De igual forma, en *La marcha del ladrillo* (Roger Vallejo, 2001) el camarógrafo tiene que estar presto a filmar los comentarios espontáneos de los transeúntes que se acercan curiosos a ver la construcción de la casa en un costado del parque, como si se tratara de un espectador más.

En *Ala solar* (Camila Loboguerrero, 1976), un documental que también recoge opiniones en el espacio público, este tipo de planos eran premeditados, así como las intervenciones de los asistentes. El espectador del documental se podía ver reflejado en los gestos del público filmado, más no en los gestos filmicos. Había cercanía, pero era menor si se le compara con la situación de una cámara que se hace sentir. En esta transición se puede distinguir también un cambio en la gestualidad misma de la apreciación del arte. Ya no se promueve una contemplación *dócil*, sino una interactiva, haciendo eco a la liberación de la palabra a la que incitan piezas de arte contemporáneo, como la de Edison Vallejo, y a dispositivos curatoriales que incentivan la participación del público.

Finalmente, en *¿Y cómo para qué de arte qué?* (2008), Diego García Moreno utiliza el recurso de la primera persona y del formato epistolar, el cual también apela a una mayor cercanía con el espectador. Este recurso explicita además la presencia de un *descriptario*. El ejercicio no es solo cartográfico, no solo va de un salón regional a otro, sino también afectivo. Resulta, por otro lado, interesante notar que sea un discurso subjetivo el que busque dar unidad a los fragmentos de los distintos salones. La descentralización y diversidad de la producción de arte en el país, así como el desplazamiento del protagonismo de los artistas hacia los discursos especializados de los curadores, hace complejo el sistema del arte<sup>53</sup>. Su simplificación y comunicación parece necesitar de la ambigüedad de la voz subjetiva.

Los documentales sobre exposiciones mantienen viva la funcionalidad social del arte. Los roles sociales de los que aparecen en escena son claros y distintos, así como se distinguen los espacios destinados al arte, los discursos y los gestos implicados en ellos. La finalidad de estos documentales de *dar a conocer* es, por la misma razón, fuerte. La cercanía que buscan con el espectador es quizás un indicio de la necesidad regenerativa del sistema mismo a través de la cual fortalece su presencia en la vida social. Estos trabajos resultan eficientes para instituir no solo un comportamiento respecto a cómo observar el arte, sino una idea del gusto y de las modas a través de las cuales se simplifica y se facilita la comunicabilidad del mismo sistema.

53 La convocatoria de los salones regionales estaba además dirigida a grupos curatoriales, no directamente a artistas.

Los documentales sobre exposiciones pueden ser tratados también como un subgénero que ha venido especializándose, ya sea hacia la divulgación didáctica de exposiciones particulares o de espacios de exposición consagrados, o hacia una mirada procesual que selecciona los gestos, ya no del artista, sino de quienes montan y diseñan la exposición. Si bien poco se ha hecho en Colombia sobre los salones de arte, los documentales sobre las bienales en Europa son múltiples. Estos contenidos transitan además por redes sociales. El Salón Nacional de Artistas de 2019, por ejemplo, circula entrevistas y registros didácticos de piezas de sus participantes. La *intermedialidad* se hace aquí más fragmentaria y dispersa.

Además de **La bienal (the film)** y de **Caballero expuesto, Una pulsión se instala** (Juan Fernando Franco, 1993), documental de la serie **Rostros y ras-tros**, puede también ser considerado como un documental procesual sobre exposiciones. Ahora, si se comparan estos trabajos con las piezas audiovisuales que los museos promueven en sus redes sobre el trabajo tras bambalinas de las exposiciones surgen algunas diferencias<sup>54</sup>. Curiosamente, estas piezas se apropian de algo desaparecido, las *vistas* de principios de siglo. Estas nuevas *vistas*, que pueden estar hechas de un par de planos, acentúan la mirada voyerista del audiovisual procesual, pues se dejan de lado las voces doctas y se acentúa la observación directa y casi inmediata. El espacio de exhibición se hace espacio íntimo de observación, reflejando la pulsión de *extimidad* de las redes, la necesidad de hacer de lo privado algo público.

La llegada del video y del cine digital ha permitido que estos trabajos pululen, hacen parte de las campañas de comunicación de las galerías y centros culturales. Habría que añadir a este conjunto de materiales los videos sobre arte callejero: **De casa o de calle, Rayar contra el ralle, Memoria canalla y El muro y su narración**, por solo mencionar algunos títulos que se encuentran en plataformas. Estos trabajos, a su manera, desde una cultura *punk*, también retoman características de los documentales de exposiciones.

## Las series para televisión

La televisión de corte cultural y educativa ha sido, desde sus inicios, una de las mayores promotoras de los audiovisuales sobre arte. Existen casos emblemáticos que, incluso, determinan tendencias estilísticas: la serie de John Berger **Ways of seeing** (BBC, 1972) y la serie **Palettes** de Alain Jaubert, que da origen al canal Sept y luego a ARTE a finales de los ochenta. La primera se construye

54 Véase el contenido del canal de YouTube del MAMBO o la serie *At the Museum* del MOMA.

alrededor de la personalidad del presentador, alguien reconocido en el medio de la crítica de arte, quien interroga, a partir de los cambios producidos por las maneras de ver según momentos culturales y tecnológicos distintos, la historia del arte, utilizando puestas en escena que desfamiliarizan las convenciones de escena televisiva. La segunda, en cambio, se apoya en una voz docta impersonal que toma como punto de partida el estudio minucioso y detallado de obras claves para la historia del arte, haciendo uso de barridos y primerísimos planos sobre las obras, así como de efectos de la emergente tecnología del video. Las dos series son ejemplos *intermediales* provenientes de la televisión, pero es la segunda la que cumple el sueño de Valéry: el de aislar del caos de los museos obras específicas para poder diseccionarlas con la meticulosidad de un relojero.

En Colombia, Marta Traba es quien se pone a la vanguardia de las series de televisión sobre arte. La televisión de interés cultural y educativo progresa con programas como **El museo imaginario**, **Una visita a los museos**, **El ABC del arte moderno** y **Curso de historia del arte**, todos de finales de los años cincuenta y de la década del sesenta (Rodríguez 2019). En Señal Memoria se localizan algunos programas de estos trabajos, la mayoría de 1959: el del ya mencionado XII Salón Nacional de Artistas, un cortometraje sobre arte colonial, **Tallas coloniales** (Álvaro González Moreno, 1959), y los cortometrajes dedicados a Guillermo Wiedemann, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Gloria Tafur, Armando Villegas y Beatriz Daza, casi todos realizados por Hernando Romero Silva y voz o texto de Marta Traba.

Lo más destacable de las primeras apariciones de la crítica colombo-argentina es quizás su ímpetu educativo y su intransigencia ante las posturas *correctas*, que llevaría a que sus programas se cancelaran. Tengamos en cuenta que, en sus primeros años, la televisión se movió en función de los intereses de los poderes políticos: del caudillismo del general Rojas Pinilla y, luego, del bipartidismo del Frente Nacional, dejando un margen estrecho para la libre expresión (Vizcaíno, 2004).

La serie de 1983, **La historia del arte moderno contada desde Bogotá**, sigue el formato de *Ways of seeing*, apoyándose en la personalidad y la erudición de la crítica, por aquel entonces ya nacionalizada colombiana. Pero, al margen de algunos episodios, como el dedicado al arte conceptual, la puesta en escena es tímida y el producto final se aproxima a un *master class* televisado, algo quizás más cercano al formato de conferencia de Kenneth Clark en **Civilization** (BBC, 1969), con la diferencia no inestimable de que es una mujer quien asume la autoridad del discurso en un territorio dominado por los hombres.

Con la creación del Canal 11 y la Ley 42 de 1985 la televisión inicia un proceso de democratización y de liberalización que, en un principio, es determi-

nante para la programación de contenidos de interés cultural y educativo (Mora, 2021). En los ochenta aparece, por ejemplo, **Un día en la vida de...** de Inra-visión, que consistía en breves y ligeros reportajes sobre la vida de personajes influyentes del país, por el que pasaron artistas reconocidos de aquel entonces. Para la década de los noventa el número de programas sobre arte se incrementa con **Imaginario** y algunos episodios de **Aluna**, **Hablemos de...** y **Viaje a la expresión**. Este aumento posibilita mayor libertad expresiva y un interés por contenidos que superaran la homogeneidad de los discursos didácticos. Carlos Barriga, exdirector de la división de Televisión de Colcultura (1987-1988), dice, en efecto, que en los años ochenta y noventa se le da un viraje al documental televisivo y las piezas son “más libres” (Patiño, 2009). La televisión tiene, no obstante, exigencias de tiempo y de costos que llevan a la estandarización (Aguilera y Gutiérrez, 2004). De tal forma que esta apertura acabó estandarizando modalidades expositivas y testimoniales, que en el documental sobre arte pueden ser identificadas con los trabajos de Roberto Triana, que veremos más adelante.

En este mismo estilo se encuentra un documental conmemorativo del Salón Nacional de Artistas, dividido en tres partes, y dirigido por Camila Loboguerrero para el programa **Aluna** en 1990. En él, las entrevistas a artistas e historiadores se complementan con secuencias de material de archivo del último programa televisivo de Marta Traba, quien acaba por marcar pautas explicativas sobre el arte colombiano en los salones. Esta breve serie cierra una etapa generacional, pues registra el testimonio y las memorias de los artistas modernistas que fueron figura en las décadas inmediatamente precedentes, bajo la tutela de una crítica para entonces difunta. Por otra parte, no se encontró un trabajo documental que vuelva sobre la organización y evolución de los salones, sus etapas de crisis y momentos cumbres, algo que consolide lo iniciado por Camila Loboguerrero y se asemeje, por ejemplo, a lo que Beatriz González propone en “La crítica de arte en el Salón Nacional en el decenio de 1970 en Colombia” (2007),

En este mismo periodo, Claudia Umaña y Beatriz Mejía realizan una de las series de televisión educativa más completas sobre arte colombiano, **Parte del arte. Arte colombiano del siglo xx**. La serie adopta el formato impersonal y didáctico de **Palettes**, pero centrándose no en una, sino varias obras de momentos históricos de la historia del arte nacional. Así completa el trabajo inconcluso de llevar a la pantalla una historia total y oficial del arte en el país que Marta Traba inicia una década atrás. Ahora, el uso de recursos provenientes del video deriva en una ornamentación sin intención analítica de fondo. La historia de la televisión se cuenta también a través de sus falsos oropeles.

Con la entrada en funcionamiento de los canales regionales a lo largo de la década de los noventa, aparecen series documentales que hicieron respirar al género y que mostraron rostros de artistas de la periferia. Por ejemplo, **Rostros y rastros**, una producción de la Universidad del Valle para Telepacífico, y otra de la Universidad Nacional (sede Antioquia), **Muchachos a lo bien**, para Telean-tioquia, son en este respecto destacables. Si bien su objetivo no está centrado en el arte, los programas dedicados a este oficio se focalizan tanto en artistas de re-nombre como en figuras populares. Así como en **Rostros y rastros** se hacen tra-bajos sobre Fernell Franco, Éver Astudillo u Óscar Muñoz, también se realizan documentales sobre arte popular, arte efímero y arte callejero. En **Muchachos a lo bien**, por su parte, se presenta uno de los primeros documentales sobre lo que años después se conocería como arte urbano: **Juanes, el rey del graffiti** (Luis Alirio Calle, 1994). A diferencia de las series explicativas anteriores, en estos trabajos prima un realismo testimonial, un estilo cercano al cine directo, que hace visible la orfandad del mundo del arte, su supervivencia en un momento de catástrofe social y abandono estatal.

En este periodo emergen también los documentales televisivos sobre muje-res artistas. Con la serie **Un día en la vida de...** algunas figuras de la pintura na-cional habían entrado a la pantalla chica, pero solo a través de breves reportajes: Débora Arango, Beatriz González, María Villa, entre otras. **Dilo tú golondrina** (1994), de la mano del crítico de arte Francisco Gil Tovar y con la realización de María Helena de Ortiz, es quizás el primer documental televisivo enteramente dedicado a las mujeres. Sin embargo, el tono condescendiente y algo machista de la narración deja mucho que desear. Solo los documentales de la segunda mitad de los noventa dignifican a las artistas, empezando por el de la escultora Josefina Albarracín (1995) de Roberto Triana. Esto se da en un contexto en el que no solo Colombia, sino el subcontinente, recuperaran la historia de sus artistas mu-jeres: Frida Kahlo y Nahui Olin, en México, y Débora Arango y Emma Reyes en Colombia, por ejemplo.

En el siglo XXI, con los canales regionales consolidados y la relativa amplia-ción de las convocatorias de organismos institucionales nacionales y regionales, la oferta de documentales sobre arte se especializa, lo que da cuenta de la libera-lización del mercado de la televisión. En 1996, con las leyes 182 y 135, el Estado deja de regular y operar y pasa a ser facilitador de un mercado abierto dominado por dos canales privados. Inravisión, la televisión estatal, adquiere el título de empresa industrial y comercial en 2001. Con estos cambios, los canales privados se desentienden de la producción de programas de interés cultural y educativo y

le dejan la tarea a la empresa estatal, cuyos esfuerzos son simbólicos. El alcance comercial y de audiencia de estas series es, en efecto, limitado, y los horarios no suelen ser los mejores.

La mayoría de estos trabajos siguen el formato heredado de **Parte del arte**, aligerado con entrevistas de estilo testimonial y con una voz en *off* que deja de ser plenamente explicativa y didáctica, para volverse también fáctica, es decir, animada, llamativa. A esta voz se suma un montaje que se inspira del *videoclip* y de las posibilidades de la imagen digital y de los formatos de tiempo de las redes sociales. Entre las realizadas durante los últimos años están: **Estéticas en tránsito** (Lucrecia Piedrahita, 2006), **Plástica — Arte contemporáneo en Colombia** (4 Direcciones, 2008), **Artecámara** (Jairo Suárez, 2016), **Arte popular, el arte de la gente** (Álvaro Durán Velasco, 2020) y una para niños, **Basic** (Signos Studio, 2021).

En 2005, en **Para ver televisión**, un programa de Señal Colombia (canal público), dedicado a la promoción de los contenidos de la pantalla chica, se emiten programas en torno a la televisión sobre arte, bajo el título “Documentales sobre arte, ¿acercan al público a las artes?”. En él se promocionan dos series (**Estética en tránsito** y **Plástica**) y se reitera la importancia de la figura que habría dado origen a este género en el país, Marta Traba. Su contenido investigativo es pobre y no va más allá del detrás de cámaras anecdótico de las dos series. Poco se discute sobre los debates y marcos históricos e institucionales del género en la televisión. En cambio, se adopta un modelo publicitario autorreferencial que responde a dinámicas ideológicas mercantiles integradas con poco éxito a la maquinaria burocrática de lo público.

Es probable también que esta liberalización de la televisión haya abierto las puertas a las *biopics* sobre artistas. Donde el discurso descriptivo queda subyugado al narrativo, la historia del arte es secundaria y la figura del artista suele ser romanizada. Uno de los primeros es **Pedro Nel Gómez, el desvelador de realidades** (Roberto Duarte, 1999). En este trabajo una voz en *off* cuenta la vida del artista en código de melodrama mientras, en imagen, se muestran puestas en escena. Más adelante, en la serie **Más allá del tiempo** se encuentran capítulos dedicados a Pedro Nel Gómez, Rodrigo Arenas Betancourt y Ramón Vázquez (Teleantioquia, 2019). Luego vendrían seriales como **Emma Reyes, la huella de la infancia** (Señal Colombia, 2021) y **Soy María Villa** (Teledellín, 2022), dirigida por María Cecilia Vázquez, con guion de Socorro González, sobre la pintora antioqueña que durante buena parte de su vida fue empleada de servicio doméstico. Estas series se realizan con el apoyo de un ministerio creado en 2009 con el fin de promover la competencia en las telecomunicaciones, el Ministerio de las Telecomunicaciones (Mora *et al.*, 2001), y no con la del Ministerio de Cultura o de Educación, mar-

ginados por la lógica mercantil del Estado. En este panorama habría también que incluir **Boceto de un retrato** (Telecafé, 2021), sobre Emma Reyes, un documental televisivo que indaga en la vida de esta artista desde un formato en primera persona, llevado a cabo por la misma realizadora, Ana Salas.

Era inevitable abordar la historia de la televisión en relación al cine sobre arte. Sin embargo, se sale de mis posibilidades estudiar este fenómeno más a fondo. En su conjunto, las piezas televisivas de no ficción son trabajos *intermediales* promocionales, panorámicas y didácticas. Representan a la parte más conservadora de ese *dar a conocer* propio del audiovisual sobre arte. Por un lado, son fuertes ordenadores semánticos del sistema comunicativo del arte y, por otro, representan momentos clave de su especialización mercantil. Al querer cumplir con un reparto cultural más *democrático* del arte, estos trabajos dibujan su contorno comunicacional y, paradójicamente, estructuran el cerco de un régimen de lo visible anclado en un proceso de liberalización económica.





# Capítulo 7

## De la estandarización al final del modernismo: el tránsito al siglo XXI

### Cambio de época, cambio de discurso

CON EL CIERRE DE FOCINE en 1993, la producción cinematográfica decrece y la dependencia de contenidos sobre arte producidos por la televisión aumenta. La lógica del mercado se impone y caen en desuso los grandes relatos utópicos de liberación de la década del setenta. Con la caída del Muro de Berlín en 1989, el aniquilamiento político de partidos cercanos al socialismo y al comunismo, y la apertura económica de 1990, el individualismo en el sentido político-económico del término, esta ideología del emprendedor capitalista cuyas libertades de producción y consumo ninguna instancia colectiva podría limitar, se vuelve el *mot d'ordre*. Así, lo que en periodos anteriores es algo poco común o dicho de paso, hablar del éxito de un artista o de una obra en términos comerciales, en este periodo se vuelve relevante.

En *El mundo rotundo de Fernando Botero* (Patricia Castaño y Adelaida Trujillo, 1994), por ejemplo, se introducen un conjunto de elementos sintomáticos de esta transformación: vemos a la figura del coleccionista, quien manifiesta su interés por adquirir como sea y a cualquier precio una obra; se reitera en el comentario en *off* el valor comercial del trabajo del artista, “los precios de sus obras crecen sin parar” (45:35); Nueva York no es solo el lugar para entrar en comunicación con el mundo del arte y formar parte de colecciones de prestigio, como sucede con la obra de Omar Rayo en el documental homónimo de los

hermanos Pinzón, sino el lugar en donde una obra encuentra galeristas para consolidarse en el mercado; París tampoco es la ciudad bohemia e inspiradora del documental de Sergio Cabrera sobre Hernando Lemaitre, sino una majestuosa sala de exposición al aire libre en donde el artista es celebrado con pompa y gala entre la gran burguesía y la élite cultural.

En este documental, la celebración del éxito comercial de Fernando Botero llega incluso a detalles pintorescos si pensamos en los imaginarios de la marginalidad asociados a la vida de los artistas: la familia Botero se muda a uno de los sectores más exclusivos de Medellín, pero eran los más pobres entre los ricos; o Fernando Botero, el pintor más cotizado de Colombia, habría dado “un salto al vacío” lanzándose a un barrio deprimido y bohemio de Nueva York con “200 dólares en el bolsillo”, tal como lo afirma la narradora. Se presiente también el imaginario del “paisa emprendedor” que sabe ser bondadoso y humilde: “hoy en día, cuando recibe millones por la venta de sus cuadros, todavía mantiene esa estrecha relación de amistad y complicidad con sus hermanos” (14:30). Finalmente, y a diferencia de un documental como **Alejandro Obregón: el desafuero de la pintura**, en donde el artista encarna lo nacional por su relación con la historia, los símbolos nacionales y valores patriarcales del país, en **El mundo rotundo de Fernando Botero**, que cierra con el himno nacional y una ceremonia en la que César Gaviria, el presidente de la *apertura*, condecora al pintor, el artista encarna lo nacional en el relato de una nación que espera integrarse de manera exitosa, como este, a un mercado global. La vida de Fernando Botero se transforma en un mito neoliberal ejemplar que augura el advenimiento de una nueva era. Este horizonte de sentido se refleja en la misma estrategia de producción: inversión de empresas privadas reconocidas y apoyo de una cadena internacional.

Por otra parte, si los discursos colectivistas derivados del marxismo dejaron de ser operantes durante este periodo, los de la defensa de los Derechos Humanos y de las minorías pasaron a ser un código reconocible y reiterativo para abordar problemáticas sociales. Para designar estas nuevas bases político culturales del documental de este periodo en Estados Unidos, Jim Lane opta por caracterizarlas de “políticas personales” (Lane 2002), que no necesariamente caen dentro de la ideología individualista del neoliberalismo, pero en contraposición replantean y reivindican el lugar de las subjetividades subalternas.

Es el caso, por ejemplo, del lugar de las artistas mujeres en el país. Solo que en las producciones citadas en el capítulo anterior la recuperación de estas *subjetividades subalternas* se hace bajo el modelo de la historia oficial, es decir, la de *los grandes hombres de la historia*, tratándose ahora de *las grandes mujeres de la historia*, y no de una historia feminista colectiva donde las figuras visibles e invisibles

compartan el estrado. A pesar de esto, un documental como **Deborarte siglo xx** (Silvia Amaya, 1997) resulta clave. Nunca se había hecho un recuento de la historia de esta pintora y un homenaje audiovisual a su obra, cuyo rol dentro de la corriente americanista también había sido desestimado. De estilo biográfico, este documental denuncia además el machismo que tuvo que enfrentar la artista a lo largo de su carrera.

La adopción de una nueva constitución en 1991 puso también delante de la escena de lo público la valoración del carácter pluricultural y diverso del país. En la década anterior la televisión ya había avanzado en este sentido con la serie **Yuruparí**. Un indicio de este cambio en el marco de las producciones sobre arte puede detectarse en el cortometraje de Luis Alberto Restrepo y María Inés Guardiola sobre Carlos Jacanamijoi, **El pintor y el chamán** (1998). Este documental sigue la veta etnográfica y comprometida de **Yuruparí**: aborda algunos aspectos relacionados con el origen cultural y la inserción en el mundo de la cultura moderna de este artista. Con el recurso del testimonio, sin recurrir a la narración en *off* y eliminando las preguntas, tal cual se hace frecuente en la producción de la época (Patiño, 2009), este documental le da la voz al pintor, a su padre, un chamán inga, y a su madre, para reclamar el reconocimiento social y cultural que durante siglos les ha sido negado. La paradoja de este reclamo es que se hace por la vía del documental etnográfico y no por el de la valoración crítica de la obra del pintor.

## Nuevas apuestas estilísticas

Este lapso fue también el que dio los primeros ejemplos de una transición hacia un estilo más ligero y directo. En el cine sobre arte hecho hasta entonces no se percibía lo suficiente la libertad que suponía trabajar con equipos portables. Con el dominio del sonido directo y el abaratamiento de los costos de producción gracias al video se dio un paso hacia un encuentro más contingente y cotidiano con lo real. Incluso en **Con los ojos de Marta** (1992), una de las últimas películas de Luis Alfredo Sánchez, un realizador que había mostrado una preferencia por el emplazamiento fijo de cámara en lugares relativamente controlados, se entrevista a Marta Granados mientras conduce un auto, y no se descarta un pasaje en el que un limpiador de vidrios en un semáforo se acerca por una moneda interrumpiendo la conversación. Más allá de la normalización de la desigualdad que este tipo de escenas suponen, indicios de la nueva época, se observa el interés en explotar las posibilidades técnicas del video para filmar lo inmediato y adoptar lo contingente.

Durante este periodo, esta nueva video-corporeidad se acompaña, en otros documentales, como en la producción de Roberto Triana, en **Deborarte siglo xx**, en **Pedro Nel Gómez, el desvelador de realidades** (Roberto Duarte, 1999) o en **Nuestra película** (Luis Ospina, 1993), de *reenactments* y puestas en escena ficcionales. Recursos que liberan al director o directora del archivo y del testimonio y con ello de una ideología verista. Permite además cambiar las cabezas parlantes por cuerpos en acción y cámaras en movimiento que anuncian la estética del videoclip.

Las reconstrucciones ficcionales también forman parte de un desplazamiento hacia un tipo de cine documental subjetivo, íntimo y performativo (Patiño, 2009). En efecto, por una parte, cartas, diarios y confesiones se fueron colando entre los materiales de archivo usados por los y las realizadoras, tanto en documentales de corte ensayístico, como lo es el diario de Lorenzo Jaramillo en **Nuestra película**, como en documentales de corte más purista, como el intercambio epistolar entre Botero y su hija en el documental arriba citado. Y, por otra parte, el uso de una narración en primera persona se hizo cada vez más frecuente, hasta volverse un rasgo común en la segunda década del siglo (Jurado, 2020).

**Sin título** (Camilo Pardo, 2004), un cortometraje autobiográfico, confesional y ensayístico sobre la obra de Luis Caballero, parte de una indagación personal sobre el cuerpo y construye desde ahí un diálogo visual y sensual con la obra del pintor. A través de planos subjetivos que sugieren una deambulación por espacios más interiores que exteriores, que filmados de esta forma parecen estar en comunicación o en empatía con el trazo y los cuerpos de Caballero, y a través de puestas en escena experimentales que emulan los dibujos del pintor y enfatizan su erotismo, Camilo Pardo opta por una descripción subjetiva, sugerente y errática de la obra de Caballero. Esta propuesta reestablece, desde el ensayo y lo autobiográfico, un vínculo con la línea del cine iconoclasta sobre arte que Luis Ernesto Arocha realiza en los años sesenta. Camilo Pardo simula de manera *transmedial* una primera observación: a través de la exhibición de su intimidad este ejercicio desnaturaliza la obra y la hace vivir en el video experimental.



 **Sin título** (Camilo Pardo, 2004, cortesía del cineasta)

Finalmente, el cambio de siglo es también la puerta de salida de un estilo ligado a la predominancia del modernismo en la pantalla grande. Con la muerte de Alejandro Obregón en 1992, el modernismo se va diluyendo y ofrece sus últimos latidos con algunos de los documentales de Roberto Triana y con un nuevo documental sobre Guillermo Wiedemann de Juan Lanz y Claudia Umaña (1996), también directora de la serie **Parte del arte**. La salida del modernismo abre también el escenario a nuevas voces doctas. Las de los artistas, cada vez más presentes, y las de una variedad de académicos, curadores y promotoras culturales que dan señas de la profesionalización del sector. El vacío dejado por Marta Traba parece superado, y de su carisma y omnipresencia solo queda su fantasma. El final del modernismo en la pantalla es también el final de la era de los maestros, de la película monumental en 35 mm, del artista como figura pública, nacional, merecedora de retratos hagiográficos. También es cierto que la dispersión de la creación artística hacía cada vez más difícil identificar a figuras tutelares. Además, después de una década sangrienta y en medio de una precarización de la vida laboral, los noventa suscitan incertidumbre y desesperanza ante cualquier proyecto de nación.

A continuación, abordo dos casos emblemáticos: el ciclo de películas sobre Enrique Grau de Roberto Triana y **Nuestra película** de Luis Ospina. El primero porque se trata de uno de los mayores documentalistas para televisión que ha tenido el país, lo que me sirve, además, para complementar el capítulo precedente y, el segundo, porque marca un punto de quiebre en la realización de cine sobre arte en la historia del país.

## **Roberto Triana Arenas: los gestos inmersivos del descriptario y los procesos patrimoniales de Grau**

La cinematografía de Roberto Triana Arenas está compuesta mayoritariamente por documentales sobre una diversidad de protagonistas de las letras y las artes del siglo xx en Colombia. Como Luis Alfredo Sánchez en las décadas anteriores, Roberto Triana produjo sus documentales gracias, principalmente, a la televisión y a instituciones culturales. Un proyecto frustrado sobre León De Greiff lo lleva a tomar la decisión de rescatar la voz de figuras relevantes de la cultura. Dicho proyecto se llamó “El arte colombiano a través de sus autores”. Inicia a finales de los ochenta y finaliza a mediados de la segunda década del siglo xxi. Entre los distintos artistas visuales sobre los cuales trabajó se encuentran desde el americanista Rómulo Roza hasta la artista de *performance* María Teresa Hincapié, pasando por precursores del modernismo como Sergio Trujillo Magnenat, modernistas como

Eduardo Ramírez Villamizar, artistas de transición al arte contemporáneo como Beatriz González y Enrique Grau y pintoras contemporáneas como Constanza Aguirre. El abanico es amplio y diverso, desapegado de un canon específico y menos del más prestigioso de la segunda mitad del siglo xx, el modernista.

Como lo señala Álvaro Miranda (2015), lo primero que hizo Roberto Triana fue quitar el texto del documental, eliminar al locutor y remplazarlo por la voz de los protagonistas. Tal cual como lo había propuesto Henri Laguado en su serie documental **Los maestros**, Roberto Triana deja que los artistas mismos expliquen a la cámara sus temáticas, obsesiones, estilos y prácticas. Como este, propone breves puestas en escena en espacios simbólicos que dan la pauta para que el artista se exprese. Pero si en Henri Laguado la concepción de estas escenas es simbólica, en Roberto Triana son lúdicas y oníricas: Grau cae dormido y sueña una instalación hecha con muñecas de trapo en el malecón, por ejemplo.

Quizás el rasgo más característico y efectivo del documental de Roberto Triana sea la cercanía o familiaridad que construye entre el público y los artistas, no solo porque el realizador convive con cada uno de sus protagonistas para crear una relación personal antes de filmar, sino gracias al sonido directo y al trabajo con la cámara al hombro, la mayoría de las veces en un plano anónimo subjetivo. Es decir, la primera persona de este plano es la de una instancia aliada al espectador, el grado 0 del *descriptario*, en el sentido de que cualquiera puede identificarse con esta instancia descriptora. El espectador acaba así inmerso en el taller del artista y cada vez que este se expresa en dirección a la cámara, el plano efectúa una función apelativa que oculta al descriptor y fortalece al *descriptario*. De esta forma se cumplen dos deseos contradictorios de un espectador: el de querer estar presente en la escena sin ser visto y, sin embargo, ser tenido en cuenta. Este dispositivo supone además filmar de manera reiterativa puestas en escena en donde un gesto simulado, el del artista circulando por su taller, deriva en la postura mimética del mediador crítico: se le ve entrar en escena como si nadie lo estuviera filmando y, de pronto, con un sutil movimiento corporal, observa a la cámara para dar una explicación de su pintura. La apuesta es complaciente y da pistas sobre cuán difícil es realizar documentales sobre arte para la televisión, un medio que busca llegar a un público amplio e impreciso.

Roberto Triana realizó dos largometrajes sobre Enrique Grau, **Las musas suben el telón** (1999), acerca de la decoración del telón y del *plafond* del teatro Heredia de Cartagena, y **El santo y el esclavo: Grau y el monumento a San Pedro Claver** (2004), y un cortometraje, **Grau, la mano mágica** (2004), derivado del anterior. Los tres tienen la particularidad de ser documentales procesuales. A diferencia de otros anteriores, su tiempo de realización es largo pues Roberto

Triana registra casi todo el proceso creativo de estas obras monumentales. Inicia cuando el artista ya tiene los bocetos finales y acaba cuando las obras han sido inauguradas, es decir, de 2 a 3 años de rodaje.

Se trata, por otro lado, de documentales sobre obras patrimoniales. ¿Hasta qué punto estos trabajos audiovisuales describen la obra haciendo de lo patrimonial un vehículo de valores institucionales? La respuesta no es obvia pues en Roberto Triana no hay un lenguaje de lo *monumental*, como lo podría haber en un José Alfredo Sánchez, tampoco es un adepto a los planos vitrina, ni a aquellos montajes de inspiración que quieren asentar el significado de la obra en un valor de lo nacional, como en de **Detrás de la pared**. Su estilo, en cambio, es didáctico y se limita a buscar lo humano y material del proceso creativo.

La manera en que se describe el proceso hace énfasis en la explicación del artista y en el ecosistema en el que se desenvuelve, sin llegar a transmitir un mensaje sobre el valor institucional de la obra, más allá del que el propio pintor desea otorgarle. Sin embargo, el discurso patrimonial no desaparece. Aquí habría que hacer la distinción entre filmar el acto creativo, es decir, el momento en el que el artista interactúa con sus materiales, y el proceso creativo, que incluye todos los momentos y espacios por los que pasa un artista para hacer su obra o, dicho de otra forma, el contexto de su producción. El discurso patrimonial se puede identificar en estos elementos contextuales.

En efecto, en **Las musas suben el telón** son los planos paisajísticos y majestuosos de la ciudad amurallada y del teatro Heredia los que plantean la relación de la obra con un espacio patrimonial, es a través de ellos y del encanto que producen que se transmite una sensibilidad respecto a la importancia de la obra. En **El santo y el esclavo** el ejercicio es más complejo. Por un lado, están las secuencias donde el poder entra en escena: la entrega del monumento a la ministra de cultura, un evento organizado en el taller de fundido con la élite bogotana, la inauguración de la estatua en la plaza de San Pedro Claver, e incluso las imágenes de la iglesia, el padre y los restos del santo al inicio del documental.

Por otro, hay una escena pintoresca que es clave en la transmisión de un mensaje relacionado con el significado moral del monumento. En ella el realizador, cámara al hombro y en plano subjetivo, dialoga con una limosnera afrodescendiente, un acto simbólico de misericordia. Las primeras secuencias están filmadas y montadas de tal forma que se marca un cierto distanciamiento observacional, un *descriptario distanciado*. En cambio, en la escena de la afrodescendiente predomina la cercanía y el diálogo, un *descriptario cercano*. Esta oposición fílmica articula o reitera un mensaje propio de la iglesia católica, ya inmerso en la

obra de Grau, sobre la benevolencia y misericordia de los privilegiados, a quienes se les *baja la cabeza*, en relación a los pobres, a quienes se los exalta.

Este tipo de ejercicios caracterizan la obra de Triana sobre Grau. Se trata de una gestualidad *intermedial* e inmersiva que establece una alianza con el sentido de las obras plásticas. Los documentales buscan hacer eco de ellas, escenificando su discurso moral y acercándolo al público. La mirada didáctica se vuelve así patrimonial en un discurso conducido, no tanto por la manera en la que es filmado el acto creativo sino el proceso creativo. Además, este dispositivo es efectivo gracias al uso de un plano subjetivo que encarna la mirada del espectador, un *descriptario* que, cercano o lejano, potencia la función apelativa del *dar a conocer* propia del cine sobre arte. No está de más decir que el uso del video, un soporte más familiar y *familiarizante*, facilita este tipo de propuestas. Pero para explorar mejor el arte del video hay que estudiar a Luis Ospina.

## **Video-gestos: Luis Ospina y unos pocos buenos amigos... volvieron a hacerlo**

Cuando se estrenó **Agarrando pueblo** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1977) se dividió en dos la historia del cine documental colombiano e, incluso, latinoamericano. Realizar una película sobre la miseria sería desde entonces sospechoso, y viajar a Europa a presentarla en ciudades veraniegas para entretener las tardes de la burguesía bohemia bien pensante, una condena moral. **Agarrando pueblo** le puso fin al impulso desatado de exportar películas para los que antaño coleccionaban cabezas disecadas de indios con la idea de ilustrarse. 16 años más tarde, Luis Ospina (y Unos pocos buenos amigos, la productora) volvería a dividir la historia. Tal vez ya no la latinoamericana ni la del documental colombiano. **Nuestra película** (1993) divide en dos la historia del cine sobre arte en el país.

Previo a este largometraje Luis Ospina había realizado para **Rostros y rostros** tres medimétrajes: *Fotofijaciones* (1989), sobre el fotógrafo y camarógrafo Eduardo Carvajal, también conocido como **La Rata, Cali, plano x plano** (1990) y **Adiós a Cali: ah diosa Kali** (1990), en los que aparecen varios artistas caleños de la generación del director (Óscar Muñoz, Karen Lamassone, Fernell Franco y Éver Astudillo), y cuyo objetivo es dar cuenta de la desaparición de la Cali que esta generación vivió, disfrutó y en la que se inspiró. En estos trabajos el realizador caleño explora recursos del video-ensayo que serán recurrentes en su producción posterior: el uso de citas y texto en la pantalla con un estilo *godardeano*, el uso lúdico de material de archivo de cine estadounidense del periodo clásico, la presencia constante de cabezas parlantes y de planos subjetivos. El

video es además un medio que, al acercarlo a lo cotidiano, le permite iniciar un retrato generacional tanto en estos mediometrajés como en dos largometrajés posteriores: **Un tigre de papel** y **Todo comenzó por el fin**.

Más arriesgadas que la primera, **Cali, plano x plano** y **Adiós a Cali: ah diosa Kali** reabre la veta descubierta por Camila Loboguerrero en **Arquitectura republicana**: describir un tipo de arquitectura en vías de desaparición. En efecto, los planos que juegan con las líneas arquitectónicas de la ciudad están en las obras de uno y de otro, pero Luis Ospina no deja para el final el tema de la destrucción y la ruina. Por el contrario, ocupa la mayor parte de los documentales. Además, Luis Ospina filma desde una perspectiva íntima y nostálgica, mientras que en el caso de Camila Loboguerrero el discurso es más bien patrimonial y dramático. Con este trabajo, el realizador caleño coquetea con el video-arte, son piezas *transmediales*, mientras que la de Camila Loboguerrero es *intermedial*: respeta la referencialidad del catálogo del libro de arquitectura republicana. Luis Ospina propone montajes experimentales con efectos que solo el video podía ofrecer. Pero es en **Nuestra película** que los explora de manera consecuente y se deja atrapar por un género hasta entonces poco abarcado en Colombia, el ensayo documental.

Tratándose del primer ensayo documental sobre arte, **Nuestra película** abre las puertas a un nuevo tipo de experimentación. Los precursores de este tipo de propuestas se remontan a mediados de siglo, **Les statues meurent aussi** (Alain Resnais y Chris Marker, 1953) o **Ikebana** (Hiroshi Teshigahara, 1956). **Las murallas de Cartagena** (Francisco Norden, 1963) es un precursor local, a pesar de ser un documental políticamente inofensivo. Luego vinieron otras, más reflexivas, **Met Dieric Bouts** (André Delvaux, 1975) o **Rouge Greco Rouge** (José María Berzosa, 1972); más cotidianas, **A bigger splash** (Jack Hazan, 1974); más plásticas, **Magritte ou la leçon de choses** (Luc de Heusch, 1960) o **Jane B. par Agnès V.** (Agnès Varda, 1987); o más místicas, **El sol del membrillo** (Victor Erice, 1992), por mencionar algunos de los títulos importantes hasta ese entonces.

**Nuestra película**, no se distingue por una voz en *off* en primera persona que importa del ensayo literario ese pensamiento en acto que suele caracterizar a este tipo de cine. No obstante, posee el virtuosismo reflexivo y el experimentalismo formal que lo caracteriza. Dice Guillermo Peydró sobre estos documentales:

El film-ensayo no es un producto audiovisual que pone en imágenes un conocimiento previo, ordenado, cerrado y con pretensión de verdad objetiva, como ocurre en la mayor parte de los documentales y *biopics* de arte, que se limitan a calcar biografías y corpus convenidos de obras maestras en

libros previos de historia de arte. El film-ensayo problematiza las verdades asumidas, (...) se abren puertas laterales que iluminan oblicuamente el estricto análisis teórico de una obra (2019: 243).

En el trabajo de Luis Ospina, este acercamiento oblicuo al pintor Lorenzo Jaramillo parte de un diálogo estético que pasa por una reflexión sobre la muerte, la pintura y el video documental. Así, dichos diálogos derivan en negociaciones continuas y tensiones de sentido: “¿Cómo tú no quisieras que fuera este documental?”, pregunta Luis Ospina al pintor. A lo que Lorenzo Jaramillo, en cama y ya algo moribundo, responde que no quiere un documental didáctico y purista: “peliculitas que digan: en 1955 se dedicó a hacer estos bodegones, y los muestran, y muestran al pintor pintando, y le dicen: ‘maestro’, y él se voltea... eso a mí no me interesa”, concluye Lorenzo Jaramillo.

Luis Ospina añade: “yo siento que lo que estoy filmando no es un objeto. Ese es el riesgo que tiene el documental, transformar al sujeto en objeto. En este caso yo quiero que el sujeto me dirija a mí”. Al pintor le parece interesante la propuesta, da algunas ideas, de hecho, en títulos aparece: “un video de Lorenzo Jaramillo realizado por Luis Ospina”. Pero el pintor replica: “si alguna pregunta se le ocurre yo preferiría que la hiciera. No preguntas de las que dijimos, sino preguntas más raras, extrañas, sobre qué me está pasando, porque yo estoy un poco enfermo, para mí esto es como un cuadro hecho por una persona que casi ya no se puede mover.” Antes de ver la imagen del pintor congelada en la pantalla, vemos la de Luis Ospina, o más bien, la de su silueta, como si fuera una sombra chinesca congelada.

Así inicia este documental, poniendo en tensión el proceso de su realización con la imagen fija, la de la pintura, y con la muerte. La propuesta audiovisual redobla la mirada, la hace reflexiva. Lo que interesa a lo largo del filme es indagar en las maneras de filmar la fragilidad de una vida que se debate entre la imagen fija del arte y la imagen en movimiento del video. El distanciamiento de todo didactismo hace de esta obra un ejercicio *transmedial* que replantea recursos utilizados con frecuencia en películas anteriores, que aquí aparecen como clichés autoreferenciales para desplazar.

Primero. El discurso biográfico abandona el mimetismo de lo cronológico, de lo hipocrático y del *biopic* tradicional. En efecto, la manera en la que se reconstruye la vida de Lorenzo Jaramillo, no pasa por una organización cronológica que relaciona etapas de vida con series de pinturas. El documental está organizado en cinco partes y cada una corresponde a un sentido: la visión, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. Así, la biografía se desarrolla a través de un diálogo-ensayo que parte de las sensaciones para llegar tanto a momentos de vida como a series

de pinturas, de manera no cronológica y sin caer en la interpretación biográfica de las obras. Es decir, las obras dejan de presentarse como la huella de momentos críticos de la vida del artista y forman parte de una filosofía sensitiva de la vida, filosofía que el artista, con la ayuda del realizador, construye.

Respecto al *biopic* clásico el discurso biográfico es irónico. Por ejemplo, Luis Caballero dice que Lorenzo Jaramillo no era consciente de sus dotes como dibujante, lo que lleva a pensar en la imagen del artista como genio. Pero para Lorenzo Jaramillo lo importante era la vida, no tanto la pintura o el ser genio a través de ella. París aparece no como el lugar de la bohemia del arte, sino de la vida cotidiana de un cinéfilo amante de la buena cocina. De igual forma, el horizonte de sentido que establece una relación entre un artista y el sufrimiento por una enfermedad es distanciado. Lorenzo Jaramillo, en cambio, vive en función de la construcción de la película, habla para ella, le dona su testimonio sin sufrir por ello, aún cuando se evoque el dolor de la enfermedad. La película deconstruye así el mimetismo de los *biopics* y sus horizontes de sentido.

Segundo. El tipo de entrevista que Luis Ospina hace a Lorenzo Jaramillo se encuentra en pocas películas. El documental va y viene entre el diálogo y algo más profundo, algo cercano a lo que Edgar Morin llama la entrevista *neo-confesional* (en Etienne, 2013). El entrevistado se sumerge en su interior y deja que las palabras fluyan como si estuviera en un diván, sin que por ello desaparezca el entrevistador, como sería en la definición del teórico francés. Todo lo contrario, la función del entrevistador se potencia y pasa a otro nivel, el del descriptor de lo imaginado. En efecto, son varias las secuencias en las que, mientras Lorenzo Jaramillo se abisma en su voz interior, se proponen puestas en escena que intentan llevar a la imagen lo que el pintor dice: la atracción por los colores del jardín o el gusto por caminar en el Pont Neuf de París, por ejemplo. El entrevistador es pues también un descriptor-personaje delegado, es él el que nos lleva a esos espacios evocados. Lo interesante de este dispositivo es que simula una primera observación sin por ello naturalizar la obra del artista en esta mirada subjetiva.

Tercero. Al filmar las pinturas de Lorenzo Jaramillo, Luis Ospina propone variaciones de planos vitrina y de planos espectatoriales que no están en función ni del *aura* de estas ni de un espectador que se comporta como es *debido*. Cuando se abordan dos series de obras inspiradas en la música, *Piezas en forma de pera* y *Talking heads*, por ejemplo, lo que da la pauta para los planos y el montaje es el ritmo de la música, poco importa si las pinturas pueden o no ser valoradas. El plano vitrina acaba así por desviarse hacia un movimiento de cámara subjetivo que, en el segundo caso, gira y gira al ritmo de la música. El plano vitrina se hace

espectatorial, pero el *espectatario* implícito en estos planos ya no responde a los códigos de comportamiento esperados en una galería, responde, por el contrario, a una liberación gestual inspirada en la música que dio origen a las pinturas. Este tipo de secuencias frustran no solo el ejercicio descriptivo de las obras, sino que desplazan el mimetismo del gesto fílmico, lo hacen mímico. No se sacraliza el espacio de exhibición como lugar de veneración, ni tampoco se alfabetiza sobre el comportamiento *correcto* de un espectador, sino que se hace de este espacio un lugar para la danza, un lugar de liberación gestual y creativa. El placer escópico transita hacia otro lugar, ya no al de conocer la obra y valorarla, sino al del divertimento *transmedial* y *proustiano*.

En otra secuencia vitrina se muestra una serie de dibujos de desnudos masculinos en el suelo, reclinados contra la pared. No es claro si el espacio corresponde al de una galería, un museo o un simple pasillo. Este plano vitrina, que anteriormente podría haber sido percibido como un atrevimiento es, en este caso, crítico, pues subraya la rudeza y el aspecto terrenal del trazo y de la obra de Lorenzo Jaramillo, tal cual lo señala Germán Rubiano en la entrevista que acompaña esta secuencia, quien hace la distinción con el trazo delicado y etéreo de Luis Caballero. En consecuencia, el gesto de reenmarcar a través de estos planos la obra no replica necesariamente el sentido de los marcos que se filman, sino que aporta algo más, un nivel crítico suplementario. Finalmente hay una secuencia en la que aparece una pantalla con obras tanto de Lorenzo Jaramillo como de otros pintores evocados por él. El plano es fijo y las imágenes que se van sucediendo son difíciles de apreciar por el tipo de soporte. Lo que sobresale es la superficie de la pantalla de televisión, su materialidad, desviando la exhibición hacia un gesto experimental. Estos planos vitrina desplazan el valor simbólico del marco, desacralizan las piezas e interrogan, desde la materialidad del video, los discursos autorreferenciales del arte.

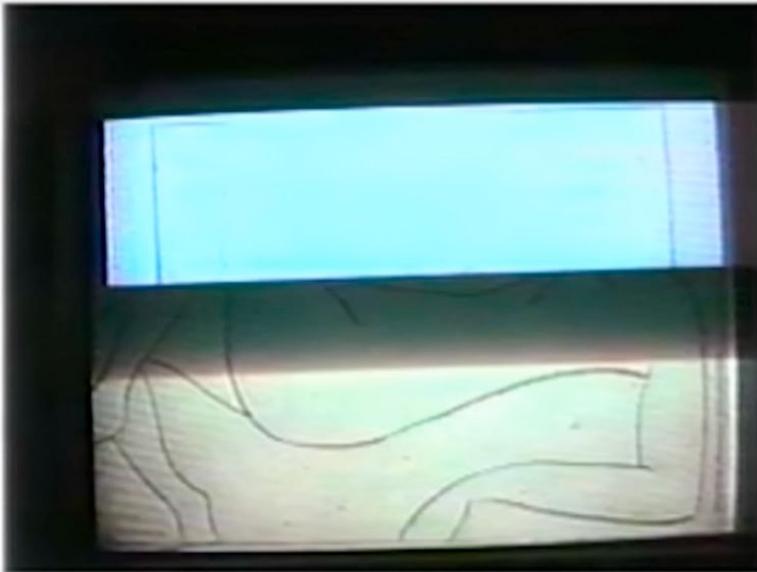
Cuarto. El recurso de pasar de la imagen en blanco y negro a la imagen a color para ofrecer una descripción espectacular del arte y vigorizar su aura, tal como en **Negret, un oficio**, vuelve a aparecer en este trabajo. Sin embargo, aquí la transición no está hecha en función de la obra, sino de los personajes. En la última parte, dedicada al tacto, las imágenes de los amigos entrevistados pasan del blanco y negro al color y, en cambio, la del pintor, del color al blanco y negro. El tema es la vida nocturna del pintor y, en parte, esto justifica la transición. No obstante, un plano de una publicidad de teatro en el metro de París de una pieza que se llama *Long voyage vers la nuit* (Largo viaje hacia la noche) vuelve presente el fantasma de la muerte del pintor, como si a través de un ejercicio sinestésico

de tacto visual se buscara crear una secuencia íntima de despedida. De hecho, es en esta última parte que aparece el plano emblemático del documental y el más potente en términos de significados: aquel *split screen* o pantalla dividida en la que vemos, de un lado, a Luis Ospina a color y, del otro, a Lorenzo Jaramillo en blanco y negro.

Este plano escindido, que lleva hacia sentidos alegóricos sobre la vida y la muerte, puede leerse como un comentario a la interpretación que hacía André Bazin del cine como la encarnación del deseo milenario de detener la muerte, del cine que embalsama a los cuerpos en la imagen y detiene el tiempo en una duración. A diferencia de esta interpretación, Luis Ospina propone una más mundana. La escisión del plano, que aparece como una rasgadura, hace emerger una conciencia afectiva, dolorosa, sobre el soporte *embalsamador* que, como en el caso de los planos vitrina, desacraliza el animismo (baziniano) de la imagen y, en consecuencia, la del pintor. Decía André Bazin que “toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen. (...) Una alucinación verdadera” (2010: 16). Solo que en la imagen táctil que propone Luis Ospina, la alucinación verdadera es la de la superficie en la que quedan *embalsamados* los cuerpos, es el video el que muestra su superficie táctil, como si hubiera una aceptación de la muerte más allá de la eternidad que promete la imagen, más allá del limbo que promete el video. No hay animismo ni misticismo icónico, sino *videísmo* y materialismo icónico. “El video me hizo aceptar el paso inevitable de la vida a la muerte” dice el realizador (Ospina, 1999).

Quinto. La producción de cine sobre arte lidia casi siempre con la tentación de canalizar discursos promocionales. La predominancia de la televisión y la falta de apoyos para hacer cine independiente en los años noventa hizo que esta tentación estuviera más presente. Así, cuando en la escena descrita en el apartado anterior se evoca la posibilidad de que el documental sea difundido por televisión, los personajes se preguntan qué pasaría si les *meten* comerciales. Inmediatamente después se introduce un corte a un mensaje en pantalla que dice “Corte a comerciales”. Con el humor que caracteriza al cineasta caleño, esta escena límbica de despedida ya no es dramática ni épica, sino reflexiva. Es ahora el espectáculo de la televisión el que suspende a los cuerpos en una *hiperrealidad* que abre un nuevo espacio de autorreferencialidad y cuestiona la omnipresencia de la televisión en la producción de aquellos años. Con este tipo de gestos, Luis Ospina se acerca a discursos críticos sobre la televisión, desde Guy Debord hasta Jean Baudrillard, pasando por Marshal McLuhan, autores citados con cierta frecuencia por el realizador (Ospina, 1999).

Sexto: comentario final. En **Nuestra película** los cuerpos son sometidos a escisiones repetidas (planos fijos, *split screen*, cortes abruptos). Estas rupturas acaban por fijarlos a la superficie de la pantalla. Es el cine, y más precisamente, el video, el que hace gesto con su propia corporeidad. Hay, claro, un diálogo con el gesto pictórico y filmico, pero se le abre paso al *mimismo* del video, a su gestación estética particular. En su superficie se inscriben, por otra parte, gestos reflexivos y políticos sobre la realización misma de un documental sobre arte. No hay figuración de un gesto pictórico, como solía suceder con documentales sobre pintores, sino de la misma práctica del video, es esta la que es expuesta como mediación sin fin, pura potencialidad expresiva sobre las capacidades del arte ante la muerte. “El video como resurrección” diría el propio Luis Ospina, y no de los muertos, sino de los vivos.



 **Nuestra película** (Luis Ospina, 1993, cortesía Bruma Cine)



🌿 Nuestra película (Luis Ospina, 1993, cortesía Bruma Cine)



🌿 Nuestra película (Luis Ospina, 1993, cortesía Bruma Cine)







# Capítulo 8

## Experimentaciones: gestos en el cine contemporáneo sobre arte (tres estudios)

DESDE QUE ENTRA EN VIGOR la Ley de cine 814 de 2003 el cine colombiano vuelve a tener un apoyo institucional y la producción se incrementa de manera constante, hasta antes de la pandemia de 2020. La producción documental, sin embargo, es una porción mínima si se compara con la de ficción y más aún si tenemos en cuenta la producción de cine sobre arte. Si bien a lo largo de los años este tipo de películas representa una porción marginal de la producción nacional, se esperaría que con las nuevas facilidades aumentara. Este no fue el caso. La relación entre el sistema del arte y el del cine cambió. Ahora es el *cine expandido*, un cine de instalación, el que está determinando esta relación.

La calidad de las producciones, por otro lado, mejora gracias a la entrada del cine digital. Dos son las tendencias dominantes durante el periodo. Primero están los documentales de corte íntimo, familiar y en primera persona: **En el taller** (Ana Salas, 2016), donde el padre, pintor, y la hija, realizadora, se alían para hacer un documental sobre el proceso creativo del primero; **Nijole** (Sandro Bossolo, 2018), que vuelve sobre la memoria de la artista lituano-colombiana a través de su relación con su hijo, Antanas Mockus; y **The smiling Lombana** (Daniela Abad, 2019), en el que la directora rescata la obra de su abuelo, Tito Lombana, un escultor que acabó trabajando para la mafia. Estos tránsitos por las memorias familiares llegan a aparecer incluso en documentales de corte más

didáctico como **Botero** (Don Millard, 2020), donde la hija del pintor se vuelve un personaje que cuenta la relación íntima con su padre.

En el segundo grupo están aquellos documentales dedicados a los procesos transicionales (2005 y 2016) y la reincorporación de excombatientes de las extintas FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia). Esta producción se nutre, en buena medida, de un *boom* de discursos sobre la memoria de hechos violentos en el pasado que desde los años noventa se extiende rápidamente por el continente americano (Allier y Crenzel, 2015). Encontramos aquí películas como **Beatriz González ¿por qué llora si ya reí?** (Diego García Moreno, 2011), **Requiem NN** (Juan Manuel Echavarría, 2013) y **Fragmentos** (Mayte Carrasco, 2017). El primero aborda la obra de Beatriz González a partir de su relación con la historia de violencias del país; el segundo describe el trabajo llevado a cabo por Juan Manuel Echeverría en Puerto Berrío, uno de los municipios en donde la comunidad adopta tumbas de cuerpos no identificados, posiblemente cadáveres de personas declaradas como desaparecidas; el tercero recupera el proceso de una de las tres piezas que se debían hacer con el acero proveniente de la fundición de las armas dejadas por las FARC, realizada por Doris Salcedo. El documental de Daniela Abad antes citado podría también estar dentro de este grupo.

Además de estas dos tendencias, el documental sobre arte vuelve los ojos hacia los artistas contemporáneos y los de la diáspora. Así, Juliana Flores Luna realiza **Caro es caro** (2005), un documental sobre Antonio Caro que plantea nuevas preguntas para el género: ¿cómo describir obras cuyos trazos dejaron de ser la huella de gestos pictóricos, de gestos propios de un *mimismo* creativo, y se volvieron gestos *miméticos* interrogativos, que reproducen los movimientos mecánicos del mundo del consumo para cuestionarlos? ¿Cómo filmar a un artista cuyas obras son a veces efímeras y cuya figura despierta más inquietudes que certezas sobre lo que es el arte y lo que es ser artista? Recientemente, Andrés Borda González, le ha apostado también a seguirle la pista a estas nuevas prácticas acercándose, desde el cortometraje y desde una perspectiva interactiva, a Rosario López y a Miler Lagos.

La diáspora, por su parte, es un tema que adquiere fuerza dada la cantidad de artistas de distintas disciplinas que a lo largo de las últimas tres décadas han decidido instalarse fuera del país buscando oportunidades. Roberto Triana Arenas es quien aborda este tema en sus últimos documentales. En **Constanza Aguirre y el eterno retorno** (2013), el realizador sigue a la artista por los lugares bogotanos que marcaron su vida antes de instalarse en Francia. Si bien Rómulo Rozo no hace parte de esta generación, el realizador hace un documental sobre él, **Rómulo Rozo, la piedra vencida** (2016). Al enfatizar en su migración, en las

dificultades para lograr ser reconocido en otro país y en las pocas ventajas que ofrece regresar a Colombia, Roberto Triana trata el tema de la diáspora contemporánea de manera indirecta.

Estos son algunos de los ejemplos destacables de la producción más reciente sobre arte. Hay otros que continúan con el formato de los homenajes biográficos, pero póstumos: uno sobre Antonio Roda (**Roda y variaciones**, Edgar Gil, 2017) y otro sobre Omar Rayo (**Genio vagabundo**, Patricio Mosquera, 2010). Me concentro a continuación en tres casos destacados de este periodo.

## **Gestualidad y memoria: *Beatriz González* ¿por qué llora si ya reí? de *Diego García***

Como lo dije antes, la producción artística de las primeras dos décadas de este siglo se ha nutrido de los discursos sobre la memoria y el duelo por hechos traumáticos del pasado. **Beatriz González ¿por qué llora si ya reí?** (Diego García Moreno, 2011) y **Requiem NN** (Juan Manuel Echavarría, 2013) son a este respecto largometrajes emblemáticos. El primero sigue la tradición gestual del cine sobre arte, da a conocer una obra y su artista. El segundo establece una relación distinta, pues se trata de una pieza que acompaña una experiencia artística del mismo realizador. No me extenderé en el segundo, solo aportaré una breve reflexión, después de la cual me centraré en el documental de Diego García.

El documental de Juan Manuel Echavarría escapa en cierta forma a nuestro campo de análisis por ser parte de un proyecto artístico *sui generis*. Sin embargo, lo menciono pues dialoga de dos formas con el género. Primero, da pistas de lectura en un segundo grado sobre las otras dos piezas, una fotográfica y otra en video, que acompañan esta experiencia (Rubiano, 2017). Digo en *segundo grado* porque el objeto del documental es etnográfico, trata un fenómeno social particular: la adopción y cuidado de las sepulturas de cuerpos NN, buscando a cambio la *protección* de sus *ánimas*. De manera *intermedial* el documental da un contexto a las otras dos piezas, sirve para describir su proceso investigativo y ofrecer una explicación de su trasfondo social.

Segundo, en el documental hay recursos propios del cine sobre arte: planos descriptivos (mentales) que suspenden el fuera de campo y se concentran en la lápida como *obra*; planos vitrina y espectatoriales, pero desplazados del museo o la galería hacia el cementerio; planos desde el punto de vista de quien *pinta* sobre la lápida como si se tratara de un artista frente a su lienzo; hay un tratamiento de un tema plástico como lo es el color; se presta una atención particular a los objetos que acompañan estas lápidas como si se tratara de instalaciones de

arte memorial. Estos recursos resuenan con el cine sobre arte y construyen una mirada estetizante y política sobre una expresión popular. Es decir, conducen al espectador a contemplar estas lápidas como algo conforme a un cierto gusto estético, pero también como objetos de arte encontrados que revelan un fenómeno que va más allá de los límites del sistema del arte, que pasa por horizontes de expectativa relacionados con los imaginarios sobre la violencia y sus procesos memoriales. El gesto del documental ya no es tanto *dar a conocer* una obra, sino la de sumergir al espectador en un espacio plástico que da a conocer otra cosa: las verdades y contradicciones de la violencia de masa.

**Beatriz González ¿por qué llora si ya reí?** también imbrica los mecanismos del arte, los discursos sobre la víctima y la memoria de traumas del pasado con la creación documental. Esta pieza no solo exige del espectador que acepte integrar a esta artista y su obra a su conocimiento, sino que pide una disposición a activar la memoria respecto a hechos violentos del pasado. Al hacerlo, el documental promueve un discurso sobre la nación o sobre el artista nacional, en la línea de Luis Alfredo Sánchez y Diego León Giraldo con Alejandro Obregón o de Patricia Castaño y Adelaida Trujillo con Fernando Botero, pero en un horizonte de expectativas distinto. De hecho, el subtítulo del documental es **Monólogo a 3 voces**, que, según el mismo realizador, hace referencia a la relación entre vida, obra y país. Analizo a continuación este trabajo reteniendo tres elementos: el gesto de la víctima y su eco, el uso de un montaje de inspiración reparatorio y la articulación de una micro y macro historia a través de lo que Susan Sontag llamó “epifanías negativas”.

## **El gesto de la víctima y su eco**

El documental de Diego García abre con una escena que queda en suspenso hasta poco antes del final del filme. Beatriz González entra a una sala de exposición y se acerca a uno de sus cuadros, *Autorretrato desnuda, llorando*. La cámara sigue su trayecto y nos la muestra mientras contempla la pintura en un paneo vertical en el que se ve una parte de su cuerpo y una parte del cuadro, es decir, nos la describe como si estuviera frente a un espejo. Aquí hay un corte y una analepsis narrativa en la que se aborda la obra satírica que la artista ejecutó durante los años setenta y ochenta. Al regresar a la escena del presente sabemos que dicho autorretrato está ligado a una serie de pinturas basadas en imágenes de las madres que perdieron a sus hijos en la toma guerrillera de Las Delicias y que alzaron la voz por ello. Esta vez, Beatriz González, frente a la cámara, de espaldas a la pintura, confiesa que muchos de los retratos de las madres eran en realidad autorretratos, que con ello quería mostrar, desde el escarnio y el dolor,

que como pintora y testigo de lo que estaba sucediendo, estaba llorando por el país. La escena se cierra con un plano en el que la pintora se lleva las manos al rostro, tal cual la figura trágica de otra pintura de la serie que está detrás suyo.

La descripción de la obra de Beatriz González progresa así en función de una escena que se corona con un gesto, el de la víctima en un último plano que lo describe a través de su propio eco. Entre la figura del cuadro y la figura de la artista, entre la iconicidad de la víctima y la serialidad de la obra, se construye la imagen de un gesto que va y vuelve, de una pasión triste que es actuada y reactuada, reflejada de un cuerpo a otro y a través del tiempo por la fuerza del trauma histórico que la antecede. Más allá de la empatía que manifiesta la pintora hacia la víctima, lo que se hace visible en este plano es la manera en que somos esculpidos, como diría Jousse, por las cosas que nos rodean, y la manera en la que la pintura guarda la huella de un gesto a la vez social y plástico. El plano describe en cierta forma un (archi)gesto, concentra su repetición, su serialidad, su reflejo, su traducción como una fuerza aprendida y trágica, un fatalismo gestual y simbólico que, sin embargo, activa la denuncia. Este *archigesto* se vuelve una pura mediación ya no solo de lo comunicable, de la maestría del trazo y de su propuesta particular, sino de lo incommunicable, de lo innombrable de la violencia.

 **Beatriz González, ¿por qué llora si ya reí?** (Diego García Moreno, 2011, cortesía del cineasta)



Volvamos al corte entre la entrada al museo y la confesión, a esa analepsis abierta en medio de la escena. Lo que allí se concentra es lo que esculpe este gesto y la confesión que lo acompaña. Diego García importa del cine narrativo una estructura clásica en la que una situación inicial se explica por un largo *flash back* que se enlaza de nuevo con el presente. Solo que en este caso la narración está subordinada a un ejercicio descriptivo. Se trata pues de una *analepsis descriptiva*. Es esta la que da profundidad a un presente confesional, que responde a la primera parte de la pregunta que compone el título del documental, “¿por qué llora?”. Para que la respuesta sea más convincente, para que el espectador quede más convencido de la confesión y del gesto, la instancia descriptiva se desvía hacia un conjunto de obras y de hechos que les dan peso: las obras en donde no aparecen las víctimas o son marginales y los hechos que llevaron al desastre del presente. Después de esta digresión la escena es más dramática porque marca un cambio y logra transmitir la profundidad del dolor, el abismo del escarnio y la trascendencia del testimonio contenido en ella.

Ahora, la transmisión del *archigesto* de la víctima emerge junto a un ritual confesional de un *yo* herido por lo que está presenciando. El dispositivo fílmico sirve aquí de catalizador de esta confesión, la provoca. Funge como el interlocutor que, en este caso, más que juzgar, consuela y redime al confesante. Si bien la segunda parte de la pregunta del título, “si ya reí”, es ambigua, irónica y tiene un tinte de modismo, puede que sea indicio de este consuelo. La redención, por otra parte, es una descarga, pero también supone una renuncia. En este caso, el personaje renuncia a sí mismo, su intimidad se ve allanada por lo público. En efecto, la analepsis descriptiva aborda más la historia de la violencia en el país desde el Bogotazo, que la vida íntima de la pintora. Esto implica dar a conocer a la pintora y a su obra como un caso ejemplar de desposesión de sí, de sacrificio ante un reconocimiento a las víctimas. Se presiente algo de aquella moralidad cristiana que Michel Foucault (1998) identificaba en las escenas de confesión de los mártires. El escarnio mismo que la pintora identifica en su autorretrato es un acto de autoflagelación. Solo que aquí no es Dios a quien se anhela encontrar, sino a la víctima y su capacidad para alzar la voz a pesar del dolor. La redención es, en este sentido, darle a la pintora la imagen del *archigesto* de la víctima, y, al espectador, la posibilidad de reconocerlo en la distancia *intermedial* que posibilita el cine sobre arte.

Me llama finalmente la atención que el planteamiento global del documental entre en contradicción con algunos de los argumentos que Marta Traba, cuyo poderoso espectro aparece en pantalla, había escrito sobre la obra de la pintora. Más allá del comentario que hace Beatriz González sobre el análisis de la crítica,

que califica como errado, la revisión que propone el filme de su obra pone en tela de juicio la afirmación según la cual la obra de la pintora buscaría una desfiguración de lo afectado por lo cursi para tocar fibras profundas y complejas de un *ser provinciano* y de un *ser nacional* (Traba 2016). Al darle importancia a una escena confesional y al gesto de la víctima se parte de esta afirmación es difícil de aceptar y más si se la relaciona con el *arrebato* del arte *pop*. Claro, el argumento de Marta Traba fue desarrollado a partir del periodo en el que Beatriz González encaraba su trabajo buscando lo irónico. Aunque esto haya desaparecido, la obra sigue tocando fibras profundas del *ser provinciano* y del *ser nacional*. Es también relevante observar que el discurso descriptivo propuesto por Diego García renueva el potencial comunicativo de la obra y de la crítica, su revisión *memorial* reconduce la argumentación de Marta Traba, tenga esta razón o no, para responder a horizontes de expectativa más contemporáneos.

### Un *dek* restitutorio

El filme de Diego García contiene un conjunto de secuencias en donde se propone lo que hemos llamado montajes de inspiración o *dek* y su trabajo me permite avanzar en sus variables. Dada la naturaleza de la práctica pictórica de Beatriz González estos montajes tienen una variante: la referencia o el modelo de sus pinturas son representaciones fotoperiodísticas. Hasta ahora, la gran mayoría de *dek* analizados buscaban describir los objetos o sujetos en los que se inspiraban los artistas a partir de referencias posibles. Claro, en los dos casos se trata de representaciones, pero la diferencia es importante.

Utilizo un vocabulario genettiano (1992) para explicarlo mejor. Al describir la referencia pictórica de un cuadro se está construyendo un *hipotexto filmico*, es decir, una imagen o una representación que se presenta como el origen de la pintura, el *hipertexto*. Poco importa si se trata de la misma referencia que tuvo el pintor cuando realizó el cuadro, lo que se propone es un acercamiento representativo al objeto que habría dado origen al *tema* del cuadro. Este *hipotexto filmico* suele obtenerse de la realidad, a veces de manera testimonial (Loboguerrero), ilustrativa (Giraldo) o naturalista (Uribe). En estos montajes de inspiración se suele plantear así una relación *hipertextual sui generis* pues el *texto* de origen es en realidad un derivado *virtual* de la pintura.

En el documental que nos concierne, el objeto de referencia no es producido por la instancia descriptora, es otro *texto*, pero se trata efectivamente de un *hipotexto*, la imagen fotoperiodística que dio origen al cuadro. Surge entonces un nivel de intertextualidad que hace variar el mecanismo anterior pues conviven en

una sola imagen el *hipotexto* de la pintura y el *hipotexto filmico*, el primero inserto en el segundo, por lo que lo llamaré *hipotexto filmico-pictórico*.

La función del *hipotexto filmico-pictórico* es doble. Por un lado, nos ofrece el *hipotexto* original, la imagen fotoperiodística y, por otro, construye secuencias indiciales que dan un contenido *virtual* a este *hipotexto*. Un ejemplo: en la secuencia dedicada a la pintura basada en el retrato de los suicidas del Sisga se ve a Beatriz González manipular la imagen mientras cuenta la anécdota que está detrás de ella. A través de fundidos de la pintura a la foto y viceversa se describe la similitud entre las dos imágenes. Se presenta la fotografía en un plano mental y, finalmente, a la pintora hablando frente al cuadro, ya no sobre la anécdota sino sobre la solución pictórica que encontró en la transposición de la fotografía a la pintura.



 **Beatriz González, ¿por qué llora si ya reí?** (Diego García Moreno, 2011, cortesía del cineasta)

En este primer ejemplo la historia que cuenta la pintora y el cuidado con el que trata la fotografía son indicio del afecto que siente por el documento, sus características gráficas y la anécdota a la que se refiere. Los fundidos, al confirmar la referencialidad del *hipotexto*, indican el valor documental de este, amplificado enseguida por el plano mental que se hace de él, cuyo marco es ahora puramente cinematográfico. Y la explicación final de la pintora vuelve a ser indicio del afecto que siente por este material. Cabe añadir que el documental utiliza el motivo de transitar del blanco y negro al color, siguiendo la pauta clásica para potenciar el aura de las pinturas. Solo que el blanco y negro es también indicio de la importancia del documento histórico y metaforiza la oscuridad de las historias de la cual son huella.

El contenido *virtual* del *hipotexto filmico-pictórico* restituye entonces un afecto que se encuentra fuertemente marcado por una fascinación por el documento histórico y la verdad brutal contenida en él. Este tipo de montajes de inspiración se repite y se intensifica con las series de pinturas sobre las víctimas (*Yolanda Izquierdo*, *Las Delicias* y las masacres tratadas en la última parte del filme). Ahora, al restituir el afecto, también se restituye una función social de la práctica artística latente en los cuadros. Al escuchar y al ver a Beatriz González contar las anécdotas que están detrás de cada fotografía la artista moviliza ese “arte de narrar” que añoraba Walter Benjamin (Benjamin 2000), encarna a la *contadora* o la artesana de historias tejidas desde experiencias reales, que activa su memoria y la de quienes la escuchan, y cuya importancia reside en transmitir un relato simple que pueda seguir siendo contado para motivar la compasión por las víctimas y un aprendizaje ante la historia. Este ejercicio restituye la parte afectiva y dialógica que se perdería, según Benjamin, en el discurso informativo de la imagen fotográfica y su noticia. En este sentido, el valor *virtual* del *hipotexto filmico-pictórico* está también en subrayar una función social de la práctica artística descrita, la de activar y ritualizar procesos memoriales que aspiran a una sanación colectiva.

Por lo antes expuesto el montaje de inspiración de este filme es reparatorio. Da cuenta de la jerarquía tanto del discurso memorial, como de la potencialidad afectiva y documental del documento histórico. En cierta forma estos montajes articulan memoria individual (la afectividad memorial que transmite la *contadora*), memoria colectiva (el relato de las víctimas) y memoria histórica (el documento histórico). En el siguiente apartado exploro más a fondo esta convergencia.

## Entre micro y macro historia, las epifanías negativas

El documental de Diego García recorre la historia del país desde el 9 de abril de 1948 hasta la actualidad a partir de la obra de Beatriz González y del relato que ella desarrolla de este largo periodo<sup>55</sup>. Mientras se hace este recuento histórico el documentalista sigue a la artista en el proceso de realización de la obra *Auras anónimas* del Cementerio Central<sup>56</sup>. Este acompañamiento incluye también visitas a su taller y la participación en marchas por la paz. De esta manera se empalma una micro y una macro historia. La microhistoria está representada por los breves pasajes en los que Beatriz González habla de su vida, de la manera en la que vivió cada una de las décadas abordadas, pero sobre todo por las anécdotas dedicadas a las víctimas. La macrohistoria está representada por la suma de material de archivo hemerográfico y audiovisual utilizado para ilustrar y dar un contenido referencial de veracidad documental a los comentarios de la pintora.

En otras palabras, a partir de un trabajo memorial, el de la artista, que gira en torno a la figura de la víctima, la instancia descriptora añade material documental que busca darle consistencia y credibilidad histórica. Todo esto atravesado por el proceso de una obra, *Auras anónimas*, que desea consolidar de manera simbólica un duelo colectivo por las víctimas: el acto de cerrar las bóvedas activa un proceso de sanación del cual el documental es el principal ejemplo. De hecho, el formato en blanco y negro utilizado para filmar el proceso refuerza ese acto simbólico pues resuena con la pieza de la pintora, también en blanco y negro.

Ahora, al margen de las imágenes de archivo directamente relacionadas con la pintura de la artista (los *hipotextos*), el repertorio del material documental está compuesto, en parte, por secuencias que hacen referencia explícita a hechos de violencia en el pasado. Hay dos particularmente fuertes: la secuencia dedicada al Bogotazo, que acaba con la fotografía de Sady González en el Cementerio Central, y la secuencia dedicada a la toma del Palacio de Justicia en 1985. La primera introduce el proceso de la obra del columbario, mostrando las bóvedas vacías como las huellas traumáticas del pasado. La segunda es intercalada con imágenes de la artista en el lugar de los hechos, dando la impresión de una escena de rememoración también traumática. Este tipo de dispositivos codifica la

55 La mayoría de documentales de las dos primeras décadas del siglo en curso se rigen por este alcance histórico, es decir, se toma como origen del desastre actual al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y al periodo de la violencia (Jurado, 2020).

56 La obra consistió en la creación de 8.957 lápidas, con diez motivos que señalan que se *cargan muertos*, para cerrar las bóvedas de los columbarios del cementerio. Según las palabras de la artista, había que impedir que las ánimas de las víctimas de la violencia en el país se regaran por la ciudad y que pudieran descansar en tumbas cerradas.

mirada a través de la cual se describe la obra de la artista, exige del espectador una disposición para no olvidar estos hechos: un deber de memoria.

No puedo dejar pasar que estas dos secuencias son icónicas, han circulado a tal punto en el cine como en la televisión que han tomado el lugar del hecho mismo. Se trata de aquello que Susan Sontag describía como *epifanías negativas*: imágenes que revelan el horror de la violencia extrema, pero cuya circulación anestesia la mirada, el dolor y la compasión. Estas imágenes nos familiarizan con la atrocidad y, lo más difícil, con el paso del tiempo (Sontag, 2005). Suspenden el pasado en algo cercano a la reliquia, en la imagen devota que exige una mirada resignada y estetizante. El uso ilustrativo de estas secuencias, al no ser refiguradas como lo hace Beatriz González en su pintura, puede derivar en lo que Paul Ricoeur llama un abuso de la memoria, aquello que transforma un deber en una conmemoración pasional sobre el pasado (Ricoeur, 2003). Presentar este tipo de imágenes de manera cruda y espectacular ¿no es un síntoma de un mal de archivo, de que el trauma persiste y se perpetúa, de que esa violencia sigue esculpiendo nuestros gestos a través de aquello que hay de inhumano en la imagen misma?

Como decía en un inicio, el documental de Diego García transmite un discurso sobre la nación. Pero lo nacionalista no responde a horizontes de sentido patriarcales ni neoliberales, sino relacionados con la paz y el reconocimiento de traumas del pasado. Son otros tiempos y la idea de la nación, particularmente desde la ley 1448 de 2011, pasa por llevar al centro del intercambio comunicativo a la figura de la víctima. Al reconocer la gestualidad de la víctima y su eco en el arte, Diego García acerca el sistema del arte a un conjunto de referencias comunicativas venidas del ámbito de lo político y de lo nacional: vida, obra y país<sup>57</sup>. Beatriz González, quien llegó a declararse irónicamente “pintora de la corte”, aparece aquí, sin ironía, como *pintora de las víctimas*.

### **Gesticulación y manipulación: *Un tigre de papel* de Luis Ospina**

Una de las descripciones más puntuales de *Un tigre de papel* (2007) la ha dado Elena Oroz al escribir que en este filme Luis Ospina “persigue a un fantasma, que no es el de un hombre sino el de una época” (2011: 113). Por medio de la reconstrucción de la vida y obra de un artista ficticio, Pedro Manrique Figueroa, “precursor del *collage* en Colombia”, Luis Ospina propone, en efecto, un gran fresco hecho de oralidad y material de archivo sobre la historia política

57 Además de este documental, Diego García realizó recientemente el cortometraje *Zapata, cantos de piedra* (Diego García Moreno, 2019).

de los años sesenta y setenta. En su momento, el realizador dirá que para llegar a tener una visión verdadera de ese periodo de la historia, había que hacerlo a través de una mentira, siguiendo la afirmación de Kiarostami, según la cual, el cine es contar una cantidad de mentiras para llegar a una verdad (en Villegas, 2012).

La vida de Pedro Manrique Figueroa es pues un *collage* de anécdotas inventadas por múltiples personajes verdaderos, al punto que se vuelve imposible reconstruirla sin entrar en contradicciones y caer en vacíos de sentido. Pero el principal interés de quienes cuentan esta historia es hablar de cómo vivieron aquella época. Más allá de la vida de Pedro Manrique Figueroa, lo categórico del personaje está en lo que estimula: la memoria. Su identidad, por lo tanto, no viene determinada por una narración en particular, sino por una identificación colectiva. Pedro Manrique Figueroa es una *papa caliente* que circula entre un conjunto de personas que juegan a pasarse la palabra para describir el *fantasma* de una época y enunciar sus *verdades*.

Pero antes de ser un agente de la memoria y de la identidad de una generación, Pedro Manrique Figueroa es un personaje conceptual y un personaje literario. Según Gilles Deleuze, el personaje conceptual es un “agente de enunciación” (1991: 63), es aquel que define la lógica detrás de una apuesta conceptual, es la alteridad del pensamiento o la encarnación de una idea. El personaje literario, por su parte, es el que explora los afectos y los perceptos, su lógica está más ligada a las pasiones y pulsiones. Para profundizar en este personaje quizás sea idóneo partir, primero, de esta división. Y, segundo, distinguir en su doble agencia, la de un ejercicio de doble observación que se vuelve invitación proustiana a la creación.

## **PMF, el personaje conceptual**

La película de Luis Ospina responde a un marco de referencia cinematográfico: el cine biográfico que tiende al homenaje. De este marco desmonta un conjunto de expectativas y es aquí donde se puede identificar su lógica conceptual. Estas expectativas son dos: la *ilusión biográfica* y el *discurso hipocrático*.

La ilusión biográfica es todo aquello que da unidad, credibilidad, orden y verosimilitud a la vida de un artista, en función de un conjunto de expectativas culturales y profesionales que hacen que esa vida tenga un valor de mercado. En **Elementos para una acuarela** (Sergio Cabrera, 1986), el documental biográfico sobre Hernando Lemaitre, por ejemplo, la reconstrucción biográfica se nutre, sobre todo, de expectativas culturales sobre los imaginarios que rodean a los artistas: que son excéntricos, solitarios, seductores, melancólicos, grandes

amantes y están al borde de la locura o la enfermedad. Sergio Cabrera logra, por otro lado, darle un orden y un sentido a la vida de este acuarelista a través de un relato cronológico.

La biografía de Pedro Manrique Figueroa, por el contrario, está hecha de fragmentos disímiles: “se parece demasiado a una novela de aventuras, a la vez incompleta y contradictoria, siempre vinculada a las centelleantes incertidumbres de la tradición oral”, explica un texto del filme (03:18). Se trata pues de una historia hecha de derivaciones nómadas: fue cajero en el tranvía, secretario, vendedor de láminas religiosas, cocinero en Nueva York, militante en grupos de izquierda de distinta orientación, actor, bohemio, tipógrafo, jugador de ajedrez, *hippie*, agente viajero de cervecería y, claro, artista tardío, entre otros.

De lo anterior se obtienen tres conclusiones. La primera es que por el nomadismo del personaje la biografía deja de tener esta ilusión de unidad. El ejercicio hace eco a una cita de George Groz incluida en el documental: “El culto al individuo y a la personalidad al que son sometidos pintores y poetas no es más que una invención del mercado del arte”. Con este tipo de ejercicios, Luis Ospina deja también ver su cercanía con cineastas como Jean-Luc Godard, quien también recurre al *collage* para desarticular a sus personajes y atentar contra el ideal del retrato (Dalle Vacche, 1997), pero también con el cine moderno y sus personajes trashumantes: ya no era posible sintetizar las características de un sujeto en una imagen pues todo determinismo remitía a la violencia de los hechos históricos atroces que acompañaron la era del cine clásico.

La segunda conclusión es que esta *parabiografía* no deja de nutrirse de las expectativas culturales mencionadas. La excentricidad, la locura, el donjuanismo, etc., son los pie de apoyo de cada una de las anécdotas contadas. En este sentido, el esquematismo mimético de la biografía es denunciado por exceso. Y la tercera conclusión tiene que ver con la identidad nómada del personaje. Su nomadismo lo hace una instancia metamórfica, difícil de asir y, por lo tanto, es conceptualmente más abstracto que concreto. Esto tiene que ver con su rol como agente de la memoria, pero también con el hecho de que su identidad sea más colectiva que individual.

Aquí vale la pena hacer un breve desvío. Cuando Paul Ricoeur aborda el tema de la *identidad narrativa* (1990) lo hace para preguntarse por aquello que da sustancia a la personalidad de alguien en el tiempo (*ipseité*). En efecto, esta narración permite que el sujeto sea idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados. Somos la suma de nuestras narraciones y no una ilusión esencialista. Pero esta identidad narrativa no es suficiente si no se tiene en cuenta al otro, a aquel para quien podemos querer o deber ser el sujeto de esas narraciones. Este

nivel ético y moral de la identidad narrativa se encuentra en *la promesa*. Y si hay algo que Pedro Manrique Figueroa devela es esto: una promesa. Su identidad narrativa está subordinada a una promesa de ser para los demás. En vez de ser un personaje cuya identidad narrativa es ejemplar, aquella que encontramos en los documentales biográficos tradicionales, la de Pedro Manrique Figueroa es la promesa de una identidad colectiva. Más adelante volveré sobre ella.

Otra de las expectativas que desmonta la biografía de este personaje tiene que ver con poner la obra al servicio de las distintas etapas de la vida del artista. La convención dicta que las piezas ilustran las experiencias de vida o estados de ánimo del artista y sirven de prueba *hipocrática* para el relato. En **Nuestra película**, Luis Ospina evade este lugar común aislando la vida de la obra. En este caso no la evade, sino que la invierte: la vida del personaje está al servicio de la obra. Este giro muestra cuán ilusorio puede llegar a ser asociar la vida a una obra y viceversa. Siempre habrá manera de acomodar la una a la otra. Es más, por el hecho mismo de que la vida del personaje es en sí una obra de ficción, vida y obra se hacen una sola. Así, un *collage* cinematográfico de Luis Ospina, un eslogan de Jotamario Arbeláez, unos *collages* de Lucas Ospina o de Karen Lamassonne, se vuelven una sola obra en devenir con el relato imaginario del personaje: “era el amigo imaginario de todos nosotros”, dice Carlos Mayolo.

En este sentido, la mirada de Luis Ospina no vuelve hipocrática ni la vida y ni la obra de Pedro Manrique Figueroa, sino que el personaje, como concepto, incita a hacer una *hipocrítica* de un pasado colectivo. El personaje estimula reflexiones sobre un pasado marcado por el dogmatismo, las ilusiones y desilusiones de una generación que creyó e intentó llevar a cabo un cambio de modelo social y fracasó. Lo que nos permite entrar en los afectos de este personaje.

## **PMF, el personaje literario**

Si Pedro Manrique Figueroa permite hacer una *hipocrítica* del pasado es porque despierta ciertos afectos y pasiones relacionados con ese pasado. Cada una de las piezas y anécdotas citadas traen consigo una herencia de espantos, sufrimientos y heridas abiertas. Hechos atroces del siglo xx, desde el Gulag hasta la bomba atómica, pasando por aquellos momentos que marcaron la historia de la violencia en Colombia, el 9 de abril o la desaparición forzada de Omaira Montoya, aparecen enunciados mientras se comenta la trashumancia de este personaje. El *collage* mismo, como ejercicio formal, es una superficie de heridas y huellas de gestos violentos: cortes, deformaciones, reconstrucciones... A ese pasado también se regresa rememorando anhelos, encuentros, amores e ingenios, los de una

generación que quiso hacer realidad utopías y que encontró en el arte la posibilidad de la revolución perpetua.

Pedro Manrique Figueroa es un personaje que se teje entre tres afectos: el pesimismo, la melancolía y la insumisión. Dice Enzo Traverso que la melancolía de la izquierda es lo “que queda después del naufragio; su espíritu construye los textos de varios de los ‘rescatados’, esbozos escritos en un bote salvavidas después de la tempestad” (2016 29). Quizás sea esta la melancolía que se desprende de esta obra, una cuyo pesimismo proviene de la aceptación de una derrota, de un fracaso, sin por ello renunciar a la insumisión, a la búsqueda de cambios. Decía Donald Kuspit (2005) que el *collage* rompe los ejes de una composición clara para dejar en el lienzo la huella de puras transformaciones.

Así, el documental transforma la relación entre historia y memoria, o las dos columnas que suelen aparecer en libros de arte donde en una se cuentan los momentos más llamativos de la vida del artista y, en la otra, los hechos históricos correspondientes (Cruz, 2008). Al proceder a través del *collage* se desmonta la jerarquía entre la gran y la pequeña historia, dejando ver los vacíos que las unen. Al magnicidio, el asesinato y los desaparecidos se responde con el consuelo del cinismo y la risa. Se dice, por ejemplo, que Pedro Manrique Figueroa desapareció las fotos que lo vinculaban con el Partido Comunista no por miedo a la persecución sino por el simple deseo de desaparecer. Algunos de los *collages* del artista se asemejan al arte gráfico producido por un colectivo cuyas obras promovían un contenido de resistencia política, el Taller 4 rojo, que en la producción de cine sobre arte ha sido marginalizado. Rememorarlos, más que una parodia, es un indicio de una reivindicación melancólica, de una insumisión pesimista.

Por otra parte, de esta insumisión se desprenden también dos cuestionamientos a obras en donde predominaría el duelo como afecto. **Un tigre de papel** guarda cierta relación con dos vertientes del cine documental latinoamericano: el de las víctimas, al estilo de **Estadio Nacional** (Carmen Luz Parot, 2002, Chile) o, incluso de **Beatriz González ¿por qué llora si ya reí?** (Diego García, 2011), y el de la memoria de las luchas y resistencias militantes, al estilo de **Montoneros, una historia** (Andrés Di Tella, 1998, Argentina). Estas vertientes nacen de procesos transicionales y del *boom* memorial que los acompañó. Claro, Colombia pasó por una constituyente sin antes plantearse una transición, dejando sin resolver los procesos de verdad sobre los crímenes del pasado. Quizás por esta razón, los ejemplos de documentales colombianos de principios de siglo no tuvieron el impacto que sí tuvieron los del cono sur<sup>58</sup>.

58 Otros dos ejemplos colombianos de ese entonces fueron **Gaitán** sí de María Valencia Gaitán, 1998 y **La historia que no contaron** de Erika Antequera y Ayoze O'Shanahan, 2008.

En la primera vertiente el duelo aparece bajo la forma de una sacralización de la memoria de las víctimas. En la segunda, el duelo aparece en la autocensura al discurso militante, pero también en la voz subjetiva e individualizada del testigo, en la desaparición de un relato colectivo y su transformación en testimonio. **Un tigre de papel**, al rehuir el afecto del duelo, vuelve sobre la historia de los vencidos sin aceptar el discurso humanitario dominante, el de las víctimas, ni tampoco la derrota total, la autocensura. Todo lo contrario, las formas revolucionarias del siglo xx sobreviven en este personaje de manera espectral, bajo la promesa de una insumisión continua y colectiva.

La centralidad del gesto testimonial, por su parte, y su uso desviado dan cuenta de una fetichización de la memoria, una especie de *memorialismo*. Es decir, poco importa que el discurso memorial sea falso, es este el que da forma y legitimidad a la historia. Como si una cacofonía testimonial hubiera sumergido las verdades históricas en relatos subjetivos y parciales. De cierta forma, Luis Ospina se acerca al cuestionamiento de Beatriz Sarlo, según el cual el testimonio depende más de un presente que establece un marco social y afectivo para recuperar el pasado, que de una investigación documental sobre el pasado (Sarlo, 2006). En este sentido, Pedro Manrique Figueroa, en tanto que catalizador memorial, es el eje de un *ethos* que diluye la Historia en un falso anecdótico, en detalles mundanos o en la polifonía inventiva de los testigos para revelarse contra la obsesión del gesto testimonial mismo, su ambigüedad y subjetivismo.

Es más, normalmente se testimonia por algo o para alguien. Sin embargo, en **Un tigre de papel** la finalidad de este gesto es suspendida. Se testimonia porque así lo presupone el dispositivo planteado para el filme. En esta narrativa oral hay un desdoblamiento que abandona el subjetivismo del testimonio para llegar a una reflexión lúdica y compartida sobre el pasado. El personaje permite generar una voz colectiva *en tercera persona* que, así como marca una ruptura con la transmisión conmemorativa y humanitaria de una memoria insumisa, también la encarna, la hace palpitar en el gesto creativo.

La biografía del artista, simbolizada en la multiplicidad de falsos testimonios, es pues la de un cuerpo político generacional, que no por ello deja de mirar hacia atrás con cierta desconfianza y, hacia el futuro, con cierto pesimismo. En otras palabras, a través de Pedro Manrique Figueroa, Luis Ospina interroga la historia de una generación que no ha perdido aún un sentido de comunidad política. El realizador traslada así el *dar a conocer* del cine sobre arte hacia un *hacerse reconocer* en la promesa de una insumisión continua.

## PMF, observador onírico

Hasta ahora, he descrito a Pedro Manrique Figueroa como un agente de enunciación memorial e identitario. Pero el personaje también incide en la construcción de una mirada sobre el arte. Al observar a quienes participan en el anecdotario y curaduría de la obra de esta figura, se demanda una relación inmediata entre percepción y comunicación, como si el arte no necesitara retardar la percepción en relación a su comunicación en la vida cotidiana. No solo somos testigos de la vida del personaje tal como observamos su obra: con cortes, saltos, extrapolaciones, puro *collage*, sino que las explicaciones sobre su trabajo también están ligadas a lo cotidiano. Por ejemplo, Juan José Vejarano, al mencionar que Pedro Manrique Figueroa había creado una Sociedad de Artistas y Trabajadores Unidos Para la Liberación Eterna, SATUPLÉ o “el putas” al revés, señala que este acrónimo acabó siendo el apodo con el que se le conoció en su círculo de amigos. Lo que sucede entonces es que, en vez de retener la mirada sobre la obra, en vez de retardar su relación con la comunicación de la vida cotidiana, el personaje la desvía hacia un ejercicio comunicativo que puede calificarse de onírico: lo cotidiano se vuelve pesadilla.

Los sueños son, según Marcel Jousse, una “reactuación cinética global incesante” (Jousse, 2008: 113). Son cinéticos pues reprimen nuestra voluntad, dan cuenta de un inconsciente en devenir, y son globales pues son un “mimismo en libertad”, se nutren de los gestos que nos rodean para componer *mimodramas* únicos. Al participar en esta farsa onírica los cuerpos se *histerizan*, gesticulan. La cámara los vuelve títeres de un espectáculo que no controlan. Las cabezas parlantes comparten la libertad de *gesticular mimodramas* alrededor de Pedro Manrique Figueroa, sometidas a un mismo humor, a la bilis negra de la melancolía. El titiritero, Luis Ospina y quienes están detrás del artificio (Lucas Ospina), intentan regular los *mimodramas* para que el sueño tenga algo de sentido y no se pierda en el vértigo de la notación. No hay una mirada estetizante en este documental, sino onírica: el *collage* conecta al mundo del arte, del cine y de la memoria en un mismo universo auto-referencial, el de una generación.

El discurso descriptivo de la obra acaba por lo tanto por contagiar al espectador de la histeria y la gesticulación de pesadilla que circula en la película. Los planos mentales, por ejemplo, son asediados por comentarios en títulos y primerísimos planos que desdibujan los contornos de la pieza. La dificultad de apreciar la obra y leer al mismo tiempo el comentario que la acompaña crea la sensación de estar en un sueño que no controlamos y del que solo recordaremos algunos trazos. En estas descripciones, además, las relaciones entre textos e imágenes están plagadas de sinsentidos. El título de una pieza, *Negro ni el teléfono*, se

traduce como *Black is not beautiful* (El negro no es lindo); algunos de los autores de los textos son personajes venidos de otras ficciones (Jusep Torres Campalans) o apócrifos mal camuflados (Luis Osig); *collages* de doble sentido son descritos con falsa discreción (“Los huevos del pecado”). Estos recursos hacen indistinguible la frontera entre censura y descuido. Remiten a una lógica solo aceptable en pesadillas paranoides de una generación habitada por fantasmas del pasado.

Veamos otro caso. En una de las piezas, *Otro hijueputa collage*, por ejemplo, la cámara se detiene largamente en una figura humana cuyo rostro fue cambiado por el de un orangután. Luego de un alejamiento, la cámara descubre el letrero allí contenido, “*you can do a lot more than just change the faces*” (“puedes hacer más que solo cambiar caras”). Este movimiento de cámara guía al ojo hacia una contradicción. Luis Ospina filma el *collage* intensificando los desfases simultáneos y sucesivos de la obra y del filme, un ejercicio *transmedial* que se regodea en lo exagerado. El comentario que acompaña a este *collage* pone también en duda la autoría de Pedro Manrique Figueroa, pero también está hecho por un personaje ficticio. El conjunto de *quiporquos* se extiende maquinalmente. La cámara no ejerce su capacidad lectora, sino que persigue la huella de un gesto plástico insu-miso. Su *transmedialidad* la conduce a un naturalismo cómplice, algo cercano a lo que proponía Luis Ernesto Arocha en sus cortometrajes: no se busca observar *con los ojos del artista*, sino desde la experiencia de percepción que produce la obra y, en este caso también, la vida del artista.

La risa es una sanción moral, decía Bergson, un sacudón al adormecimiento, a la modorra onírica. ¿A quién castiga Luis Ospina con este tigre de papel? ¿Se dirige solo a las ilusiones biográficas de los documentales sobre arte?, ¿a los esquematismos de un documental testimonial y memorial latinoamericano que entró en un proceso de anquilosamiento?, ¿a un presente escaso de justicia?, ¿a todos aquellos que se toman demasiado en serio la historia?, ¿a su propia generación, cuya melancolía produce, aunque no lo quieran, un *cuerpo político*?, ¿a Antonio Caro por haber utilizado antes que él un dicho que Mao Zedong hizo famoso? Seguramente a todas y a ninguna, pues la fragmentariedad de un *collage* amenaza la unidad que busca la mirada, cualquier afirmación tajante podría ser sujeta a burla.



**The Eggs  
of Sin  
(1971)**

## *Los huevos del pecado (1971)*

🌿 **Un tigre de papel** (Luis Ospina, 2007, cortesía de Bruma cine)

### **El gesto procesual más allá del proceso: *En el taller de Ana Salas***

En un estudio sobre el cine documental en primera persona (Jurado, 2020) indiqué que **En el taller** era una crónica autobiográfica, pues la realizadora es un personaje que asume la autoridad de un diario de campo sobre la realización de una pintura hecha por su padre, Carlos Salas, al interior de su taller. Al ser una crónica, también doy a entender que existe el interés por dejar el testimonio de una experiencia en un momento y espacio determinados: no solo la del proceso creativo de la pintura, sino del documental mismo. En este sentido, el ejercicio pictórico se fusiona con el filmico, al punto que describir el proceso implica una identificación entre padre e hija y entre el arte de pintar y el arte de filmar, un ir y venir entre lo *inter* y lo *trans* medial.

Escribí también que en la crónica hay una disposición de la primera persona por encontrar la *potencia de lo real*, “es decir, todo aquello que potencia la vida

del yo en un espacio-tiempo-ritual particular” (Jurado, 2020: 158). Señalaba entonces que la identificación entre padre e hija podía entenderse como un ritual de apropiación y de comunión en el que filmar el proceso creativo del otro (del padre) potenciaba la creación documental (de la hija), los lazos afectivos y la comprensión del proceso pictórico mismo, buscando llevar a cabo el ideal proustiano según el cual solo la creación artística puede acercarnos al mundo visible que pasa por otro artista. Concluía entonces que en este ritual el tiempo y espacio presente de la crónica se desdobra en uno metafísico, de pura contemplación, donde padre e hija se proyectan en el abismo de un paisaje de nubes y montañas andinas, las cuales habrían inspirado la pintura. El principal indicio de estos desdoblamientos es el inicio y el final del documental, compuesto por un *travelling* que pasa primero de un paisaje de montañas a un lienzo blanco y, al final, del lienzo ya intervenido (y animado por efectos especiales) de nuevo al paisaje: el lienzo como portal filmico entre la naturaleza y el taller, y entre el mundo exterior de las sensaciones y el interior de los afectos y sentimientos.

Me interesa ahora seguir explorando estas ideas a partir de una reflexión sobre el gesto y la mirada. Si es cierto que el tiempo y el espacio se desdoblaron en una experiencia de pura contemplación, ¿puede hablarse de una metafísica gestual? ¿Cómo entraría en relación esta gestualidad con una mirada reflexiva que propicia preguntas sobre la realización documental? ¿Qué pasa con los afectos en juego? ¿A cambio de qué Ana Salas nos da a conocer el proceso creativo de Carlos Salas?

## Una mirada desterritorializada

Una de las particularidades del documental de Ana Salas respecto a la tradición del cine procesual es que la realizadora registra no solo los instantes privilegiados del proceso creativo, sino también los instantes ordinarios. En documentales anteriores, **Wiedemann, el proceso de un cuadro** (Guillermo Angulo, 1959), **Roda, grabador** (Antonio Montaña, 1976), **El santo y el esclavo** (Roberto Triana, 2004), por ejemplo, la descripción del proceso se realiza en función de la explicación didáctica. En otros, **Momentos Obregón** (Mauricio Cataño Paneso, 1981) y **Detrás de la pared** (Diego León Giraldo, 1987), por ejemplo, la descripción está en función de la idealización y apología del artista y su obra. La selección privilegia los instantes que más rápido comunican uno de estos sentidos. En el documental de Ana Salas sucede algo distinto.

Las secuencias nos muestran la vida cotidiana y rutinaria del pintor, así como el paso del tiempo en el taller: momentos en los que la luz atraviesa una habitación, una araña pasa por una pared, su interior es invadido por una discusión callejera y nocturna, etc. Estos planos, generalmente fijos, estampan en la pantalla

y en la memoria del espectador las líneas, colores, luces, ángulos, sonidos y objetos que habitan el taller como fuerzas apenas perceptibles. En otras palabras, la mirada se desterritorializa en un ejercicio contemplativo que parece desprenderse del proceso creativo mismo, reteniendo así la relación entre la percepción del proceso y su comunicación.

Estas secuencias producen un efecto de visualidad total. Como punto de comparación están los dos documentales que Boris Lehman realizó sobre su amigo pintor, Arié Mandelbaum, *Portrait d'un peintre dans son atelier* (1985) y *Un peintre sous surveillance* (2008), en donde la cámara también recorre el espacio del taller. Este aparece, sin embargo, como una naturaleza muerta filmada por planos secuencia subjetivos cuya visualidad ya no es total, sino parcial. En cambio, en el documental de Ana Salas la ubicuidad de la cámara ofrece un retrato integral del taller que el espectador, a través de su memoria descriptiva y contemplativa, construye poco a poco. La *naturaleza* del taller está más viva que muerta. La descripción progresa de tal forma que se busca en este espacio la clave interpretativa del acto creativo. El documental se apoya así en un montaje de inspiración *sui generis*, uno en el que la desterritorialización de la mirada desplaza la centralidad del individuo y pone en el centro el contexto en el que este está inserto.

## Metafísica gestual

Este tipo de construcciones visuales recuerdan al cine primigenio, el de la “caja escénica” (Aumont, 2015), pues el efecto de visualidad total se asemeja al que tiene un espectador de teatro, algo típico en las primeras películas. Si bien aquí hay un personaje, el pintor, que sirve de vector para que la mirada no se pierda, los planos de instantes y objetos ordinarios hacen que esta caja escénica sea más orgánica, que sus elementos entren en una comunicación silenciosa. Es decir, la caja escénica se transforma en una caja de resonancia. Reverberan en ella fuerzas que atraviesan el tiempo y el espacio del taller. Sumemos a estas fuerzas no visibles las que se insinúan a través de la voz en *off*. En efecto, la voz del artista, íntima, neoconfesional, más allá de ofrecer pistas de lo que puede pasar por la cabeza de un pintor cuando trabaja, construye un testimonio sobre otras fuerzas que actúan en él, desde la violencia del país hasta las telarañas del taller, pasando por reflexiones sobre el pigmento y sus efectos irritantes. Dicha voz amplía la caja de resonancia a fuerzas que, de nuevo, trascienden al artista. A una visualidad total se articula entonces una audición total. Pero, además, habría también que sumar las fuerzas invisibles. El taller, por su estilo, remite al *white cube* de una galería. El dispositivo filmico acentúa esta fuerza de exhibición con algunos planos que dialogan con los planos vitrina.

Entre estas fuerzas y la mirada total que las descubre está el pintor y sus gestos frente al lienzo. La descripción del proceso creativo lleva así a plantear que el artista, en su ejercicio, asimila en su cuerpo el universo que lo rodea y responde a él con su propia práctica gestual. Se diría incluso que es filmado como si (re) actuara las fuerzas que fulguran en esta caja blanca de resonancia. Lo visible y lo invisible entran en contacto y hacen latente aquella *encarnación del mundo* que Merleau Ponty identificaba en el gesto del artista (1960). Observamos el acto creativo como producto de una metafísica gestual. Lo que palpita en esta caja de resonancia, todo lo que rodea al artista, se confunde con sus gestos. El artista reproduce de manera gestual los impulsos energéticos que lo rodean.

Ahora, estos impulsos se confunden también con la experiencia de realización del documental. En un momento dado Carlos Salas señala que “el cuadro se sale de sus bordes”, que su pintura se extiende en el espacio. Siguiendo este mismo principio, la descripción fílmica del taller explora sus resonancias en la calle, en sus alrededores, y de la pintura pasa a la descripción de sus resonancias en un paisaje de nubes y montañas. Todo reverbera, se expande. Pero los límites de la pantalla y del tiempo de los planos ponen límites, contienen esa reverberación hacia lo abierto, si bien esa contención es metonímica, es una parte de un todo interrelacionado e incontenible. Como si se sugiriera que este montaje de inspiración no muestra sino una parte de las fuerzas que inspiran al artista.

Aquí habría que replantear la afirmación de André Bazin según la cual la imagen pictórica es centrípeta, pues enmarca un espacio de contemplación hacia el interior, y la del cine, centrífuga, pues revelaría una parte de un espacio que se pierde en un fuera de campo. En el documental de Ana Salas la que enmarca un espacio de contemplación hacia el interior es la imagen fílmica, que sirve de contención de una gestualidad que refleja fuerzas que trascienden el espacio y el tiempo del ejercicio fílmico. El proceso pictórico, en cambio, es el que empuja, al menos de manera figurativa, hacia lo abierto, la que proyecta una fuerza centrífuga.

## **El drama de los cuerpos al crear**

En esta gestualidad metafísica convergen entonces un conjunto de fuerzas, que se hacen efectivas en la figuración del acto creativo. Si bien hay una reverberación hacia lo abierto, el montaje progresa devolviéndonos con cierta regularidad al centro del taller y al proceso que allí tiene lugar. ¿Cómo es este proceso?

A diferencia de los documentales procesuales estudiados hasta ahora, el proceso que sigue Carlos Salas no tiene una lógica cognoscible o mimética. En los documentales de Roberto Triana, por ejemplo, el artista, Enrique Grau, inicia

por recopilar información sobre el tema de su obra, realiza luego bocetos, los depura y se decide por uno, que luego lleva a una superficie permanente siguiendo una técnica reconocible (el óleo, el fresco, el bronce, etc.). En el documental de Ana Salas, el artista inicia el proceso directamente en el lienzo, las decisiones se toman *in media res*, la intervención es acompañada por un diario de dibujo y la técnica es desconcertante, pues resulta confusa. Más allá de afirmar que Carlos Salas trabaja de esta forma, lo que se observa es que su proceso es figurado de tal forma que responde a una inmersión en un espacio-tiempo particular: el dispuesto por el rodaje. Gilles Deleuze utilizaba la noción brechtiana de “gestual” para hablar de un cine cuyas historias no precedían a los personajes, sino que los personajes las generaban desde su expresividad corporal (Deleuze, 1985). Este parece ser el caso del proceso descrito por Ana Salas, no hay una historia cognoscible detrás de la práctica plástica, es en el encuentro entre el cuerpo del artista y el espacio de resonancia en el que se encuentra que se juega el drama del proceso.

Carlos Salas pinta, raya, marca, quema, deslava, fija, gira, desplaza, pega y despega, repinta, respondiendo, según lo expresa, a una necesidad interna del cuadro: su cuerpo se hace gestual. De él nace una lucha interna para extraer de la experiencia las herramientas que interactúan con una materialidad en la que se expresan las fuerzas que lo rodean y que hacen de la pintura misma una superficie energética y afectiva. La técnica parece irse construyendo con el cuadro, parece irse afinando a medida que se hace consciente el proceso mismo. En dos ocasiones Carlos Salas manifiesta que la filmación provoca en él una sensación de extrañamiento, no se identifica con el retrato que se hace de él y, al mismo tiempo, confiesa que su observación se vuelve más aguda gracias al ejercicio.

Descrito de esta forma, el proceso se presenta sin un alfabeto gestual preestablecido. La progresión es imprevisible y el dispositivo fílmico vuelve al centro del taller mostrando un drama que parece provenir de la presencia misma de la cámara. Para hacerlo más evidente se recurre al primer plano, extrayendo del detalle la teatralización directa del cuerpo. Un cuerpo que al interactuar con otros cuerpos, materiales y herramientas, se encuentra con su gestualidad autónoma e inhumana: las gotas caen por el lienzo dejando su huella, el pigmento amarillo rosa la superficie y deja su marca, la pintura roja se expresa, de pronto, al desprender algunas capas de otro color.

El drama figurado por el dispositivo fílmico no es vivido por un solo cuerpo, sino por una multiplicidad. El drama se descentra en los materiales y, especialmente, en la pintura misma. En un momento dado el cuadro cae y hiere al pintor, los dos cuerpos colisionan. El pintor dice no saber si es el *siervo* de la pintura. El pintor se encuentra *expuesto*, a la vez en riesgo ante un refugio gestual otro

y fuera de sí, fuera de un ser-en-el-lenguaje que le asegure la realización de una acción que pueda dominar completamente. La figuración filmica subraya esta exposición: en un plano la pintura es puesta en escena en la calle, junto a un limpiabotas. ¿Quién es el personaje central del documental, el cuadro o el pintor?

La distinción se hace aún más difusa cuando se anima al cuadro. La pintura aparece como un ente filmico vivo, energético, pigmaleónico, huella visible y audible de fuerzas no visibles ni audibles. En una de estas secuencias la animación de la pintura se vincula a un gesto pintoresco: el artista mira a través de su mano como si se tratara de un monocular. A diferencia de otras películas en donde aparece este mismo gesto, **Las ventanas de Salcedo** (Luis Ernesto Arocha, 1966) y **Botero** (Hernando Romero Silva, 1959), utilizadas para evocar la percepción imaginativa del artista, aquí vemos enseguida, en un plano subjetivo, que el cuadro produce sus propias marcas. ¿Vemos a través de los ojos del artista o a través de los ojos del cine? El naturalismo es más cinematográfico que pictórico por ser espectacular. El artista deja de ser el agente perceptivo y se vuelve mediación de una gestualidad filmica que lo sobrepasa y que es, a su vez, síntoma de un deseo por animar lo inanimado. La gestual no es solo un drama unicorporal, es pluricorporal y es interdependiente del gesto filmico.

## De lo metafísico a lo reflexivo

Esta interdependencia se hace aún más visible en las ocasiones en las que la realizadora interviene para dirigir a su padre, haciendo evidente que lo que se está describiendo, el proceso, también está siendo construido. La escena que más llama la atención es aquella que repite el gesto de filmar al pintor intentando llevar el trazo al lente, tal como sucede en películas clásicas del género (**Visite à Picasso** o **Pollock 51**) y cuya artificialidad es aquí develada. Al hacerlo, Ana Salas expone a su padre a un ejercicio que le es ajeno, pues se sale de las expectativas comunicativas del sistema del arte para entrar de lleno en las del cine. En este punto la mirada que nos propone la realizadora del acto creativo se hace reflexiva, nos invita a preguntarnos por la manera en la que se filma. La gestualidad metafísica que se anunciaba es de pronto denunciada como producto de una mirada particular sobre el arte.

Esta autoreferencialidad filmica pone a su vez en tensión a padre e hija, así como al arte de pintar y de filmar. En un momento dado la cámara es puesta sobre la pintura en un plano incómodo que no pretende filmar algo en específico, sino hacer audible un registro en el que padre e hija estallan en gritos. Luego, sentados frente a una mesa, hombro a hombro, como en una caja escénica, padre e hija tratan el altercado. El dispositivo filmico propicia el diálogo, sirve de me-

diador de la relación, y toma al espectador ya no como un *voyeur* que ha tenido el privilegio de entrar a un espacio que le es generalmente vedado, sino como un testigo de un proceso que, al ser reflexivo, también lo invita a pensar en los afectos que tal encuentro genera.

Dar a conocer el proceso creativo de Carlos Salas no solo exige del espectador aceptarlo como un acto digno de conocerse, aunque la propuesta sugiera que el conocimiento que se adquiere es limitado pues no es totalmente cognoscible, sino que pide también ser el garante simbólico de una relación afectiva que es desestabilizada por la intervención de un proceso filmico en un proceso pictórico. En otras palabras, el espectador es el punto de equilibrio de un proceso que ya no es el de una pintura, sino el de un encuentro creativo. El rito de apropiación se transforma en rito de comunión. Es decir, el drama conjunto busca también afianzar una relación. No está de más recordar que los dos personajes quieren seguir el ejemplo de la obra de teatro que realizarían John Berger y su hija, tal cual lo anuncia el intercambio de correos con el que se inicia el documental.

Al añadir un discurso reflexivo al registro del proceso creativo, Ana Salas quita el velo sublime y apoloético que suelen tener este tipo de documentales ante la práctica artística, así como hace transitar su mirada de lo metafísico a lo humano y familiar, al encuentro afectivo entre artista y cineasta o padre e hija. La primera persona, el yo de la realizadora, no está allí como un mero artilugio retórico para amenizar la descripción del proceso creativo, si bien Ana Salas ha utilizado este recurso con esta finalidad en documentales televisivos como **Bo-ceto de un retrato** (2021), sobre la vida de Emma Reyes. La primera persona le permite interrogar un doble proceso en su totalidad. A su vez, el dispositivo, en su conjunto, hace indiscernible la relación entre la película y el cuadro: por más *intermedial* que parezca el documental, su objeto, el cuadro, está hecho para la película y vive *transmedialmente* para ella, más allá de que, en la realidad, se haya separado de ella y tenga su propia historia.



 **En el taller** (Ana Salas, 2016, cortesía de Manuel Ruiz Montealegre y la cineasta)



🍷 **En el taller** (Ana Salas, 2016, cortesía de Manuel Ruiz Montealegre y la cineasta)





# Capítulo 9

## El arte en el cine de ficción: aproximaciones

QUIZÁS LAS DOS OBRAS MÁS citadas en las últimas décadas sobre la relación entre cine de ficción y artes visuales sean *Loeil interminable* de Jacques Aumont (2007) y *Cinema and painting* de Angela Dalle (1996). Cada uno a su manera aborda problemáticas propias de la pintura en su migración al cine, tratando de delimitar las diferencias entre los dos medios. Jacques Aumont establece estos paralelos a través de problemáticas pictóricas: el tratamiento del color, la luz, la composición, etc. Mientras que Angela Dalle lo hace comparando cineastas y corrientes pictóricas: Antonioni y el arte abstracto, Tarkovski y la pintura icónica, entre otros. Identifica así las maneras en las que se citan o se entrecruzan de manera intertextual obras de arte visual en ciertas películas.

Una de las citas pictóricas más recordadas es *La tentación de San Antonio* de Max Ernst. Ganadora de un concurso para la película **La vida privada de Bel Ami** (1947), realizada por uno de los mayores coleccionistas de arte de Hollywood, Albert Lewin, esta obra no juega, sin embargo, un rol determinante en la trama sino en las estrategias comerciales del filme. Es un curioso y excéntrico anacronismo que moviliza los sentidos del espectador y refuerza el aura de la pieza al presentar la pintura a color y el resto de la historia en blanco y negro.

Jacques Aumont (2007) escribe que este tipo de citas son poco fecundas, pues son prescindibles, no “hacen figura” con la obra cinematográfica;

buscan, en cambio, darle un valor añadido de alta cultura. Angela Dalle, por su parte, señala que la cita de obras depende de la manera en la que el cine se vea ante las otras artes: “ya sea que el cine esté contaminado de un complejo de inferioridad cultural y por ello cite de manera obsesiva otras formas artísticas o que tenga la suficiente confianza para superar esta dependencia y enseñe incluso nuevas cosas a los historiadores de arte” (1996: 3). Así, cuando la obra se vuelve un elemento esencial de la trama y la película acoge su universo formal se gestan relaciones intertextuales e, incluso, materiales, fecundas. Aunque esto también pueda llegar a resolverse a través de clichés naturalistas.

Ahora, cuáles son las “citaciones fecundas”, según Jacques Aumont: son aquellas en donde el objeto artístico no aparece, sino que se sugiere, el *tableau vivant* de *La última cena* en *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), por ejemplo. A diferencia del documental sobre arte, el *tableau vivant* es quizás el elemento más recurrente en el cine de ficción para hacer referencia a la pintura y a la escultura. En este tipo de citas está en juego el deseo pigmaleónico por animar y darle sentido a una obra a través de su puesta en escena. Han acompañado el desarrollo del cine desde sus inicios, son populares en los primeros dramatizados y vuelven a serlo con el cine moderno (Jacobs, 2015). Existen otros ejemplos, como la relación entre el uso del *faux raccord* y el *collage*, que más que referencias *intermediales* entre las artes visuales y el cine son *citaciones transmediales*. En, por ejemplo, *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), el *collage* se vuelve una clave de lectura (Dalle, 1996), y algo similar sucede en *Un tigre de papel*.

Por otro lado, más allá de la migración de problemas de la pintura al cine, Susan Fellman (2014) ha llamado la atención sobre el valor de autenticidad del objeto de arte en la pantalla de ficción. El cine suele reproducir copias, trata al objeto de arte como un elemento decorativo que puede o no cumplir un rol clave en la acción. Al aniquilar su valor de autenticidad no solo disminuye el aura de la pieza y su valor en tanto que índice histórico o marca material de una época, sino que abre otro tipo de preguntas: ¿cómo es que los objetos de arte llegan al cine?

El crítico español Manuel Hidalgo, por ejemplo, recuerda tres películas en donde los retratos de sus personajes femeninos son claves para la trama: *Laura* (Otto Preminger, 1944), *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944) y *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). En el primer caso el retrato es una fotografía con una capa de cera y, en el segundo y el tercero, los retratos fueron pintados por Robert Brackman y John Ferren respectivamente (Hidalgo, 2020). De estos tres casos, el primero es el más artificial. En el segundo y el tercero las obras son de pintores relativamente reconocidos, pero se trata de retratos por encomienda, es decir, entran en la producción de *props* para la película. La obra de los dos artistas pasa

desapercibida y, en tanto que objetos, su autoreferencialidad autoral es débil. De hecho, no se conoce el paradero del retrato de Carlota Valdés usado en *Vértigo*, solo se conservan dos retratos anteriores, cuyo modelo fue Vera Miles, a última hora sustituida por Kim Novak, quien finalmente serviría de modelo para el retrato de Ferren (Jacobs, 2014).

Al ser parte de un decorado, las obras se vuelven desechables o piezas para un museo de curiosidades parafilísticas. Sin duda, es importante para una trama que una pieza de arte sea anónima, así el espectador no se distrae de la acción y se mantiene cerca del personaje. El caso inverso es el de *Summer Hours* (Oliver Assayas, 2008), en donde obras hoy pertenecientes al Musée d'Orsay son recontextualizadas en su pasado doméstico. Una parte de las obras representadas fueron copias, pero no eran reproducciones fotográficas sino pinturas encargadas a reconocidos copistas (Fellman, 2014). Se presiente en este filme una sensibilidad por la historia material de los objetos de arte y distraerse en ellos hace parte de la propuesta. Hay, por supuesto, otros casos en los que los museos y galerías, más que las obras, son centrales para la trama. Estos espacios sirven para poner en escena la contemplación solitaria de una obra y jugar con las referencias pictóricas. En *The limits of control* (Jim Jarmusch, 2009), por ejemplo, hay un diálogo particular entre la mirada del personaje principal, la fotografía de la película y el espacio de un museo barcelonés.

En cualquier caso, el principio gestual ya no es el de *dar a conocer*, sino el de *escenificar* recurriendo al arte, es decir, apropiarse de sentidos potenciales del arte y deliberar sobre la autoreferencialidad del cine en relación con el arte. ¿Se pierde entonces la gestualidad del cine documental sobre arte en el cine de ficción? No necesariamente. Pero ¿de qué forma el discurso narrativo reproduce o desvía los gestos descriptivos del segundo?, ¿hasta qué punto se respeta la autenticidad del objeto artístico cuando se pasa a la ficción? Me interesa abordar este tipo de preguntas analizando dos casos destacados y comparables: *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983) y *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021). Pero antes, hago un breve recuento de las obras de ficción colombianas que se han acercado a las artes visuales.

## Las artes en escena

Al hacer una revisión en la cinematografía colombiana de ficción se constata que la citación de objetos de arte es inusual. Es probable que el costumbrismo que ha caracterizado a buena parte de la producción nacional, así como la preferencia por un cine realista-testimonial focalizado en la marginalidad, los

conflictos históricos, la mafia, las bandas de chicos malos y los sectores populares o de clase media haya marginalizado al objeto artístico como algo artificial, pretencioso, ajeno y burgués. También es cierto que el acceso a la cultura en el país no es el ideal y los distintos sectores de la creación artística difícilmente se encuentran y colaboran. Al margen quizás de la relación, muchas veces folclórica que se ha entretreído entre el cine y la música, las artes se han sistematizado de manera parcelada.

Si nos remontamos a los inicios del cine en el país encontramos, primero, un cuadro vivo: la alegoría de la libertad del fragmento de **El drama del 15 de octubre** (Di Domenico, 1915). Por otro lado, la primera película en donde aparece un personaje pintor data de 1926: **El amor, el deber y el crimen** de Pedro Moreno Garzón, de la cual se conserva un corte sin títulos que dificulta la comprensión de la historia. Aún así, la pintura cumple una doble función: en primer lugar, le da un estatus económico al personaje masculino y, con un pie en imaginarios conservadores que relacionan al arte con el vicio, subraya su poder como sujeto seductor; en segundo lugar, el retrato del personaje femenino cumple una función narrativa. Un plano en el que se superpone al personaje con su retrato pone en evidencia su drama, el haber caído en algo más que una tentación. Este plano es además pigmaleónico, expresa el deseo por sobreponer la magia vital que ofrece el cine a un arte inanimado como la pintura.

Un segundo caso es **El hombre de enfrente** (1988), del colectivo Cinexperiencia (Nicolás Buenaventura Vidal, Carlos Alberto Fernández de Soto y Julio González Aristizábal), quienes además realizaron documentales televisivos sobre arte para la franja **Rostros y rastros**. En este medimetraje el personaje masculino también es un pintor y la historia también es un drama amoroso. No obstante, los roles de género cambian. Aunque el personaje femenino sigue siendo un objeto del deseo, no se trata de un personaje ingenuo como en **El amor, el deber y el crimen**. A diferencia del primer filme, donde el arte aparecía como algo degenerado, aquí la figura del pintor encarna la idea romántica del artista incomprendido y al borde de la locura. El rol de la pintura, por su parte, está asociado al universo onírico de la película. Más que un objeto que movilice la acción, la pintura refuerza el carácter surreal y elíptico de la construcción narrativa. De hecho, no hay una obra en particular que sobresalga y son pocas las que vemos.

El enrarecimiento del universo narrativo a través de la pintura también está presente en **Malamor** (2003), un largometraje de Jorge Echeverry. Esta película es a la vez un *collage* y un pastiche de textos pictóricos, literarios y musicales en diálogo con una puesta en escena tendiente a lo teatral. El universo místico y decadente de un drama amoroso entre una adolescente y un adulto que, como

ella, es adicto a la heroína, se nutre de este conjunto de referencias al punto que la obra adopta un código barroco e irreal. Además de recurrir al motivo presente en los filmes anteriores que conjuga el arte con el amor prohibido, en esta película aparece otro, quizás más típico: recurrir a los museos para hacer circular por sus corredores solemnes a personajes blasfemos (**Batman**, Tim Burton, 1989 o **LA Story**, Mick Jackson, 1991) y ladrones (**The Thomas Crown Affair**, John McTiernan, 1999, entre otras).

La apuesta de Jorge Echeverry es plástica más que narrativa. Frente a un cuadro de Cristóbal Toral, *Mujer mirando una fotografía*, Lisa, la adolescente, riega un chorro de sangre sobre la obra. El motivo de la pintura resuena con la soledad del personaje y la sangre está relacionada con una canción central para la trama: "*Jesus blood never failed me* jet de Gavin Bryars". La acción no tiene consecuencias narrativas precisas. Más adelante, Jorge Echeverry recurre al cuadro vivo y monta esta misma pintura en una escena. La citación va y vuelve en un discurso alegórico y plástico sobre el amor, la pasión, la soledad, la profanación y la muerte. A este pastiche-collage entran también palomas que hacen referencia a Magritte, paisajes de flores amarillas a la Van Gogh, paisajes fríos y sublimes a la Caspar David Friedrich y escenas propias de un pictorialismo crístico.

La escenificación de la agresión al cuadro de Cristóbal Toral nos pone frente al dilema del uso de copias en el cine. La obra entra en la ficción como un objeto que se desprende de su autenticidad, es otro *prop* más de la escena, se vuelve ficticia como la narración. El cine asimila la obra a la transitoriedad de su reproducción fotomecánica (Benjamin *dixit*). Pero la acción no deja de ser una profanación, es decir que el aura de la obra está allí o, para ser exactos, el aura ficticia de la obra. La mirada a través de la cual se nos da a conocer la pieza transmite entonces una veneración por ella, solo así puede ser transgredida. Antes del *conocer*, *Malamor* nos pide un *venerar*, pues en ningún momento se explicita de quién es la pintura. El aura es, en cierta forma, reciclada en función de un discurso alegórico, banalizando el aura del plano, más que el de la pintura.

Al margen de estas tres películas, podría citar también aquellas en las que hay una intencionalidad plástica en la puesta en escena que deriva en cuadros vivos sin referente pictórico particular. Las escenas oníricas de **Pájaros de verano** (Ciro Guerra y Cristina Gallego, 2018) o de **Niña errante** (Rubén Mendoza, 2018), por ejemplo. También se podría hacer un análisis de las películas que recurren al arte callejero, desde **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993) con ese "ahí está su hijueputa casa pintada" del final, hasta películas más contemporáneas como **Los hongos** (Oscar Ruiz Navia, 2014) o **Los días de la ballena** (Catalina Arroyave, 2019). La animación podría tener también un capí-

tulo aparte a través de trabajos como **Los extraños presagios de León Prozak** (Carlos Santa, 2010). Sin embargo, esto daría para otro capítulo. Prefiero, por lo pronto, concentrarme en dos casos aún no mencionados y relevantes para la cinematografía nacional.

## **Curaduría filmica: *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983) y *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021)**

**Carne de tu carne** y **Memoria** sobresalen en esta historia. Su relación con las artes visuales tiene diversas aristas. En primer lugar, se trata de producciones en las que participaron artistas visuales. **Carne de tu carne** es una de las películas cruciales del Grupo de Cali<sup>59</sup>, en ella trabajaron: Miguel González en dirección de arte, Fernell Franco en fotofija, Luis Ospina y Karen Lamassone en montaje y Pedro Alcántara Herrán como asesor de arte. A pesar de que este último no es parte del mítico Grupo de Cali, es de la misma ciudad, estuvo en contacto con el Grupo y es reconocido por su obra gráfica.

**Memoria** es obra de un cineasta reconocido también por su trabajo como artista plástico. Apichatpong Weerasethakul forma parte de un conjunto de cineastas que han venido traspasando las barreras entre el mundo del arte y el mundo del cine. A través de él y de otros como Chantal Akerman, Pedro Costa, Tsai Ming-liang o Abbas Kiarostami, los espacios del cine independiente, cine-matecas y salas en festivales de cine, entran en contacto con las galerías de arte contemporáneo, generando un encuentro plástico, estético y mercantil (Barra-da & Luca, 2016). Por otra parte, la diseñadora de producción de **Memoria** es Angélica Perea, quien además de ser una figura importante para el cine colombiano, es artista plástica.

En segundo lugar, se trata de películas que se apoyan en un tipo de arte marginalizado por el cine sobre arte: la gráfica. En **Carne de tu carne** es notable el interés por dialogar con los grabados de Pedro Alcántara Herrán y la fotografía de Fernell Franco, así como en **Memoria**, con los dibujos de Éver Astudillo. La atención del cine documental ha estado focalizada principalmente en la pintura

59 Se denomina Grupo de Cali a un conjunto de jóvenes artistas que a lo largo de la década del setenta convergieron para generar una obra a la vez individual y colectiva en la ciudad de Cali. Entre los más recordados se encuentran: el escritor Andrés Caicedo, el dibujante Éver Astudillo, el fotógrafo Fernell Franco, los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo, los artistas plásticos Karen Lamassone y Óscar Muñoz y el crítico de arte Miguel González. El Grupo rompió con los esquemas tradicionales y folclóricos del arte de la ciudad, manifestando un interés por el cine de género, la música popular, los entornos urbanos, sus tribus y una visión renovada y crítica de la realidad colombiana de entonces.

y la escultura como artes mayores<sup>60</sup>. La atención prestada al dibujo, el grabado y a la fotografía ha sido marginal. De igual forma, los artistas en los que Marta Traba (2016) veía un realismo violento (Mejía, Alcántara y Rengifo) tampoco forman parte del canon del cine sobre arte colombiano, quizás por un prurito de autocensura ante obras que tratan temas incómodos o por no responder a un proceso de especialización del sistema del arte, guiado por los modernistas, quienes fueron esencialmente pintores y escultores. También podría argüirse que si el cine de ficción recurre a la gráfica y no a la pintura es porque está mucho más cerca *intermedialmente* de la primera: se trata de imágenes seriales y, algunas de ellas, reproducibles mecánicamente, que, además, tratándose de estos artistas, encuentran en el cine un objeto de inspiración.

Por último, se trata de películas en las que las relaciones entre arte y cine son fecundas. En **Carne de tu carne** la fotografía de Fernell Franco y el arte gráfico de Pedro Alcántara Herrán se encuentran con un cine de género que abre nuevos sentidos. En **Memoria** los dibujos de Éver Astudillo entran en un diálogo *transmedial* con el *slow cinema* de Apichatpong Weerasethakul y su interés por la videoinstalación, los fantasmas y las narraciones atemporales, igualmente abriendo sentidos para la obra citada. En las dos películas hay también un trabajo sobre la materialidad y el cuidado de los objetos y los soportes a través de los cuales se ponen en relación al arte y al cine.

Para explorar con más detalle esta relación y poner a prueba algunos conceptos utilizados para el análisis del cine documental, divido este estudio en tres partes. En la primera, *escenificaciones*, exploro los sentidos que cobran las piezas de arte mencionadas cuando pasan a ser escenificadas en estos largometrajes. Luego, en *contaminaciones*, especifico algunos elementos propios del lenguaje de las películas para ver en detalle la manera en la que estos sentidos son apropiados. Y, por último, en *confluencias*, ahondo en los horizontes históricos que los determinan, adoptando una perspectiva histórica.

## Escenificaciones

### **Pedro Alcántara Herrán y Fernell Franco en *Carne de tu carne***

**Carne de tu carne** relata la relación incestuosa entre dos hermanos adolescentes, Margareth (Adriana Herrán) y Andrés (David Guerrero), herederos del capital industrial azucarero de una familia de élite caleña en los años cincuenta.

60 El dibujo y el grabado entraron en el Salón Nacional de Arte hasta 1957 y el monto de los premios era menor que el de la pintura y la escultura. No serían considerados como prácticas consolidadas sino hasta finales de los años sesenta. Véase Juan Rey (2007). *El dibujo en Colombia 1970-1986*. Medellín: La Carreta.

La historia puede ser dividida en tres partes: en la primera se presenta a la familia y su contexto. La abuela acaba de morir y la herencia debe ser repartida, haciendo necesaria la reunión de los dos hermanos. Margareth vive en Estados Unidos y Andrés en Colombia. A través de escenas dantescas, una masacre y una excavación de gUAQUERÍA, se introduce el contexto: el periodo de La Violencia<sup>61</sup>, al parecer aprovechado por la familia para continuar con el despojo forzado de tierras para su explotación (azucarera, ganadera y gUAQUERA). Una catástrofe, la explosión de un convoy militar el 7 de agosto de 1956, que, como lo señala Juana Suárez, “guarda relación con el clima político del momento” (2015: 58), sirve de corte para el inicio de la segunda parte. En esta, la familia parte de la ciudad y se refugia en la hacienda, mientras los adolescentes, en la finca de un tío, conocen los secretos oscuros de la familia y consuman el incesto. En su tercera parte, la historia se torna terrorífica: los hermanos se transforman en seres vampíricos, zombis, espectros del monte que aterrorizan a los campesinos y se roban los recién nacidos.

**Carne de tu carne** ha sido interpretada como una alegoría sobre la perpetuación decadente de estructuras de poder fundadas en procesos neocoloniales de violencia, explotación y exclusión (Suárez, 2015; Berdet, 2016; Guauque, 2021). En efecto, Carlos Mayolo retrata el universo familiar de una élite infantil, pretenciosa y endogámica, embebida en sueños americanos, que romantiza la violencia y naturaliza jerarquías sociales heredadas de la colonia. La película hace parte de lo que se llegó a conocer como el gótico tropical<sup>62</sup>, un intento por traer la estética de lo gótico al trópico y así representar “ansiedades y paranoias sobre raza, género y clase, como elementos desestabilizadores del orden económico y social hegemónico” (Suárez, 2015: 56). Marc Berdet (2016) señala también que el exceso propio de la estética de lo gótico y su crítica a la racionalidad moderna permite cuestionar la inercia de las estructuras de dominación. El gótico tropical se acerca también al drama barroco descrito por Walter Benjamin, pues se confronta al espectador con “la *facies hipocrática* de la historia” (1985: 166), con todo lo que hay de triste, fracasado y ruinoso en el pasado de manera oblicua.

La presencia de las obras de Fernell Franco y Pedro Alcántara Herrán estarían circunscritas a este marco interpretativo. No hay, sin embargo, citas explícitas de sus obras. La relación entre estas y la película no es intertextual, sino

61 Periodo de confrontación armada entre liberales y conservadores, cuyo momento más violento se vivió entre 1946 y 1958.

62 El gótico tropical tiene su origen en un intercambio entre Luis Buñuel y Álvaro Mutis. El primero planteó el reto de traer el gótico al trópico y el segundo respondió con una novela, *La mansión de Araucaima*, luego adaptada al cine por el mismo Carlos Mayolo y el Grupo de Cali.

intratextual: se presiente en el entramado textual una afinidad creativa, un diálogo entre creadores cuyas obras se retroalimentan las unas a las otras. Así, los dramas siniestros en espacios fantasmales que Santiago Rueda (2010) percibe en la fotografía de Fernell Franco están presentes en las habitaciones de **Carne de tu carne**. Más que escenificar un tiempo pasado, el equipo de Carlos Mayolo escenifica un presente fantasmal. “Lo que veo en el presente es igual a esas impresiones que me quedaron del pasado”, dice Fernell Franco al hablar de su trabajo (Rueda, 2010, 92). De esta forma, la obra del fotógrafo se proyecta hacia un sentido alegórico y crítico y la película aprovecha el valor documental de la fotografía para acentuar y darle veracidad a dichos sentidos.

En lo que corresponde a la gráfica de Pedro Alcántara Herrán la relación es más compleja. Cuatro aspectos de su obra gravitan en **Carne de tu carne**:

El primero de ellos es el carácter satírico y visceral de las representaciones de verdugos, obras que los retratan como seres orgiásticos embriagados en su propia barbarie. En *La familia casta o la casta general*, un dibujo de 1965, “los verdugos se habían convertido en víctimas de su propia violencia dentro de un goce enajenado: metáfora de las contradicciones del sistema”, escribe Álvaro Medina (1978: 517). En **Carne de tu carne** la endogamia de la élite y de las estructuras de poder aparecen también como el origen de una violencia que degrada y descompone a la élite misma. Margareth, por ejemplo, incita a su hermano al incesto y asesina a un potencial testigo, el mayordomo, pero debe someterse luego a los deseos de su hermano bajo la mirada lasciva de sus parientes muertos. De victimaria pasa a ser víctima.

La representación del verdugo para hablar de la violencia es algo característico de la obra de este artista y es otro aspecto que comparte con la película. Pedro Alcántara Herrán no sigue el camino de Álvaro Obregón y Carlos Granada, quienes buscan en el martirio de la víctima un símbolo para representar la violencia (Medina, 1978). En cambio, su obra está más cerca de la desconfianza que manifiesta el Grupo de Cali, sobre todo en la emblemática **Agarrando pueblo** (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1977), con caer en una *pornomiseria* de la víctima. Es cierto que en obras tan recordadas como la serie *Testimonios* o *Qué muerte duermes ¡levántate!*, Pedro Alcántara Herrán retrata a las víctimas, pero la figura del victimario retorcido que ejerce su poder no acaba de desaparecer. Así sucede también en la escena de la masacre de **Carne de tu carne**, en la que la atención se concentra en la sevicia del victimario que dispara a un pavo indefenso, mientras sus empleados amontonan cuerpos cuyos rostros apenas divisamos.

La obsesión por satirizar a figuras arquetípicas del poder hegemónico de manera caricaturesca está relacionada con un tercer aspecto: el tremendismo. En efecto, Pedro Alcántara Herrán recurre a lo patológico, lo irracional y lo macabro para representar la violencia. De igual forma, en **Carne de tu carne** hay escenas que buscan impactar: además de la escena grotesca del pavo antes citada, en esta historia cabe el asesinato, el canibalismo, las pilas de cadáveres y la transformación de los personajes principales en personajes de un filme de terror.

El último aspecto es el mito. A finales de los años setenta y principios de los ochenta, Pedro Alcántara Herrán trabaja sobre la imaginería popular de la muerte y su fuerza alegórica<sup>63</sup>. Inicia también una reflexión sobre los orígenes del “ser latinoamericano” con la serie *Los ancestros* (1980-1983). Estos trabajos acentúan lo que Marta Traba observaba en obras anteriores: que la obra de Pedro Alcántara Herrán “refleja no la violencia política circunscrita a hechos históricos (...), sino el estado permanente de crisis de dicha situación histórica” (2016: 313). Como lo señalé con anterioridad, **Carne de tu carne** es una alegoría que también denuncia la permanencia de un problema que es transgeneracional y, por lo tanto, su origen se representa como mítico, como un mal que trasciende a las generaciones.

Estos elementos están escenificados en la película. Se descarta su obra monumental y comprometida con las luchas populares<sup>64</sup>; se exagera un tremendismo relacionado con la representación del victimario; y se pone a dialogar este universo con lo gótico de modo *transmedial*, donde cabe una diferenciación. En el tremendismo de la obra de los años sesenta de Pedro Alcántara Herrán lo patológico e irracional se erige, como diría Marta Traba (2016), en “norma”; mientras que, siguiendo a Laura Hubner (2018), en la estética de lo gótico lo irracional se expresa como una “curiosidad”, como una investigación de lo que la racionalidad ilustrada reprime. El gótico recurre a la fantasía y a figuras míticas para contener lo irracional en lo racional. En tanto que la gráfica de Pedro Alcántara Herrán de ese periodo es más radical en su irracionalismo<sup>65</sup>. Todo cambió en su obra posterior cuando su reflexión sobre la figura popular de la muerte introduce una ironía ilustrada en la representación de la violencia. Es quizás a través de este proceso que se genera un diálogo fecundo con la propuesta gótica del Grupo de Cali. De hecho, llama la atención que Pedro Alcántara Herrán se

63 Me refiero a las series *El mal y el malo*, 1974; *La danza de la muerte*, 1976; y la serigrafía *Muerte a la muerte*, 1977.

64 En la década de los sesenta, Pedro Alcántara Herrán enaltece en su obra a héroes de las luchas populares.

65 Álvaro Medina insiste en ello: “su obra, poseída por una visión irracional, caótica, llena de las más variadas implicaciones sociales y políticas, hacía uso de una irreverencia sin fronteras para cuestionar nuestra violencia con las alusiones sexuales más tremendistas y ofensivas” (1978: 513).

interesara en los mitos y leyendas populares después de haber participado en la película. Recordemos que los dos adolescentes evocan también el mito popular de la Madremonte<sup>66</sup>.

## Los dibujos de Éver Astudillo y las instalaciones de Apichatpong Weerasethakul en *Memoria*

A diferencia de las películas realizadas por el Grupo de Cali, la cinematografía de Apichatpong Weerasethakul se caracteriza por romper la causalidad cronológica de la historia. Los relatos toman la forma de *collages* espacio-temporales cuya progresión en vez de cerrar, abre incógnitas, dejando al espectador fascinado y desorientado. Jihoo Kim (2010) señala que sus historias tienen múltiples “intersticios”, interrupciones sin una justificación diegética clara. Sin embargo, al igual que Tony Rayns (2022), insiste en que puede identificarse una estructura bidimensional marcada por dos espacios que se reflejan o se desdobl原因 a través de escenas perturbadoras o fenómenos extraños<sup>67</sup>. *Memoria* no es la excepción, la primera parte, urbana, se desdobra en una segunda, rural y paranormal.

Este filme cuenta la historia de Jessica (Tilda Swinton), una extranjera con insomnio que busca una respuesta a un *bang* que escucha en su cabeza. En Bogotá, Jessica visita a su hermana, indaga por estantes especiales para proteger sus orquídeas de los hongos y firma unos papeles relacionados con la defunción de alguien cercano. En esta misma ciudad se encuentra con dos personajes: Hernán (Juan Pablo Urrego), un músico que recrea artificialmente el *bang* y quien intenta conquistarla; y Agnes, una arqueóloga francesa que está siguiendo el levantamiento de restos fósiles de 6.000 años de antigüedad durante la construcción de un túnel para una autopista que atraviesa los Andes: el túnel de La Línea.

La visita a este túnel introduce la segunda parte, que sucede en una zona rural aleña. Allí, Jessica se encuentra con otro Hernán (Elkin Díaz), uno mayor, pues el menor no solo desaparece, sino que no se sabe si existe. Este segundo Hernán dice ser extraterrestre, nunca duerme, tiene la capacidad de morir y revivir, conoce el lenguaje de los monos aulladores, su memoria está hiperdesarrolla-

66 La Madremonte o Madreselva es la diosa de los montes y las selvas, los vientos, las lluvias y todo lo vegetal. Según la creencia de los campesinos del occidente colombiano, esta “mujer musgosa y putrefacta, enraizada en los pantanos, con ojos brotados como de candela, colmillos grandes como los saños, con manos largas y mucha furia, es la causante de inundaciones y borrascas” escribe Javier Ocampo. Véase Ocampo (2006). *Leyendas populares colombianas*. Bogotá: Plaza y Janés.

67 Los autores se refieren a las películas *Uncle Boonmee Who Can Recall his Past Lives* (2010) y *Cemetery of splendour* (2015).

da y puede leer las historias que se alojan en las vibraciones de las rocas. Con él, Jessica vive una experiencia sobrenatural: escuchan los sonidos de otros tiempos. En una de las últimas escenas, antes de ver a la arqueóloga redactar un informe sobre un temblor, se nos muestra el origen del *bang* que escuchaba el personaje: los motores de una nave extraterrestre en medio de la selva.

**Memoria** está hecha de intersticios: el Hernán joven y el viejo, la inesperada aparición de la nave espacial y de otras temporalidades a través del sonido. Estos elementos, característicos de la cinematografía del realizador, han sido interpretados como una invitación a ver el mundo como un conjunto de conexiones y transformaciones continuas que rompe las fronteras entre lo visible y lo invisible, lo presente y lo ausente, el aquí y el allá, el ayer y el ahora (Koepnick, 2017). Sus personajes paranormales no son, como lo serían en **Carne de tu carne**, la expresión de miedos reprimidos, sino de un presente que se expande en instantes oníricos, memoriales y metafísicos. Pero estos instantes están habitados también por afectos y traumas del pasado reciente: la violencia en países del sur global como Colombia y Tailandia, perseguidos por periodos de terrorismo estatal y vulnerabilidad social. **Memoria** posee, como **Carne de tu carne**, un discurso alegórico. La diferencia estriba en que la alegoría es menos ilustrativa y, por lo tanto, más ambigua. Ella misma remite a una totalidad perdida, al fracaso de cualquier interpretación cerrada. Ella misma es indicio, huella, de un trauma.

El trauma es, de hecho, uno de los aspectos que atraviesa la obra visual de Apichatpong Weerasethakul. La instalación audiovisual *Morakot* (*Esmeralda*, 2007) recoge las historias de refugiados camboyanos y *Primitive* (2009), otra instalación del mismo tipo, las de adolescentes tailandeses de Nabua, un pueblo que ha padecido durante décadas un conflicto entre campesinos comunistas y regímenes militares (Koepnick, 2017). Para estas videoinstalaciones el artista sigue prácticas etnográficas participativas y acumula un conjunto de testimonios que luego aparecen de manera sutil en un dispositivo multipantallas. Para **Memoria** el proceso fue similar. En el libro homónimo, publicado poco después del estreno, se observa que Apichatpong Weerasethakul escarbó en los traumas de las personas y comunidades que se encontró en el viaje que realizó en el país para definir el guion del filme.

En estas obras hay, como se ha hecho común en el arte contemporáneo sobre la violencia reciente (Rubiano, 2017B), un trabajo acerca de la huella, los restos, los indicios de traumas colectivos. La particularidad en este caso es que esos restos tienden a ser imperceptibles. En *Morakot*, por ejemplo, la cámara pasa de una habitación a otra como si estuviera buscando las huellas de los que escuchamos en *off*. Aunque no sean visibles, el dispositivo logra hacerlas presentes

en su invisibilidad. De igual forma, en *Memoria*, hay detalles que cultivan en el espectador una sensibilidad por lo imperceptible. La mancha de sangre de un perro que la hermana de Jessica quiso salvar apenas si es visible en el plano que muestra al personaje cuando sale de la casa. La sutilidad del gesto enrarece esta huella al punto de transformarla en un índice metafórico de hechos traumáticos del pasado que son imperceptibles.

El ejemplo más esclarecedor quizás es el de la escena en la que Jessica se encuentra al segundo Hernán, quien está escamando pescado. La acción es cotidiana y así se mantiene en la trama. Sin embargo, al consultar el libro sobre la película, Apichatpong Weerasethakul reseña un encuentro con una madre soltera, Martha Morales, quien perdió a su hijo en el conflicto armado, fue trabajadora sexual y sobrevivió a un cilindro-bomba en el restaurante en el que trabajaba. “Martha Morales — escribe el realizador— trabaja como escamadora en un lago cercano al pueblo todos los días” (Weerasethakul, 2021: 66). Con esta información el gesto cotidiano de Hernán cobra un sentido indicial particular pues su vínculo con la vida de Martha pasa desapercibido, está presente y ausente.

Otra representación interesante es la de los huesos utilizados para la escena de la excavación arqueológica en el túnel de La Línea. Según Angélica Perea, se trataba de huesos reales, pertenecían a once adultos y dos niños, y existía la duda de que estuvieran relacionados con las miles de víctimas desaparecidas durante el conflicto armado. Señala también que eran más económicos que utilizar osamenta artificial y al ser de personas probablemente desaparecidas debían ser manipulados con cuidado (Marchini, 2021). Esta información hace de estos huesos índices imperceptibles, pues en la historia se trata de osamenta de 6.000 años de antigüedad. Este gesto acentúa los procesos memoriales a los que la película hace referencia de manera tácita. Si bien las excavaciones arqueológicas y la presencia de estos *cadáveres antiquísimos* se relacionan metonímicamente con los cadáveres de la violencia reciente, así como son la parte de un todo histórico marcado por una larga historia de expoliación y exterminio en nombre de la modernidad, saber que se trata de osamenta real intensifica esta relación. A través de ellos se puede también establecer una relación con *Primitive*: como en esta instalación se juega con la idea de que los traumas del pasado, por su brutalidad, tienen algo de primitivos.

¿Hasta qué punto Apichatpong Weerasethakul lleva estos procesos de indexicalidad imperceptible? Es difícil determinarlo. El libro al que nos referimos para encontrar la información que no aparece en la película es también fragmentario, está lleno de vacíos. Reúne un conjunto de documentos iconográficos, hemerográficos e íntimos buscando una propuesta editorial de autor que de cuenta

del viaje por Colombia y del proceso de realización. En otras palabras, no se trata de un libro meramente informativo para interpretar correctamente la película. Pero ¿es necesario conocer más sobre aquellos índices imperceptibles para entender mejor la obra? Por una parte, los ejemplos citados bastan para identificar el corte etnográfico y memorial de **Memoria**, es decir, la presencia de una indexicalidad imperceptible que se manifiesta también en sus videoinstalaciones. Y, por otra, lo imperceptible cobra un valor fantasmal y simbólico. El pasado está ahí, así no sea perceptible, es un pasado traumático que, como tal, tiende a invisibilizarse. Por lo tanto, la película cultiva en el espectador una sensibilidad por lo que se invisibiliza.

**Memoria**, por otro lado, es una película que tiene un alto componente autobiográfico, notable en el libro y en otra pieza del realizador, *Fever room* (2017). En esta *performance* teatral se ponen en escena las memorias de los actores y del director. Aparece aquí el *bang* de Jessica, que, en realidad, surge de un síndrome conocido como el de la cabeza explosiva que padecía Apichatpong Weerasethakul junto a un insomnio prolongado. Cuenta la anécdota que al finalizar el rodaje de **Memoria** desapareció tanto el estallido como el insomnio. El rodaje fue una cura, la misma que busca el personaje. A través de lo autobiográfico puede establecerse la relación con la obra de Éver Astudillo. Pero antes volvamos a la escena en la que aparecen sus dibujos.

Los dibujos son el centro de atención de una de las escenas de la primera parte del filme: después de revisar un libro sobre los hongos que atacan a las orquídeas, Jessica se encuentra con una exposición del artista en la biblioteca. Observa los cuadros, se detiene en uno, *Signos vitales*, saca su teléfono celular y le toma, tímida, una foto. La luz de la galería se apaga. Solo este dibujo queda iluminado. La biblioteca está a punto de cerrar.

La escenificación de la obra de Éver Astudillo es intertextual, pues cobra un sentido en esta escenificación, así como la película se alimenta de sentidos potenciales de la obra. Por un lado, los cuadros se vuelven otros intersticios de la trama, *portales* interrogativos que suman un aire de misterio. Éricka Flores señala que las escenas de Éver Astudillo recuerdan la época del terror soterrado del narcotráfico “en que uno vivía sintiendo que lo peor estaba por pasar, aunque el desenlace no llegaba del todo” (2016: 23). La escena, por su atmósfera, el cambio de iluminación y la extrañeza del personaje, subraya este aire de sospecha de los dibujos. Además, Éver Astudillo, al mezclar distintos referentes urbanos y reconstruir a su manera espacios desaparecidos, añade una capa fantasmal a su obra que dialoga con la de Apichatpong Weerasethakul y sobresale en la escena. En efecto, varios de los teatros y calles retratados en los dibujos fueron demolidos antes de que Éver Astudillo ejecutara las obras (Wills, 2017).

Por otro lado, la parte íntima y nostálgica de los dibujos de Éver Astudillo toma fuerza en la película. A diferencia de artistas de su generación, como Óscar Muñoz y Fernell Franco, cuyas obras son también sociales y documentales, Éver Astudillo mantuvo una relación autobiográfica con su trabajo. En sus dibujos hay elementos que hacen referencia a la violencia, la arquitectura, la vida de los barrios populares de la ciudad de Cali y su desaparición. Pero se suele resaltar también el valor personal de dichos espacios: es su infancia y adolescencia la que está allí retratada, su cinefilia y obsesión por el cine negro y el cine mexicano. Las escenas urbanas de Éver Astudillo pasan por ese *collage mental* (Wills, 2017) y memorial, imprimiéndoles cierta “calidad de ensueño, cierta nostalgia por una época y una edad irrecuperables” (Serrano, 2006). El cine popular aparece como el rastro de un sentido que se perdió, recuerdo de una realidad inteligible solo en las pantallas. En una entrevista sobre su obra y sobre las ruinas que quedan de los espacios que recorría, Éver Astudillo dice que su “generación vive de los recuerdos... de los recuerdos de los otros” (González, 2010, 51). Es quizás esta misma sensación de nostalgia, vacío y pérdida de sentido, desprendida de una experiencia autobiográfica, la que Apichatpong Weerasethakul busca llevar a la escena en *Memoria* pues entra en consonancia con su propia búsqueda.

## Contaminaciones

### Los cuadros vivos de *Carne de tu carne*: entre los cuerpos retorcidos de Pedro Alcántara Herrán y los interiores de Fernell Franco

Varias de las escenas de *Carne de tu carne* son cuadros vivos: la de la muerte de la abuela, la de la lectura de la herencia, la de la muerte del tío y las escenas sombrías de los adolescentes están filmadas con un plano fijo general y una puesta en escena que tiende a fijar los cuerpos, como si se tratara de referencias pictóricas o fotográficas. Por lo que se hace notoria la construcción de una composición que busca la pose pictorialista o fotogénica y es en ellas en las que se percibe una contaminación entre la obra gráfica de Fernell Franco y Pedro Alcántara Herrán y la búsqueda del gótico tropical. De la fotografía del primero se retoma la obsesión por retratar habitaciones cuyos objetos inoculan un aire de misterio y decadencia. De la gráfica del segundo se retiene la tensión expresionista de los cuerpos y la serialidad gráfica.

Las habitaciones cerradas de las fotografías de Fernell Franco, donde la luz natural es débil, las paredes vetustas están decoradas con retratos familiares en-

sombrecidos, cristos, espejos y los muebles tienen un esplendor rococó anticuado, se perciben en las habitaciones de la abuela y del tío de los adolescentes. La segunda, sin embargo, está más impregnada de la mirada de Fernell Franco, quien tomó estos interiores en antiguas casas burguesas que para los años setenta se habían transformado en inquilinatos o en viviendas austeras de barrios venidos a menos (Rueda, 2010). En la habitación del tío abuelo se ven cosas arrumadas, objetos olvidados, ennegrecidos por el polvo y grandes espacios vacíos, huellas de un continuo deterioro. En esta habitación se radicaliza la mirada de Fernell Franco y se escenifica esa presencia fantasmal del pasado en el presente.

Entre la habitación de la abuela y del tío abuelo hay pues una progresión que cuenta la historia que documenta el fotógrafo: la decadencia en la que cayeron espacios que la burguesía abandonó y que, en **Carne de tu carne**, son prueba de su decadencia. Por otra parte, el lado más neoexpresionista de las fotografías de interiores, aquellas imágenes en donde los contrastes son perturbadores<sup>68</sup>, son comparables a la primera escena en la que vemos a los familiares vampíricos de los adolescentes. La iluminación de esta escena recuerda la luz encarnada de estas fotografías. Por otro lado, este tipo de iluminación es frecuente en el cine de terror. La película sirve en este caso para identificar en la fotografía de Fernell Franco su apetito por lo gótico. La figura humana sobreexpuesta de una de ellas, un anciano en una habitación vetusta, es como un Nosferatu tropical a punto de ser desmaterializado por la luz del sol agobiante de Cali.

- 68 Dos de sus fotografías de interiores más conocidas retratan habitaciones con figuras humanas sobreexpuestas, desfiguradas por la luz. Una de ellas, de 1976, obtuvo un premio en el Salón Nacional de ese año.



 Fernell Franco, *El hombre de luz*, 1976 (cortesía Vanessa Franco)

Ahora bien, la obra de Pedro Alcántara Herrán ha sido identificada con el neofigurativismo de artistas como José Luis Cuevas y el informalismo de Antonio Saura, quienes mantienen la expresividad de lo matérico en la superficie y trabajan la figura desde el expresionismo. Siguiendo a Álvaro Medina (1978), el trazo espontáneo, irracional, casi autómatas de los primeros dibujos de Pedro Alcántara Herrán se hace más riguroso y equilibrado hacia finales de los años sesenta. Sus figuras retorcidas y deformes son más equilibradas y estudiadas, lo que genera una presión paradójica sobre el trazo. Este equilibrio de lo retorcido es útil para analizar **Carne de tu carne**. Retienen mi atención las siguientes escenas.

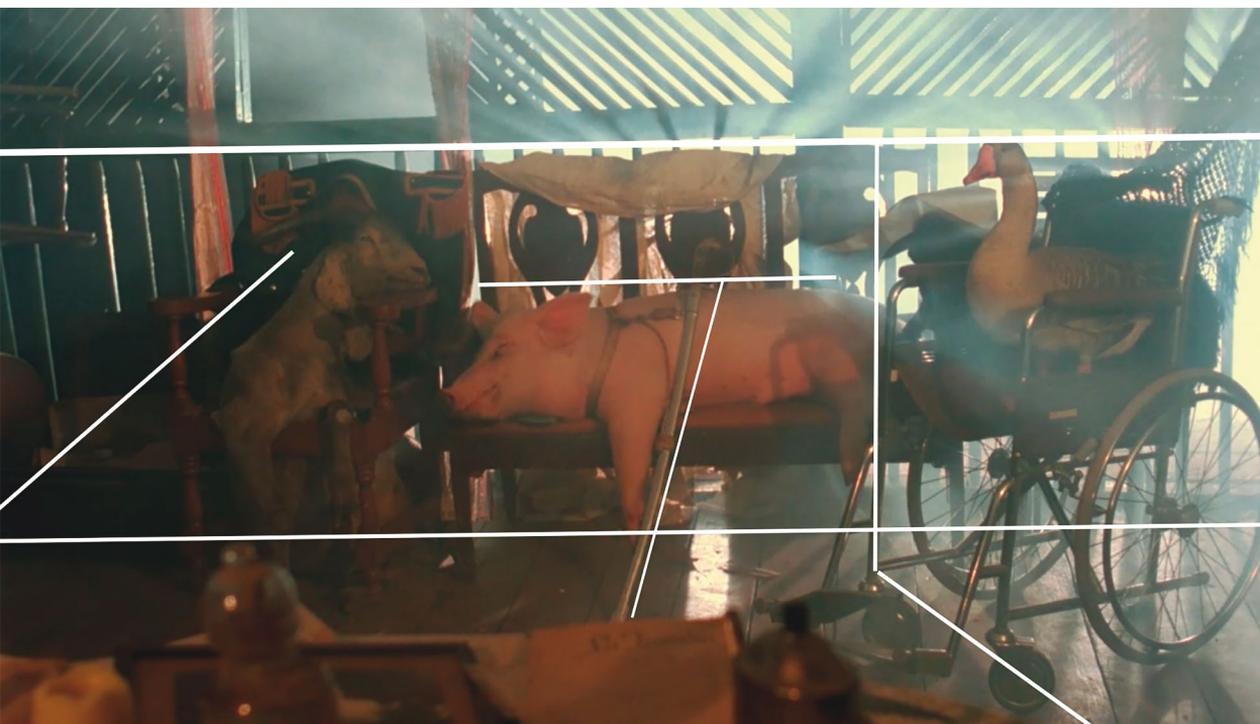
La primera corresponde a la aparición de los familiares vampíricos de los adolescentes. Salta a la vista la figura de un militar libertador, pues es palpable su parecido con Pedro Alcántara Herrán Martínez de Zaldúa, un ascendiente del artista colombiano. A su lado están otros cuatro personajes, entre los cuales hay una monja, la abuela con su escapulario y un dandi. Las cinco figuras conforman una composición triangular casi perfecta sobre el ángulo de una mesa que, por los objetos puestos encima de ella, también forma un triángulo. El segundo elemento más llamativo es la luz: sus haces atraviesan el cuadro transformando las figuras en siluetas inconclusas, en apariciones súbitas tras un portal que abre oquedades entre ellos y los fusiona en emplastos y nubosidades. La escena avanza y, mientras los hermanos se besan, se intercalan planos de los parientes: rostros de muertos vivientes con sus huesos marcados por un maquillaje que hace de la piel una tela translúcida. Los colores opacos de las figuras humanas contrastan con un trasfondo geométrico, un patrón que localiza la escena en una arquitectura a la vez rural y tribal.

Después de los planos detalle, los parientes se transforman en animales. En un plano general vemos una cabra, un cerdo y un ganso en el mismo lugar en donde estaban los humanos. La animalidad devuelve a los cuerpos a una condición primaria y les hace perder su clasicismo geométrico. El cuadro vivo de aparente composición clásica se desfigura, se desinfla y se desordena. Poco a poco, a través del montaje, se descompone hasta lograr ese equilibrio (triangular) retorcido que recuerda las obras de Pedro Alcántara Herrán. Se hace así perceptible un diálogo con las figuras inconclusas, perturbadoras, ahuecadas por la página blanca, pero meticulosamente estudiadas en ella, del artista caleño. Esta escenificación repite de manera mímica el expresionismo de la obra de Herrán y, tratándose de un referente familiar velado, expresa tal vez un “exorcismo autobiográfico”.



🌿 **Carne de tu carne** (Carlos Mayolo, 1983)

Añado las líneas para señalar la desfiguración de la composición.



🌿 **Carne de tu carne** (Carlos Mayolo, 1983)

Por otro lado, si bien el gesto informalista de la obra gráfica palpita en la escena, resulta apropiado a través de la iluminación. Se observa en efecto la distinción que hace Jacques Aumont (2007) entre cine y pintura: el cine es un arte de la luz, mientras que la pintura es un arte del color y del trazo. La *performance* de la luz, su dramatismo, es fundamental en los cuadros vivos de **Carne de tu carne**, es ella la que crea estas siluetas siniestras y genera un espacio sombrío, triangular y retorcido. Mientras que en las figuras de las series gráficas de Pedro Alcántara Herrán es el trazo el que hace este trabajo.

Destaco finalmente otras cuatro escenas que por su similitud pueden traducirse como un ejercicio serial propio de la gráfica. En la primera, Margareth está debajo de una mesa con una muñeca y su hermano llega a quitársela con violencia para luego ahorcarla mientras ella llora confundida. En la segunda, Margareth, después de haber asesinado al mayordomo, se acerca al cadáver, lasciva, y, ante los ojos de su hermano, bebe la sangre que brota del cuerpo inerte. En la tercera, Margareth acosa sexualmente a su hermano, quien, en posición fetal, cede infantilmente a la concupiscencia de su hermana. En la cuarta, los dos hermanos están postrados frente a la cama en donde reposa el cadáver del tío. Margareth juega con la muñeca y su hermano le muerde en un pie. Ella reacciona y se da cuenta de que tiene el periodo. Su hermano se excita y busca chuparla mientras ella trata de alejarlo. Los dos se calman al escuchar el lloriqueo de un bebé.

En estas cuatro escenas las figuras humanas están centradas en el cuadro. Salvo en la segunda, todas están filmadas en un único plano secuencia frontal. En las cuatro, las figuras se mueven de manera extraña. Afectadas por una pulsión retorcida de inmovilidad, gesticulan su locura, su sexualidad perturbada, enfermiza y púber. Están rodeadas por objetos que con sus movimientos se hacen visibles e invisibles: una muñeca, una cuerda, un sombrero, un búho disecado, la imagen de una Virgen invertida, un metro para grandes terrenos, restos de los papeles que contienen los secretos familiares y que ellos quemaron. Los dos están sucios: el polvo, la tierra y la sangre mancha su piel y sus ropas. Margareth lleva puesto el vestido de matrimonio de su abuela y Andrés, ropa de su tío abuelo, amante de la abuela.

En estas escenas se lleva al cine la práctica serial de la gráfica. La repetición de una composición cerrada, junto con la puesta en escena de dos figuras descompuestas y entremezcladas o, más bien, martirizadas por objetos cortados que simbolizan un poder enfermizo y animalesco, escenifica la gestualidad serial de la gráfica y recuerda el tenso equilibrio de las figuras de Pedro Alcántara Herrán. Más que un pictorialismo que busque enaltecer las escenas, estas *gráficas vivas* remiten a un desorden interno de los cuerpos, desorden que se embalsama en la imagen en movimiento y que refuerza así la alegoría sobre la permanencia de un mal.



🌿 Escena 1: **Carne de tu carne** (Carlos Mayolo, 1983)



🌿 Escena 2: **Carne de tu carne** (Carlos Mayolo, 1983)



🌿 Escena 3: **Carne de tu carne** (Carlos Mayolo, 1983)



🌿 Escena 4: **Carne de tu carne** (Carlos Mayolo, 1983)

## El cine expandido y las siluetas de lo real en *Memoria*

El cine de Apichatpong Weerasethakul suele ser caracterizado como *slow cinema* o cine lento. El *slow cinema* es una tendencia contemporánea que explora las tomas fijas, abiertas, distantes y de larga duración, los dramas banales y de pocas acciones (de Luca y Barradas, 2016). Predomina el sonido directo, el montaje reiterativo y una actuación contenida (Schrader, 2018)<sup>69</sup>. En América Latina el caso más citado es el de Lisandro Alonso, pero cineastas como Carlos Reygadas o Amat Escalante no se quedan atrás. El cine de Apichatpong Weerasethakul comparte con ellos circuitos de exhibición.

Se ha señalado también que el *slow cinema* hereda del cine moderno una reacción a las convenciones del cine clásico y su propensión a eliminar los momentos sin importancia, los tiempos muertos de una historia. Pero se diferencia de este al explorar una gestualidad fílmica que lleva la imagen en movimiento hacia la inmovilidad, y provoca así en el espectador una mayor conciencia sobre el tiempo y sobre la experiencia espectral: es introspectivo (Remes, 2015). Por esta razón, Lutz Koepnick (2017) relaciona al *slow cinema* con las prácticas reflexivas e *intermediales* del arte contemporáneo, aquel que cuestiona la imagen y su exposición.

No es raro entonces que realizadores como Apichatpong Weerasethakul transiten entre la sala de cine y la galería. El *slow cinema* es el “colapso de la galería en el cine y del cine en la galería”, escribe Glyn Davis (2016, 108). Existen entonces ciertas características formales de las videoinstalaciones del realizador tailandés que convergen con las de sus películas. Jihoon Kim (2010) afirma que con las instalaciones cinemáticas de video (*cinematic video installations*) o, en lengua criolla, con el cine expandido, la inmersividad es una de ellas y quizás la más significativa. Para lograrla, los artistas recurren a tres recursos que pueden ser identificados en el cine de Apichatpong Weerasethakul: la espacialidad, el *loop* o bucle y la duplicación.

En una videoinstalación la creación de una sensación de espacialidad depende, primero, del formato multipantallas. La experiencia de observación se hace más flexible pues la mirada se libera en un ecosistema de pantallas que ofrecen múltiples recorridos. Se rompe así con la linealidad de la pantalla única y con la fuerza centrípeta de su marco. Hay implicación e interactividad. De esta experiencia se deriva un sentido de presencia, de *estar en un lugar*. Este tipo de sensación de espacialidad puede ser identificado en **Memoria**.

69 Paul Schrader señala que este tipo de cine tiene una tradición que puede identificarse en tres generaciones. En la primera estarían realizadores como Andrei Tarkovsky, Yasujiro Ozu y Robert Bresson; en la segunda, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Chantal Akerman, Abbas Kiarostami; y en la tercera, Pedro Costa, Aleksander Sukorov, Béla Tarr y Apichatpong Weerasethakul.

Por una parte, las tomas fijas y de larga duración, al dilatar el ritmo temporal de la narración, aumentan la coincidencia temporal entre la duración de las secuencias y la duración de la película, lo que estimula la sensación de copresencia con lo representado. Esta copresencia estimula un sentido de lugar y una conciencia sobre la experiencia de observación. Además, los planos fijos y distanciados exigen del espectador mayor atención, así como permiten mayor libertad para recorrer el plano o para desprenderse de él, estimulando experiencias más individuales de observación. En la escena en la que el Hernán viejo escama mientras habla con Jessica, por ejemplo, el tiempo de copresencia con la acción es casi total. Al ser tan largo, el gesto se hace más presente, pero también más extraño. El espectador puede preguntarse entonces por el significado de la acción y, al no encontrar una respuesta clara, la escena genera un desorden perceptivo, una distracción que aviva una conciencia espectral sobre el trauma. Conciencia que a los ojos de Roland Barthes (2013) sería además política, pues chocaría con los tiempos controlados de los hábitos sociales del mirar<sup>70</sup>.

Por otra parte, un recurso que refuerza la sensación de espacialidad es el tratamiento del sonido. En esta película, cuya mezcla es compleja pues está compuesta de alrededor de 700 canales distintos (Mankowski, 2022)<sup>71</sup>, el sonido rompe constantemente el marco de lo visible para ampliar el espacio y sumergir al espectador en lo no visible, pero perceptible. Gilles Deleuze (1983) decía que el fuera de campo no existe, sino que insiste o persiste, suma una dimensión espacial espiritual, nace de la creencia en la espacialidad del sonido. Desde el primer *bang* de **Memoria** esa sensación de espacialidad espiritual se hace presente. A medida que se avanza en la historia, a medida que cada *bang* rompe el marco de la pantalla, pasa de ser subjetivo a ser un elemento intratemporal que profundiza la sensación de espacialidad, hasta llegar al momento apoteósico en el que el segundo Hernán y Jessica se vuelven transmisores de una amplia memoria sonora. De hecho, el diseñador sonoro de **Memoria**, Akritchalerm Kalayanamitr, comenta que lo importante del sonido de la película no son los diálogos, sino el sonido ambiente, es este el que genera una “atmósfera radiante” que potencia la lógica narrativa y disuelve los límites de lo visible para ampliar la conciencia de un aquí-ahora y un allá-entonces (Mankowski, 2022). El

70 Escribe Roland Barthes en una carta a Antonioni a propósito de su cine: “mirar más tiempo del que le piden (insisto en este suplemento de intensidad) molesta a todos los órdenes establecidos, sean cuales fueran, en la medida en que, normalmente, el tiempo mismo de la mirada está controlado por la sociedad” (2013: 81).

71 A modo de comparación, la segunda película de Apichatpong Weerasethakul, **Tropical Malady** (2004), solo tenía 50.

espectador debe agudizar su sentido del oído y sumergirse en este espacio sonoro háptico, inmersivo e hipnótico.

Finalmente, el bucle y la duplicación tienen que ver con la repetición de los videos proyectados en las galerías y con el diálogo que el formato multipantalla establece entre estos. La experiencia de observación deja de ser teleológica pues el espectador puede volver a la pantalla precedente o pasar de manera aleatoria de una a otra para discernir las relaciones y las diferencias entre cada una de ellas. Siguiendo a Catherine Fowler, Jihoon Kim (2010) explica que el cine expandido facilita una “investigación vertical”, es decir, relacionar lo que se siente o lo que se entiende en las distintas pantallas, a diferencia de la investigación horizontal de la única pantalla, regida por convenciones de continuidad. El mismo autor establece un vínculo entre esta investigación vertical con la estructura intersticial de las películas de Apichatpong Weerasethakul.

Las distintas temporalidades que confluyen en sus películas crean zonas temporales que dialogan entre ellas, vuelven transformadas o se traslapan. Esto produce un efecto de multipantalla que, en buena medida, reposa en la capacidad memorial del espectador. Solo reteniendo las distintas zonas de tiempo podemos establecer relaciones entre ellas. No para resolver una historia, lo que significaría volver a la convención de la pantalla única, sino para entender los distintos elementos que circulan en la película. En *Memoria* se trataría de capas memoriales: la diegética, de los personajes, la extradiegética, del realizador y de las personas que este entrevistó, y la espectral. La impresión de cada plano se vuelve entonces capital, solo así permanece en la memoria, y de allí también la necesidad de recurrir a la lentitud. Ahora, se podría decir que la “investigación vertical” en esta película es parcial, incompleta, pues las huellas de las dos primeras capas apenas si son accesibles. En este sentido, las zonas temporales son en realidad zonas afectivas. De ellas se desprenden afectos que el espectador puede identificar y poner en relación: el olvido, el duelo, el sueño, la desaparición, lo imperceptible constituyen un paradigma afectivo en **Memoria**.

La historia de Jessica puede pasar por simple y elíptica, pero desde esta perspectiva es más bien una experiencia sensorial e intelectual inmersiva. A diferencia de **Carne de tu carne**, en donde los cuerpos son indicio de un desorden interior, de un mal mítico, de una pesadilla burguesa, en **Memoria**, es la experiencia perceptiva la que se desordena indicando la latencia de un trauma que se desliza hacia el espacio del espectador. La búsqueda de descanso del personaje principal, su necesidad de restaurar un tiempo presente y superar el insomnio, se refleja en la experiencia del espectador, quien se sumerge en un universo de múltiples cuadros cuyas uniones son difusas.

Es cierto, por otra parte, que el *slow cinema* tiende a hacer del plano un cuadro vivo. En este sentido, la obra de Éver Astudillo da pistas de cuáles son esos cuadros. Me detengo, por ejemplo, en los *fantasmas mirantes* que pueblan los dibujos del artista caleño, esta silueta solitaria y anónima que suele estar en primer plano como un observador silencioso de un paisaje urbano a la vez ordinario y misterioso (Serrano, 2006). El personaje de Jessica tiene algo de estos *fantasmas mirantes*: es oscuro y desde el inicio de la película está a la expectativa. De hecho, en la escena de la galería, al pasar frente al dibujo *Signos vitales*, único iluminado en ese instante, la silueta de Jessica parece hacer figura con las siluetas del cuadro. El personaje entra en una simbiosis fantasmal con el dibujo.



🌿 **Memoria** (Apichatpong Weerasethakul, 2021, cortesía Diana Bustamante)



🌿 **Páginas del libro *Memoria* sobre las obras de Astudillo y el tema de la silueta** (Cortesía Fireflies Press).

Esta compenetración habla de una reflexión sobre el valor de la silueta desde una perspectiva amplia, ya no solo en la obra de Éver Astudillo. La silueta es también una huella, una marca corporal y está relacionada con la figura del detenido-desaparecido de periodos de terrorismo de Estado. En el libro que acompaña la película, fotografías de las obras de Éver Astudillo aparecen junto a una viñeta enciclopédica en la que se observa una zona arqueológica en Holanda y se ve la silueta de un esqueleto de la Era de Bronce. En la misma página se recrea, en la parte izquierda, una silueta en medio de un interior ruinoso. Todos estos elementos alimentan una reflexión plástica sobre la huella de un cuerpo desaparecido e inciden en la percepción que tenemos del personaje.

Además, se podría llegar a decir que Apichatpong Weerasethakul *siluetea* la puesta en escena y la anécdota de la historia sustrayendo información. Así, por ejemplo, si se acude al guion podemos acceder a información que apenas si se

sugiere en pantalla: la persona que murió fue el marido de Jessica, la nave espacial hace parte de otro tiempo: la prehistoria, hay intimidad en la relación entre Jessica y Agnes, la arqueóloga, y Jessica finalmente puede dormir. En el diario de rodaje, escrito por Giovanni Marchini, se señala además el apremio del realizador por bajar el tono de la actuación y la cantidad de elementos de la escenografía. Este vacío de información conduce al espectador a ir más allá de la anécdota. Lo que está en juego no es tanto la historia, sino su huella y las memorias que habitan en estas. Apichatpong Weerasethakul señala, por ejemplo, en su diario:

*Edward's memory, couple with Hugo's inspired me to make a film linking an experience of trying to create a fiction "Memoria" here in Pijao. I want to collapse fact and fiction, past and present. The sound of a bang collapse, the sound in my head. A woman who hears sound, cinema... the collapse of cinema, of time, of persona* (Weerasethakul, 2022: 73)<sup>72</sup>.

El realizador evoca los recuerdos de dos personas que se encontró en su paso por Pijao, quienes vivieron episodios cercanos a la muerte, y habrían sido estos los que inspiraron la película. O, dicho de otra forma, sus recuerdos son parte fundamental de las huellas memoriales de la película. A su vez, en este fragmento, la insistencia en un *colapso* puede interpretarse como el querer mostrar las ruinas de elementos simbólicos para la realización, cuya expresión acaba encarnándose en el gesto del *silueteo*. Lo que queda después del colapso es la silueta, es este personaje en vilo, incógnito, es este cine narrativo despojado de su narración, es la persona, el realizador, los habitantes de Pijao, desprendiéndose de sus recuerdos o colapsando en ellos.

Hasta aquí he abordado elementos formales de la obra de Éver Astudillo como claves interpretativas de la película. Pero la escena permite también reflexionar en el *slow cinema* de Apichatpong Weerasethakul y en el funcionamiento de planos recurrentes en el cine documental sobre arte cuando son llevados a la ficción. En efecto, la escena está compuesta por tres planos de larga duración que se asemejan a los planos vitrina y a los planos espectatoriales del cine sobre arte.

Volvamos, primero, a los planos de larga duración:

72 “Los recuerdos de Eduardo, junto con los de Hugo, me inspiraron a hacer una película aquí en Pijao que dé cuenta de la experiencia de tratar de crear **Memoria**, una ficción. Quiero hacer colapsar la realidad y la ficción, el pasado y el presente. El sonido del colapso de un *bang*, el sonido en mi cabeza. Una mujer que escucha el sonido, cine... el colapso del cine, del tiempo, de la persona” (Traducción propia).

La fascinación por los planos de larga duración se ha sostenido casi siempre sobre la esperanza de que la coincidencia prolongada del tiempo del filme con el tiempo del relato y el del espectador llegue a hacer advenir algo así como un contacto con lo real. (...) Todo el cálculo pasa a la puesta en escena y el rodaje, esperando que el espectador viva el milagro, la sensación fugitiva de un destello de realidad (Aumont 2007: 74–75).

El plano de larga duración es, en este sentido, un recurso para experimentar el presente<sup>73</sup>. Ahora, este presente es, en primera instancia, el de la observación del espectador. Como lo señala Jacques Aumont, es solo este quien vive la sensación fugitiva de lo real, que para Lutz Koepnick (2017) tiene que ver con recuperar la capacidad del asombro ante lo impredecible de la experiencia humana. Filmar planos de larga duración supone, por otro lado, renunciar al dominio total del proceso creativo en función de una propuesta experimental de puesta en escena y rodaje. Al hacerlo, el cineasta construye un dispositivo, es decir, “una trampa rigurosa donde deja entreabierta la posibilidad para atrapar lo inesperado, el azar de lo real” (Bergala, 2021: 35). Cuando se apaga la luz y queda iluminada una de las piezas de Éver Astudillo, algo de ese contacto con lo real tiene lugar. La iluminación áurea de la obra es también la pausa áurea de la contemplación, es el momento en el que aparece un cuadro vivo en la pantalla: siluetas que se desdobl原因 y se traslapan. El plano se vuelve índice de lo real, asomo de lo impredecible.

Al mismo tiempo, los tres planos que componen la escena se asemejan a los planos vitrina y a los planos espectatoriales del cine sobre arte. Recordemos que el primero obedece al discurso museográfico o curatorial, hace hincapié en la manera en la que se exhiben las obras. Y el segundo, escenifica las maneras ideales de acercarse al arte, llegando a responder a regímenes disciplinarios y rituales de consumo de arte. En esta escena predomina el segundo sobre el primero. Al ser una ficción, la atención está puesta en la acción del personaje, es decir, en la curiosidad que manifiesta frente a las obras. Ahora, la iluminación, al darle un aura inusitada a una de las obras, anima la exposición y sorprende al espectador con un juego de siluetas que convocan lo real. En este sentido, el plano vitrina responde a un discurso curatorial afectado por la ficción. La estética de los dibujos es liberada del cuadro e invade el cubo blanco, afectando la exhibición de las obras. La obra *Signos vitales* se vuelve, de hecho, una especie de portal

73 En varias entrevistas Apichatpong Weerasethakul señala que buscó que la experiencia del espectador al ver la película fuera la de sentir el presente. Véase, por ejemplo, la entrevista para la *Berlinale Talents 2021*: <https://www.youtube.com/watch?v=vnMULGIMB8o&t=13155>

intratemporal pues la escena de **Memoria** en la que una persona se tira al piso al confundir el sonido de un accidente de tránsito con una bomba se asemeja a parte de la escena retratada en este dibujo.

Por otro lado, debido al componente autobiográfico de la película, las obras fueron dispuestas tratando de respetar la curaduría de la exposición que el realizador vio en el Museo de la Tertulia de Cali. Angélica Perea, la diseñadora de producción, reprodujo en alta definición las obras y las dispuso en dos espacios: en un corredor de la Biblioteca Luis Ángel Arango y en una galería (Casas Riegner). Los dos lugares se conectaron a través del montaje como si se tratara de un espacio único en la biblioteca. Esta solución subraya la importancia que tuvo para el equipo respetar un discurso curatorial, pero sobre todo señala la centralidad del cubo blanco como un espacio ritual de exhibición de arte y la relación del cineasta con las galerías.

Al llevar la galería al cine, Apichatpong Weerasethakul hace un comentario sobre su propia experiencia como espectador de arte. En este sentido, los planos espectatoriales de esta escena en **Memoria**, más que buscar infundir en el espectador un comportamiento debido, escenifican la fascinación *proustiana* del encuentro con cierto tipo de obras y con el deseo de crear o seguir creando a partir de ellas. Es más, al desplazar la galería a una biblioteca se marginaliza el lado comercial del arte. Como si se afirmara que en un espacio de intercambio mercantil se corre el riesgo de perder ese encuentro con lo real. Solo se rescata el cubo blanco como un espacio ideal (¿valeryano?) y espiritual para escenificar y repetir los afectos del encuentro. De tal forma que dicha escenificación transforma el cubo blanco en un cubo oscuro: de un espacio museal se pasa a un mausoleo de memorias y siluetas que mezclan misterio y nostalgia.

Este proceso da cuenta del deseo pigmaleónico ya no del artista, sino del espectador; por querer animar la obra de arte, por reproducir en un imaginario la potencialidad *mímica* de lo que ella produce en el encuentro, lo cual significa también desplazarla hacia refugios sensibles ajenos. A diferencia del cine documental, en donde por más que se dramatice la obra que se quiere dar a conocer esta es preservada por el ejercicio fílmico-descriptivo, en el cine de ficción la obra entra en un devenir otro radical.

## **Confluencias**

### **Dos periodos, dos visiones de la violencia**

Realizadas en periodos diferentes, la aproximación al tema de la violencia en estas dos películas es también distinta. Desde la historia del arte, Margarita

Malagón (2008) diferencia las obras de la generación de Pedro Alcántara Herrán y de la de Éver Astudillo teniendo en cuenta su contexto de producción. La autora señala que los contemporáneos de Alcántara Herrán, con un lenguaje visceral e impactante, intentan darle visibilidad a un conflicto invisibilizado en las grandes urbes. Sus obras sacuden al público, lo paralizan ante las atrocidades que se cometen, esperando generar rechazo. La violencia se representa como algo monstruoso y mítico, como algo naturalizado. Por el contrario, la generación de Éver Astudillo, ante la sobreabundancia de imágenes de la violencia y su banalización mediática, recurren a un lenguaje indécico que explora las huellas de la violencia, incitando de esta forma al espectador a indagar en su historia y sus causas. La violencia ya no es representada como algo mítico, sino como un disfuncionamiento social.

Esta tesis se acerca a la diferenciación histórica que habría que plantear para **Carne de tu carne** y **Memoria**. Como lo señalamos en la primera parte de este capítulo, Carlos Mayolo dialoga con el tremendismo de la obra de Pedro Alcántara Herrán y Apichatpong Weerasethakul lo hace con el lenguaje indécico de la generación de Éver Astudillo. **Carne de tu carne** hace también una interpretación mítica de la violencia, mientras que **Memoria** señala un desorden traumático. Sin embargo, **Carne de tu carne** no es una película de los años sesenta. Su tremendismo no está en función de una denuncia, sino más bien de algo cercano al escándalo surrealista; además, como **Memoria**, es una película con un discurso alegórico. **Memoria**, por su parte, lleva la indexicalidad a sus últimas consecuencias, pues se vuelve subjetiva y personal. El contraste entre los lenguajes de las dos generaciones descritas por Margarita Malagón debe entonces replantearse para estas películas.

En primer lugar, en la década de los ochenta, el cine de ficción latinoamericano relativiza el cine de autor, deja los discursos militantes y totalizantes de la década anterior, abandona la apología a las organizaciones populares, margina el estilo contrainformativo y de denuncia proveniente del documental de los años sesenta y, recuperando los géneros clásicos y apoyándose en el melodrama realista, recurre a la alegoría y al testimonio. Películas como **La historia oficial** (Luis Puenzo, Argentina, 1985), **Rojo amanecer** (Jorge Fons, México, 1989) o **La luna en el espejo** (Silvio Caiozzi, Chile, 1990) son ejemplos de lo anterior. Se trata de dramas familiares que más que denunciar abusos de poder, lo problematizan a través de la alegoría (Bernini, 2015).

**Carne de tu carne** se encuentra dentro de este tipo de producciones. Más que evidenciar el silenciamiento de los problemas ligados a la violencia, el gótico tropical problematiza una angustia sobre su perpetuidad. La película no desen-

mascara a las élites, sino que trabaja sobre su condición de víctimas y victimarios de una historia que parece sobrepasarlos. Téngase en cuenta que el periodo de los ochenta y de principios de los noventa es de fuerte incertidumbre. En Colombia hay una persecución política soterrada y un ascenso de la violencia causada por el narcotráfico. A nivel continental, las democracias regresan tímidamente después de periodos álgidos de represión, hay desconfianza en el modelo capitalista de bienestar basado en el consumo frenético de objetos desechables y la pobreza aumenta. En este sentido, lo que responde al tremendismo no es tanto tomar conciencia de la violencia, sino del riesgo de su perpetuación inconsciente, eso es lo que tiene de surreal-escandaloso.

En segundo lugar, el interés del grupo de Cali por acercarse al horror y a Hollywood también deben ponerse en perspectiva<sup>74</sup>. En el cine de género norteamericano de los años ochenta los espacios narrativos cambian. En efecto, Tony Williams (2015) y Vivian Sobchack (2015) han llamado la atención sobre la primacía de lo doméstico en el cine de horror y ya no de los espacios naturales o salvajes. Los dos autores coinciden en afirmar que para esta década la familia patriarcal burguesa atraviesa por un periodo de crisis y transformación. Con los movimientos contraculturales de los años sesenta y setenta y con la entrada de la televisión al hogar, la autoridad del padre es cuestionada y la estabilidad de la vida familiar tradicional es puesta en entredicho. “Las películas dejan claro que la sumisión a cualquier forma de autoridad familiar resulta en la muerte” (Williams, 2015: 204). A esto se suma el afianzamiento de una sociedad fundada en el individuo y no en la familia, en la libre empresa y no en el Estado. Por esta razón es común que estas películas “ritualicen la soledad, rabia y vulnerabilidad adolescente, y repriman el protagonismo de los padres” (Sobchack 2015: 178).

**Carne de tu carne** también sigue este desplazamiento. En la tradición gótica lo doméstico es terrorífico, es el lugar de lo reprimido, el espacio de donde emerge lo siniestro (Hubern, 2018). No habría entonces que descartar la incidencia de la televisión y de los movimientos contraculturales en una toma de conciencia sobre los problemas de la violencia que, en los años ochenta, más que poner a tambalear a las estructuras de poder, retumba en las estructuras familiares tradicionales. **Carne de tu carne** acaba además con dos adolescentes solitarios transformados en zombies feudo-capitalistas descontrolados y a la deriva. Este final, además de develar una crisis de la familia tradicional, está relacionado con el espectro de un capitalismo individualista. Lo que está en juego no es solo

74 Carlos Mayolo dedica su película a dos cineastas de culto, Roger Corman y Roman Polansky. El primero es recordado por ser productor y realizador de películas de serie B y, el segundo, por sus dramas negros hollywoodenses con toque de autor.

concebir la violencia como algo mítico, sino como un proceso de degradación moral que se empeora con un capitalismo feudal.

Una última diferencia puede establecerse considerando al personaje femenino, Margareth, típico del cine de horror del momento. A diferencia de Andrés, un personaje ingenuo que sigue los pasos de su hermana, Margareth es una adolescente seductora que se libera sexualmente y acaba víctima de su propia liberación. Su sexualidad y su primer periodo son signos de una transformación monstruosa. Predomina entonces una mirada masculina sobre la sexualidad femenina<sup>75</sup>. Pero esta liberación es relativa pues pasa por continuar una tradición familiar: el incesto y la endogamia. La sexualidad femenina estaría así condenada a ser monstruosa por el orden familiar. Una conclusión que pone en entredicho el clásico restablecimiento del orden simbólico patriarcal del cine de horror y vuelve a cuestionar los valores tradicionales de la familia<sup>76</sup>.

Pero lo más interesante en Margareth es que encarna una figura que evoca a la Madremonte, citada por los mismos adolescentes como una mujer que se comió a sus hijos. Así, Margareth acaba persiguiendo a los recién nacidos de los campesinos. Esta figura mítica remite a otra, la “madre arcáica” (Creed, 2015), aquella que se relaciona con el origen de todas las cosas y, por tanto, con el abismo de lo indiferenciado y lo abyecto. Lo femenino-monstruoso está representado entonces en la reproducción, que se metaforiza en el horror de la reproducción de la violencia y en la ausencia de una ley paterna pacificadora. La ley se ha vuelto monstruosa y femenina y está llevada por impulsos incontrolados.

Esto da pie a una revisión de la obra de la generación de Pedro Alcántara Herrán, donde las figuras femeninas embarazadas son recurrentes en las representaciones de la violencia. *El 9 de abril* (1948) de Alipio Jaramillo, *La violencia* (1962) de Alejandro Obregón, *La cosecha de los violentos* (1968) de Alfonso Quijano, *Qué muerte duermes, ¡levántate!* (1968) de Pedro Alcántara Herrán e, intuitivamente, *Piel al sol* (1963) de Luis Ángel Rengifo recurren a esta figura para expresar el horror de la violencia. Estas obras también revelan una mirada masculina preocupada por una idea de nación basada en la descendencia. Ahora, todas estas figuras están sin vida, son cadáveres, unos más grotescos que otros,

75 Desde los estudios de Laura Mulvey se ha venido llamando la atención sobre el predominio de un voyeurismo masculino en el cine que objetualiza la figura femenina. En el cine de horror es la sexualidad femenina la que se vuelve objeto de un repudio perverso. Por eso, autoras como Linda Williams o Barbara Creed, equiparan la mirada femenina con la del monstruo, juntos representan esa diferencia que debe ser neutralizada.

76 Según Barbara Creed (2015), el proyecto ideológico de las películas clásicas de horror es el de afianzar el orden simbólico patriarcal. Estas películas expresan deseos y miedos masculinos sobre lo femenino, que debe ser reprimido y controlado para asegurar y proteger un orden social.

que metaforizan la falta de esperanza, el final de una progenie nacional. Margaret, por el contrario, es una muerta-viviente que quiere robarse a los bebés, extraviarlos en el horror de lo indiferenciado. En los dos casos hay una mirada masculina sobre la violencia, pero esta última es menos complaciente. Lo monstruoso-femenino permanece como una metáfora de una condena: la reproducción de la muerte y la preeminencia de una ley indiferenciada. De nuevo, es el miedo a la perpetuación del horror, más que su visibilización, el determinante alegórico del relato.

Si bien **Memoria** trabaja sobre lo indéxico y abre preguntas sobre el duelo de hechos traumáticos del pasado, se apoya en lo autobiográfico, que desplaza lo indicial hacia experiencias personales, distanciando, aunque no eliminando, los fenómenos memoriales locales. La subjetivación de estos fenómenos abre otras puertas y obsesiones, propias de la cinematografía del realizador: el sueño, el cine, el viaje, la muerte, los seres de otro tiempo, etc. A su vez, la reflexión sobre la violencia también subjetiviza el trauma al hacer de lo indéxico algo imperceptible. La reflexión se hace más obtusa, menos obvia, y, junto con un mirar pausado, nos conduce hacia consideraciones políticas sobre el trauma y su capacidad para impedir la articulación de un lenguaje. Retomando a Roland Barthes (1986), sería algo así como *el nivel filmico de lo traumático*: lo irrepresentable de lo representado. Ahora, la aproximación de Apichatpong Weerasethakul a la historia del país es entonces latente, pero no es el principal objetivo de la película. Prima el trauma de la vida moderna y el de su acaecer en los países del sur global.

Por una parte, a la incesante serie de choques acelerados de la era contemporánea, a sus economías mínimas de atención, su conectividad compulsiva e insomne y su evasión placentera en la imagen, Apichatpong Weerasethakul responde reivindicando la lentitud, la capacidad del asombro, el presente de la experiencia y la atención meditativa. Tras un *¿cómo recordar?*, un *¿cómo hacer memoria?*, en la película subyace otra pregunta: *¿cómo descansar?*. Jessica persigue el sueño como si este fuera el signo de un descanso, el del final de un duelo. Pero ¿cuál es el sentido de este duelo si va más allá de una historia local? La interpretación que hace Vivian Y. Kao (2020) de la película en la que se inspira Apichatpong Weerasethakul para el personaje de **Memoria, I walked with a Zombie** (Jacques Tourneur, 1943), ofrece algunas pistas para responder a esta pregunta.

Esta película cuenta la historia de una enfermera, Betsy (Frances Dee), que debe viajar a una isla británica del caribe a cuidar a Jessica (Chritine Gordon), la esposa de un gran hacendado inglés. Sin embargo, Jessica no tiene una enfermedad, es una zombi. Según Vivian Y. Kao, Jessica Holland, una mujer blanca transformada en zombi, simboliza el deterioro del poder económico de

las plantaciones coloniales, la pérdida de control del amo en el espacio que le es más reservado y más simbólico, el doméstico. Cabe recordar que, en su origen, el zombi es un esclavo desprovisto de alma controlado por un brujo vudú. Dado que lo vudú escapa al dominio del modelo racional de explotación de una plantación, el zombi representa tanto a la *bestia trabajadora*, como a la rebelión. El filme muestra así el paso de un modelo de poder imperial y centralizado a uno postcolonial, comunitario y descentralizado<sup>77</sup>.

Si **Memoria** es una secuela de esta historia, en ella *el amo* murió. Quien sobrevive es una *zombi*, Jessica, que, por la forma masculina de vestir, carga consigo los vestigios de ese orden colonial patriarcal desaparecido<sup>78</sup>. Pero, los procesos de modernización legados por la colonia y su accionar invasivo continuaron. La construcción del túnel de La Línea y el descubrimiento de una tumba antiquísima son, a la vez, una proeza moderna y una profanación. Al encarnar una zombi, una figura que representa la rebelión ante tal modelo de civilización, el duelo de Jessica sería profundo, estaría relacionado con la imposibilidad misma de una civilización distinta. Su manera de vestir sería, en este sentido, sintomática. Es más, al eliminar la escena en la que Jessica descansa, la película deja de habitar el espacio del duelo para estancarse en la melancolía, en el impase memorial de lo que no fue y no será. Bárbara Le Maitre (2015) señala que la imaginería zombi es síntoma de un mal genealógico. En este sentido, **Memoria** se acerca a **Carne de tu carne**, pero no para evocar la permanencia de un mal heredado del elitismo colonial, sino de uno civilizatorio. Apichatpong Weerasethakul nos deja con la imagen paradójica de una nave espacial en el pasado, como si el futuro ya hubiera sido y del presente solo quedaran memorias y duelos inconclusos.

Hay una capa extra en **Memoria**, un exceso de sentido. Por encima de la representación indéxica de la violencia y la reacción a la abundancia de imágenes que se presiente en la generación de Éver Astudillo, está la atención prestada a un problema postcolonial y civilizatorio. Es probable que **Memoria** forme parte del conjunto de ficciones recientes en las que los zombis, como lo señala Anya Heise-von der Lippe (2018), se han vuelto personajes más complejos, figuras posthumanas que reflejan ansiedades contemporáneas de la era del antropoceno.

77 Vivian Y. Kao añade que la película se estrena en 1943, un momento de declive y deterioro del orden colonial vigente por entonces y del modelo de explotación esclavista de grandes plantaciones agrícolas.

78 Hay un conjunto de elementos que alimentan este universo zombi: Jessica es un personaje insomne, cuyo vagabundeo parece ser un encantamiento, es atraída por un *bang* que remite a sonidos de una profundidad ritual (“una bola enorme de concreto que cae en un fondo de metal rodeada de agua de mar”, dice al describir esta alucinación sonora). La presencia de la música y del baile local como momentos cautivantes y rituales también nutren este universo.

Figuras que, en el sur global, simbolizan además una deshumanización y una necesidad de reconceptualizar la relación con el presente y con el entorno natural, tal como lo indica Kerstin Oloff (2012) al estudiar esta figura en la literatura del caribe.

## El cine de ficción *con arte*

Para concluir, vuelvo a la reflexión sobre las diferencias entre el cine sobre arte y el cine de ficción con arte. Con el análisis anterior se constata que la finalidad del primero, *dar a conocer*, se desplaza hacia un diálogo *transmedial* entre las dos artes y un diálogo medial-referencial entre sus dos experiencias de observación. En estos diálogos no siempre lo narrativo prima sobre lo descriptivo. En **Memoria** lo narrativo se alía a lo descriptivo para construir un entramado ensayístico y en **Carne de tu carne** lo narrativo se disuelve en las pausas descriptivas de los cuadros vivos. La introducción de gestos provenientes de las artes visuales al cine de ficción retiene entonces la narración y transforma la experiencia de observación en una referenciada al arte.

Cuando se trata de relaciones intratextuales esta experiencia es directa, no hay un ejercicio de doble observación. Lo que se observa es una apropiación expresiva de un lenguaje plástico. Cuando se trata de relaciones intertextuales la experiencia se asemeja a una doble observación. Lo que se observa es una citación más o menos afectada de una obra. En los dos casos hay un trabajo interpretativo, pero solo en el segundo se hace explícito. En este sentido, **Memoria** estaría más cerca del cine sobre arte que **Carne de tu carne**. Pero el cine sobre arte también escenifica: en películas de corte biográfico o en aquellas que recurren a miradas naturalistas la doble observación se hace mínima. La diferenciación es entonces relativa.

Lo anterior no quiere decir que **Carne de tu carne** sea una película de corte naturalista. Carlos Mayolo y su equipo están explorando un lenguaje que resuena con el de Pedro Alcántara Herrán, pero esto no quiere decir que busquen retratar la realidad escenificando la mirada de este artista. De hecho, la relación entre la obra de Herrán y la película no es evidente. Detectarla necesita de un análisis detenido y de conjeturas comparativas. Por esta misma razón resulta más preciso hablar de una apropiación expresiva que de naturalismo.

En ninguno de los dos casos el arte es convocado para darle un toque de alta cultura a las películas. Tampoco es un artilugio del orden de lo espectacular. Hay, por el contrario, una búsqueda plástica que pasa por el diálogo y la referencia. Pero en este encuentro también hay una conexión entre las auras del cuadro

cinematográfico y del cuadro gráfico. En el caso de **Carne de tu carne** el aura del segundo se pierde en el primero. El cine reivindica su autonomía y la refuerza recurriendo a un género clásico, el horror. En este sentido, los cuadros vivos se construyen en función de la espectralidad de la imagen fija, no tanto en función de su potencialidad estética, es decir, en su capacidad de generar estados de contemplación y diferenciación. Esto no demerita el arte que hay en ellos.

**Memoria** posee una transmisión de auras entre el arte y el cine. La escena en la que se apagan las luces y queda iluminado un dibujo de Éver Astudillo convoca el aura de la gráfica, pero al afectar el cubo blanco a través de un gesto fílmico, esta aura transita hacia la imaginaria cinematográfica. De igual forma, el tratamiento de la obra, es decir, su reproducción y curaduría, ponen en escena el aura de los dibujos, que se *transporta* a otro lugar: una biblioteca, espacio que desplaza al cubo blanco, abriendo nuevos imaginarios. La irritación que suscita el encuentro de dos sistemas expresivos es pues más dinámica en este tipo de trabajos que en aquellos en donde el arte se pone al servicio del cine.

Finalmente, llama la atención que dos películas que recurren al universo del horror, en donde se encuentra la estética zombi, sean los dos ejemplos para valorar la relación entre cine y arte. Desde el caligarismo del cine expresionista alemán, el arte se ha hecho fuertemente visible en la pantalla. Cabe añadir que el caligarismo es también una faceta del pigmaleonismo. Por un lado, el pigmaleonismo pone en tensión el carácter inanimado y mortuorio de la imagen fija con la espectralidad móvil de la imagen en movimiento. Y, por otro, el pigmaleonismo no deja de ser una experiencia perturbadora. Tanto en **Memoria** como en **Carne de tu carne** se presiente la referencialidad al arte en este pigmaleonismo del horror. En cierto sentido, las dos son películas neoexpresionistas, la segunda más que la primera, que aprovechan la experiencia estética desfamiliarizante del arte para reforzar sus tramas.





# Conclusión

## Del gesto...

EL CINE ES UN ARCHIVO de gestos de prácticas diversas. Como tal, permite estudiar su desaparición, repetición o reapropiación a lo largo del tiempo. El cine sobre arte ha registrado posturas, la de artistas, críticos y personalidades del mundo del arte, así como experimentaciones gestuales que, al comunicarse, retroalimentan las maneras de percibir el arte.

En tanto que gesto, el cine sobre arte parte de un *dar a conocer* una experiencia estética a partir de un fenómeno o una práctica artística, o una obra y su creador. La figuración de esa práctica nace de un ejercicio descriptivo que selecciona elementos con el fin de construir dicha experiencia y convencer al espectador de que es digna de conocerse, esto es, de ser integrada al sistema comunicativo del arte y, en algunos casos, de ser un referente de *buen gusto*.

Este (archi)gesto del cine sobre arte determina los alcances políticos de las obras analizadas. Entre más se cumple la finalidad de este gesto más rápida y predecible se vuelve la experiencia estética que se comunica, así como el valor mimético de los gestos que promueve y en los cuales se apoya. Generalmente, las obras *intermediales*, aquellas que están en una relación de cooperación con maneras del *decir* y del *exponer* del sistema comunicativo del arte tienden a respetar

esta finalidad, mientras que las obras *transmediales*, aquellas más preocupadas por mantener una referencialidad propia al mundo del cine suelen desviarla. Hay, por supuesto, excepciones.

Trabajar sobre los gestos significa definir también ciertas anatomías gestuales de la praxis del arte y del cine. A través del cine, no aparece una, sino varias anatomías del arte, que, a medida que entra el siglo XXI, se vuelven difusas, pues sus procesos se diferencian más rápido, a tal punto que resulta difícil definir límites, si bien estos gestos dependen de espacios o contextos sociales y mercantiles que sí pueden ser determinados. El cine ha definido una anatomía en su aproximación al arte. A lo largo del trabajo estudié cierto tipo de planos, que pueden también definir tipos de montaje: planos vitrina, planos espectatoriales, planos cinéticos, planos pigmaleónicos, planos de inspiración (*dek*), de referencia *intermedial* como los planos pictoriales, de sublimación sonora y planos cate-dráticos; y cierto tipo de motivos: la voz en *off* docta, el efecto hipocrático, el naturalismo, la alternancia entre el blanco y el negro.

Los valores de estos gestos varían según su tratamiento y así construyen marcos de referencia para interactuar con el arte. Los documentales también fijan comportamientos, enseñan y sensibilizan a nuestro cuerpo respecto a las experiencias que nacen de la observación de obras de distinto tipo. El tratamiento del color, por ejemplo, suele provenir de una búsqueda mimética de lo pictórico en la imagen en movimiento, en donde el color aparece como un *ideologema* en dos sentidos, en el de respetar y hacernos sorprender por el aura de un arte mayor, la pintura, y de unir lo artístico con lo *bello* (Albera, 2019).

Hasta aquí la reapropiación mimética o mímica del gesto procede de un ejercicio deliberativo: son gestos fílmicos. Es decir, nacen de un momento de discusión sobre la pertinencia del gesto. Sin embargo, al estudiar el corpus se comprueba que no todo es deliberativo. Los gestos cinematográficos, aquello que procede de los aparatos y soportes, escapan a la deliberación. Fue sobre todo examinando las obras de Luis Ospina que esto se hizo más palpable. La primera vez que usó el video en un largometraje documental, Luis Ospina escribió:

Lo grabé en la intimidad, sin luz artificial y con todos los controles automáticos de la cámara, es decir, con foco, sonido y exposición automáticos. No por nada los japoneses se han gastado tanto dinero inventándose estos dispositivos. Pienso que el video plantea su propia estética y hay que aprovecharla (Ospina, 1999).

Al afirmar que el video “plantea su propia estética”, Luis Ospina está sugiriendo que su rol como sujeto de deliberación no es total, una parte proviene de una tecnología que le es externa y extraña, y que es desde allí desde donde se gesta una estética. Pierre-Damien Huyghe (2019) señala por ello que todo gesto creativo es compartido entre el o la artista y las herramientas que utiliza. Son estas últimas las que dan lugar a aquello que no era posible antes, las que dan a luz de manera mecánica, sin por ello llegar a ser maquinales, a estéticas nuevas.

La incidencia de los formatos en el ejercicio descriptivo que propone este cine es por lo tanto un elemento que debe tenerse en cuenta. **Las murallas de Cartagena**, filmada en 35 mm, y los cortometrajes de Luis Ernesto Arocha, en Súper 8 mm, se distinguen también por su soporte. Por un lado, su aspecto, tono y materialidad son distintos. Y, por otro, el uso de película de 35 mm (incluso de 16 mm), al ser costosa, delicada y de prestigio, incide en el cuidado del rodaje y tiende a dirigir al equipo hacia cierto preciosismo. Mientras que la película de Súper 8 mm, por su flexibilidad técnica y económica, ofrece mayor libertad expresiva. Después vendría el video, cuya libertad es más mundana y familiar, tal como sucede en **Caballero expuesto** de Carlos Mayolo. Y en última instancia el cine digital, que parece poner en tensión el aspecto familiar heredado del video, el prestigio del cine en 35 mm y las posibilidades del mundo digital.

La transmisión de la experiencia estética no depende solo de una gestualidad deliberada, en asumir y defender frente a los otros, tal como lo afirma Giorgio Agamben (2002), la exposición de unos gestos. Esto no es suficiente, pues se vuelve a reprimir la parte no humana de la experiencia estética, el encuentro con un refugio sensible *otro*. Exponer el gesto es también exponerse a un riesgo, lo *otro sensible*, y estar fuera de sí, *ser-fuera-del-lenguaje*.

De modo que entre mimetismo y mimismo, pose y movimiento, instante privilegiado e instante cualquiera, lo disciplinario y policivo y lo renovado y resistente, aparece un tercer término: la gestación estética que procede de las distintas tecnologías de registro. Una gestación que es a su vez ética, pues en el encuentro con lo otro se accede a la deliberación política. En la selección de los gestos provenientes del arte, en aquellos provenientes del cine y en aquellos provistos por las tecnologías de registro se reparten entonces las diferencias de las experiencias estéticas que mantienen activo al sistema comunicativo del arte a través del cine.

## ...A la mirada

Los gestos fílmicos y los gestos cinematográficos son los principales referentes para definir el tipo de mirada que el cine construye sobre el arte y su gestualidad. Por la misma razón, esta mirada es indirecta y, por lo tanto, puede ser estudiada como un ejercicio de doble observación. Es decir, como la transmisión de una experiencia de observación que emerge de una experiencia estética.

No insistí en tomar a las miradas desde una perspectiva de *catálogo*, tal cual lo esbocé en las primeras páginas del libro. Es tentador decir que hay una mirada positivista en el documental didáctico, una voyerista en el procesual, una reflexiva en el ensayo, una pigmaleónica en el poético, y una hipocrática en el biográfico. Aunque este desglose semiótico las caracterice, preferí usar términos más amplios, como *intermedial* o *transmedial*, o adjetivos que se identifican con dos posturas espectatoriales, la de Valéry o la de Proust según Adorno: la del historiador preocupado en la especificidad de cada obra, o la del aficionado interesado en su vitalidad.

Traducidos a términos luhmanianos estos dos caminos de lectura suponen tener en cuenta tres factores. Primero, la auto o hétero referencialidad de los sistemas implicados. En este caso el cine y el arte. Segundo, el reconocimiento del sentido transmitido según unos horizontes de expectativa de uno u otro sistema. Y, tercero, la automaticidad de tal reconocimiento, ligada a la especialización autopoietica de cada uno de los sistemas.

Desde esta perspectiva, existen miradas que tienden a ser más autorreferenciales en relación al sistema gestual del arte (*intermediales-valeryanas*): aquellas que se enfocan en transmitir información especializada sobre el arte, como los documentales televisivos de historia de arte o los documentales de exposiciones, o aquellas que se centran en registrar el gesto creativo o una obra en específico, como los documentales procesuales clásicos. Hay, por otro lado, miradas que tienden a acercarse más al cine (*transmediales-proustianas*), como las de los documentales cuyos gestos fílmicos son marcados y, en casos radicales, tienden al experimentalismo o, a lo que François Albera llama, en el texto traducido en anexo, *cinigrafismo*. Sin embargo, podría decirse que los documentales biográficos transitan entre una y otra mirada, pues recurren a imaginarios sociales sobre los artistas, pero también a tradiciones cinematográficas propias del cine, como el *biopic*. No hay un determinismo en esta división, lo que está en juego es la autonomía de cada sistema y la irritabilidad dinámica que los retroalimenta.

La irritabilidad, por su parte, depende de los horizontes de sentido que definen los contornos retóricos o culturales de la experiencia estética que se quiere transmitir. Dentro de los primeros están aquellos que llevan la descripción hacia efectos naturalistas, pintorescos, hipocráticos o espectaculares. En **Las camas de Feliza**, por ejemplo, se describe la obra de Feliza Bursztyn haciéndola parecer misteriosa, naturalizando así su sentido, mientras que en **Elementos para una acuarela** lo que cuenta es la relación entre vida y obra, su sentido hipocrático. Dentro de los segundos están ciertos discursos históricamente determinados: aquellos provenientes de las luchas de liberación de los años setenta, de distintas formas de entender lo nacional, a partir, por ejemplo, de un patriarcado mágico realista, como sucede en los principales documentales dedicados a Alejandro Obregón. También aparecen horizontes relacionados con el apogeo del discurso neoliberal, o con procesos de transición histórica, en los que predomina la figura de la víctima.

La irritabilidad depende también de hasta qué punto se reconocen referencias de cada una de las artes llevadas a su lenguaje específico. Cuando los gestos cinematográficos mimetizan los pictóricos, por ejemplo, recurriendo al cuadro vivo, hay una referencialidad clara al lenguaje de la pintura. Pero entre menos mimético y más mímico se haga este gesto, más va a perder su referencialidad y más irritable va a ser el encuentro entre los dos sistemas.

Finalmente, la automaticidad de esos horizontes y de estas referencias hace que la comunicación sea más o menos fluida. Aquí volvemos a los gestos y su eco comunicativo. Entre más fluye la comunicación más se alinea con las inercias del mundo cotidiano y su mimetismo gestual. Entre más se retenga el sentido, entre más se le exija al espectador pausar unos horizontes aprendidos, menos mimética se vuelve la mirada.

El sentido se retiene ya sea porque no es obvio y tiende a lo obtuso, lo oblicuo, o porque es un sentido minoritario, poco familiar. En el primer caso está, por ejemplo, la película **Un tigre de papel**, cuyo sentido es ambiguo y, en el segundo, **En el taller**, cuyo sentido es subjetivo, entra en una poética de lo íntimo. Por otra parte, retener el sentido significa también retener la referencialidad entre las dos artes. El *collage*, en **Un tigre de papel**, deja de ser una referencia plástica para volverse un ejercicio de montaje que guarda una relación con su origen plástico, pero cuyo resultado es un auténtico *collage* cinematográfico.

Lo anterior replantea el cuadro expuesto en un inicio. Si bien el arco crítico entre la autonomía del sistema del arte y del cine es pertinente, abstraigo de este

lo *intermedial* y lo *transmedial*. A su vez, los horizontes de expectativa que dan sentido a la experiencia estética que se busca transmitir a través de un ejercicio de doble observación, así como las referencias de cada medio, son las que ponen en relación a los dos sistemas. Entre más difusos sean estos horizontes o estas referencias, más se retiene el sentido y más irritabilidad se genera entre los dos. El encuentro entre uno y otro se hace, también, difuso, indiscernible, aunque sea necesario para su renovación y posterior estabilización (Gráfica 3).

Se suele afirmar que entre más lograda sea una película sobre arte, menos se comprenderá la obra descrita. No se tiene en cuenta, que para esa comprensión, cuando se asegura su sentido, anquilosa la potencialidad comunicativa de la obra. Lo que hace vivir al arte y al cine es su capacidad para regenerar sus sentidos. Los horizontes de sentido difusos interrogan la mediación, sus fines, al punto que el *dar a conocer* del cine sobre arte espera a cambio no un reconocimiento de una experiencia estética sino su interrogación continua. Con esta propuesta espero haber desplazado la cuestión de la mera influencia entre las dos artes hacia un espacio de convergencia medial en donde el análisis comunicativo y gestual ofrece otra perspectiva sobre el objeto estudiado.



GRAFICA 3. Autoría propia

Por otro lado, no está de más volver sobre los cuestionamientos de Benjamin y Barthes sobre el cine y su “voracidad distractora”, la cual impediría cualquier experiencia estética. Detrás de estos juicios está la tensión entre mercado y libertad creativa. Cuando la descripción fílmica se enfrenta al hecho artístico también se enfrenta a su propia economía fetichista, es decir, la tentación del espectáculo. La descripción no solo fragmenta un objeto, sino que también lo anima a través de gestos fílmicos y cinematográficos, buscando obtener de su figuración una presencia fascinante, pigmaleónica, ante la ausencia del objeto. Esta economía deseante puede volverse pulsión de repetición. Los planos mentales de pinceladas en un lienzo o los efectos que animan los componentes plásticos de una obra son señales de un deseo animista que puede volverse cliché pulsional y obnubilar la transmisión de una experiencia auténtica.

Es raro encontrar casos en donde ese deseo sea contenido a su extremo límite, documentales que retengan el sentido, lo suspendan, como quería Roland Barthes, para permitir ese pensar, ese asociacionismo de ideas propio de la experiencia estética, tal como lo intentan lograr las películas de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. Es cierto que solo algunas se atreven a romper con los mimetismos informativos y los sentidos más predecibles. No obstante, como se demostró, no solo en estos ejemplos puede encontrarse un ejercicio de doble observación que permita acceder a una experiencia introspectiva, vital y diferenciadora.

Ahora, la imagen audiovisual exige del espectador un estado de atención que no es tan fácil de lograr en los espacios de exhibición, que también pueden transformarse en un distractor voraz. Eso es lo que rechazaba Valéry, absorto quizás en un ideal del paisajismo romántico, adepto a las tomas de vista solitarias. Pero una cosa es captar la atención y otra, interrogarla. La *captología* es propia del espectáculo y está asociada a una mirada mercantilizada, hoy dominada por las redes sociales. ¿No es común presenciar en un museo que los visitantes, antes de tomarse el tiempo de observar, buscan la protección de la *selfie*, la recompensa instantánea y dopamínica del *like* y su frustración neurótica? Y, de manera inversa, ¿no es común hoy que los museos promocionen por las redes sus exposiciones? ¿Y no será que al hacerlo acaban por transformarse en un estímulo mercantil más para la *selfie*? ¿qué resulta de estos hábitos serviles a la mercadotecnia digital?

Ante la agonía comunicativa de las experiencias estéticas, el documental sobre arte sigue siendo una apuesta valiosa para interrogar, y no captar, nuestra atención sobre los encuentros con el arte, su gestualidad y sus experiencias.

## Una microhistoria del cine sobre arte

A grandes rasgos, desde los años sesenta la producción de cine sobre arte en Colombia ha transitado por tres etapas. En la primera predominó el cortometraje y el interés por promover al modernismo y a artistas de transición (Feliza Bursztyn, Beatriz González). La importancia dada al americanismo fue decorosa pero no entusiasta. En la segunda, la producción estuvo en diálogo con los formatos televisivos, así como con la consagración de protagonistas del modernismo (Obregón, Villamizar, Botero) y del legado crítico de Marta Traba. En la tercera es más dispersa, explora los discursos de la producción documental contemporánea, el ensayo y la autobiografía, y lleva a la pantalla a artistas contemporáneos o a artistas mujeres apenas tratadas en los periodos anteriores.

En este recorrido, el modernismo, la figura del artista y del crítico o crítica de arte han venido perdiendo el aura de las primeras producciones, en donde el discurso hagiográfico y mistificador es recurrente. Por otro lado, las artes que más retienen la atención de los y las cineastas son la pintura y la escultura. La gráfica, la fotografía, la arquitectura y la *performance* son marginales, así como el arte de denuncia. La selección gestual del cine colombiano sobre arte es, por lo tanto, conservadora. Los mayores atrevimientos se encuentran quizás en filmar el gesto de soldar de Feliza Bursztyn, de manipular objetos de Bernardo Salcedo y, recientemente, de recomenzar, replantear y reconfigurar de Carlos Salas. Ahora, esta timidez puede ser entendida también como la manera que tiene el sistema del arte en Colombia de encontrar un lugar comunicativo fuerte. Al favorecer el arte modernista de la pintura y la escultura y marginalizar el arte americanista o muralista de principios de siglo y la gráfica militante de los años setenta, el cine colombiano habría privilegiado también el desarrollo de un sistema artístico más cerrado o autorreferencial que, en la actualidad, se debate entre los discursos sobre la memoria y lo contemporáneo.

Respecto a otras cinematografías de la región, como la mexicana, la producción colombiana se ha caracterizado por ser más independiente. Desde los años sesenta en México se han producido, de manera periódica, documentales impulsados institucionalmente: desde los cortometrajes de la Escuela de cine de la UNAM hasta las grandes óperas hagiográficas de las series documentales del Instituto Nacional de Bellas Artes. Son sobre todo estos los que han definido el campo comunicativo del arte en este país. Hay, claro, una producción independiente, cuya historia está aún por escribirse. En Colombia, en cambio, las apuestas documentales han sido dispersas y han dependido de las leyes de cine. La televisión, por su parte, ha sido más efectiva en mantener una producción continua, encaminada a lo didáctico.

Desde un punto de vista tipológico, en el cine sobre arte en Colombia predominan las producciones divulgativas y procesuales. Dentro de las primeras se destaca el trabajo de los hermanos Pinzón, Luis Alfredo Sánchez, Sergio Cabrera, Roberto Triana Arenas, Patricia Castaño y Adelaida Trujillo, y Diego García Moreno. Del cine procesual vale la pena retener **Roda, grabador** (Antonio Montaña, 1976), **Momentos Obregón** (Mauricio Cataño Paneso, 1981), **Detrás de la pared** (Diego León Giraldo, 1987) y **En el taller** (Ana Salas, 2016). Dentro de este cine procesual existe una variante que ha sido poco estudiada en la región y en la bibliografía consultada, se trata de los documentales sobre procesos curatoriales, tales como **Caballero expuesto** (Carlos Mayolo, 1997). Se encontró catalogado pero sin copia disponible un documental sobre la visita a un museo, **Sammy va al museo** (Diego León Giraldo, 1973). En general, no se han realizado en Colombia documentales etnográficos tales como **National Gallery** (Frederick Wiseman, 2014) o como el mexicano **La piedra ausente** (Sandra Rozental y Jesse Lerner, 2013).

Mientras tanto, las producciones que buscan acercarse al discurso de la historia del arte se delegan en series televisivas, pues al margen de **Arte y realidad** (Luis Alfredo Sánchez, 1976) no existe algo similar a lo realizado con David Hockney, **A day on the Grand Canal** o **Secret knowledge**, por ejemplo. El cine ensayo sobre arte es un fenómeno contemporáneo, si bien los cortometrajes en donde hubo una colaboración entre Francisco Norden y Marta Traba tenían ya características propias de este tipo de documentales, la obra de Luis Ospina sigue siendo hoy su mejor exponente.

La presencia de las artes en el cine de ficción revela un territorio fértil para el estudio de la convergencia entre cine y arte, así como para la profundización en el análisis de los alcances de la dirección de arte en Colombia. Es cierto, la presencia de obras y/o artistas reconocidos o reconocidas en el cine de ficción es rara. Pero, en los casos estudiados los resultados son notables.



# Referencias

## Bibliografía

- Adam, Jean-Michel (2011). *Les textes, types et prototypes: séquences descriptives, narratives, argumentatives, explicatives, dialogales et genres de l'injonction-ins-truction*. París: Armand Colin.
- Adorno, Theodor W. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Agamben, Giorgio (2002). "Notes sur le geste". En *Moyens sans fin: notes sur la politique*, 59-71. París: Payot & Rivages.
- Aguilera, Camilo, y Andrés Gutierrez (2004). "Producción de cine documental en los años noventa." En *Cuadernos de Cine Colombiano* n.º 5 4-23.
- Albera, François (2006). "Études cinématographiques et histoire de l'art". En *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n.º 3: 433-60. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/perspective.4257>.
- (2015). "Pierre Francastel, un historien de l'art à la FIFA". En *Le film sur l'art: entre histoire de l'art et documentaire de création* (206-39). Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- (2019) *Le cinéma au défi des arts*. Crisnée: Editions Yellow Now.

- Allier, Eugenia, y Emilio Crenzel, eds. (2015). *Las luchas por la memoria en América Latina: historia reciente y violencia política*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Álvarez, Carlos (1989). *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Apréa, Gustavo (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Aumont, Jacques (2007). *L'oeil interminable*. París: Différence.
- (2015). *Le cinéma et la mise en scène*. París: Armand Colin.
- Barradas, Nuno y Tiago de Luca eds. (2016). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire. Notes sur la photographie*. París: Cahiers du Cinéma-Gallimard Seuil.
- (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- (2013). "Querido Antonioni." En *Cuadernos de cine documental*, 1(7), 77-83.
- Bazin, André (2010). "Peinture et cinéma." En *Qu'est-ce que le cinéma?* (187-92). París: Cerf.
- Benjamin, Walter (2000). "Le conteur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov." En *Oeuvres III*, trad. Pierre Rusch (114-51). París: Gallimard.
- (2003). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Trad. André E. Weiker. México: Ítaca.
- Bergala, Alain (2021). "La prise. Mise en scène/dispositif." En *La prise au départ du Cinéma*, (25-45). París: Mimésis.
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin.
- Bernini, Emilio (2015). *Una mutación silenciosa: los años ochenta en el cine de América Latina*. México: Cinema23.
- Blümlinger, Christa, y Mathias Lavin (2018). *Geste filmé, gestes filmiques*. Milán: Mimésis.
- Bourdieu, Pierre (1976). "Anatomie du gout." En *Actes de la recherche en sciences sociales* 2 (5), 2-81.
- (1986). "L'illusion biographique." En *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 62 (1), 69-72.

- Buch, Esteban (2014). "L'>autonomie". En *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valerus de l'art* (50-75). Rennes: PUR.
- Cinemateca de Bogotá (1981). "Entrevista a Francisco Norden." *Cuadernos de Cine Colombiano*. Primera época, n.º 3, 7-14.
- . 1984. "Entrevista a Leopoldo Pinzón." *Cuadernos de Cine Colombiano*. Primera época, n.º 14, 10-28.
- Concha Henao, Álvaro (2021). *Historia social del cine en Colombia. Tomo 2 (1930-1959)*. Bogotá: Blackmaría Publicaciones.
- Cossalter, Javier (2022). "La patrimonialización del corto documental moderno sobre arte en América Latina. Rescate y revalorización en México y en Chile". *Dixit* 36(2), 4-22.
- Creed, Barbara (2015). "Horror and the Monstrous-Femenine: An Imaginary Abjection". En *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film* (37-67). Austin: University of Texas Press. pp. 37-66.
- Cruz, Isleni (2008). "Un tigre de papel especialmente verdadero, necesariamente falso." *Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 16, 119-23.
- Dalle Vacche, Angela (1997). *Cinema and painting: how art is used in film*. London: Athlone.
- Davis, Glyn (2016). "Stills and Stillness in Apichatpong Weerasethakul's Cinema." En *Slow Cinema* (99-111). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement*. París: Éditions de Minuit.
- (1985). *Cinéma 2. L'image-Temps*. París: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari (2014). *Qu'est-ce que la philosophie ?* París: les Éditions de Minuit.
- Dufrêne, Thierry (2010). "L'histoire de l'art à l'âge du cinéma." *Diogene. Revue internationale des sciences humaines* 231 (3), 137-49.
- Etienne, Fanny (2013). *Films d'art Films Sur l'art*. París: L'Harmattan.
- Faure, Élie (1922). "De la cineplastique" (edición electrónica). Quebec: Université du Québec. Disponible en: [http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure\\_Elie/fonction\\_cinema/cinemaplastique/cinemaplastique.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure_Elie/fonction_cinema/cinemaplastique/cinemaplastique.html)
- Fernández, Carlos Arturo (2007). *Arte en Colombia, 1981-2006*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- Finez, Caroline (2018). "La représentation du public dans les films documentaires sur l'art." En *La critique de l'art à l'écran* (135-43). Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Flores, Ericka (2016). "Un hechizo en el espacio: mitos y economía de tierra Caliente." En *Reconocimientos a la crítica y al ensayo. Arte en Colombia* (21-25). Bogotá: Uniandes.
- Foucault, Michel (1981). "Les mailles du pouvoir." En *Dits et écrits*. París: Gallimard.
- (1998). *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. Trad. Ulises Guinazú. Madrid: Siglo XXI.
- Franco, Ana María (2016). "Presentación." En *Historia abierta del arte colombiano* (9-18). Bogotá: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional.
- Frangne, Pierre-Henry, Gilles Mouëllic y Christophe Viart, eds. (2013). *Filmer l'acte de création*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- García Márquez, Gabriel (1997). "Un director italiano en Bogotá." En *Entre cachacos. Obra periodística 2* (361-65). Bogotá: Norma.
- Gardies, André (1999). *Décrire à l'écran*. París: Klincksieck.
- Genette, Gérard (1992). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Seuil.
- Gilles Mouëllic y Laurent Le Forestier, eds. (2013). *Filmer l'artiste au travail*. Rennes: pur.
- Giraldo, Efrén (2007). *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. Medellín: La carreta editores.
- González, Beatriz (2016). "La crítica de arte en el Salón Nacional en el decenio de 1970 en Colombia." En *Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte* (131-58). Bogotá: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional.
- González, Katya (2010). "Éver Astudillo, un trayecto entre dibujos." En *Papel de colgadura. Vademecun gráfico y cultural 4*, 42-50.
- Grønstad, Asbjørn (2020). "Museum Movies, Documentary Space and the Transmedial." En *Documenting the visual arts* (160-73). London: Routledge.
- Guerin, Michel (2014). "La finitude du geste." En *Le geste: entre émergence et apparence* (7-30). Marseille: Presses Universitaires de Provence.
- Hallas, Roger (2020). *Documenting the visual arts*. London: Routledge.
- Heise-von der Lippe, Anya (2018). "Zombie fictions." En *The Palgrave Handbook to Horror Literature* (219-231). Cham: Palgrave Macmillan.

- Hidalgo, Manuel (2020). "El misterio de cinco retratos de mujer." *El Mundo, Cultura*. Disponible en: [shorturl.at/knDKP](http://shorturl.at/knDKP).
- Higuera, Ana María (2013). "El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978." *Historia y Sociedad* 25 (Diciembre), 107-35.
- Hubern, Laura (2018). *Fairytales and Gothic Horror. Uncanny Transformations in Film*. London: Palgrave/Macmillan.
- Huyghe, Pierre-Damien (2019). "Des gestes sans fin." En *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma?* (16-27). Rennes: PUR.
- Jacobs, Steven (2014). *Framing pictures. Film and the visual arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jacobs, Steven y Birgit Cleppe (2020). "A Museum of Moving Images: Mid-Twentieth-Century Art Documentaries on the Louvre." *Oxford Art Journal* 42 (3), 373-93.
- Jousse, Marcel (2008). *L'anthropologie du geste*. París: Gallimard.
- Jurado, David (2019). *Résilience des images et des récits. Catastrophe et terrorisme d'État en Argentine, Chili et Mexique*. Rennes: PUR.
- 2020. *Alterpoéticas del "Yo" en el cine documental colombiano*. Bogotá: Aula de Humanidades.
- Kao, Vivian (2020). *Postcolonial Screen Adaptation and the British Novel*. Cham: Palgrave/Macmillan.
- Kim, Jihoon (2010). "Between Auditorium And Gallery: Perception In Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations." En *Global Art Cinema. New Theories and Histories* (125-141). Oxford: Oxford University Press.
- Koepnick, Lutz (2017). *The long take*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kuspit, Donald (2005). "Collage." *Cuadernos Grises* 1, 43-50.
- Lane, Jim (2002). *Autobiographical documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Le Forestier, Laurent (2015). "Les films sur l'art en France après la Seconde Guerre Mondiale: allers-retours entre art et cinéma." En *Le film sur l'art: entre histoire de l'art et documentaire de création* (179-205). Rennes: PUR.
- Le Maître, Barbara (2015). *Zombie: une fable anthropologique*. París: Presses Universitaires de Paris Ouest.

- López, William (2007). "La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición." En *Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte* (13-39). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Lorente, Pedro Jesús (2018). "De la historia del arte a la patrimonología: la re-conversión de una disciplina para nuevas salidas profesionales." En *Horizontes culturales de la historia del arte. Aportes para una acción compartida en Colombia* (219-42). Bogotá: Editorial utadeo.
- Loukopoulou, Katerina (2007). "‘Films bring art to the people’: the art film tour in Britain (1950-1980)." *Film History* 19 (4), 414-22.
- Luhmann, Niklas (1991). "Communication et action". Trad. Verlang Surhampff, Werner Ackermann y Louis Quéré. *Communication. Nouvelles approches*, n.º 50, 131-156.
- (2000). *Art as a social system*. Trad. Eva Knodt. Stanford: Stanford University Press.
- Malagón, Margarita (2008). "Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980." *Revista de estudios sociales* 31, 16-33.
- Malatesta, Julián (2015). "Pedro Alcántara en el vórtice de la segunda mitad del siglo xx." En *Alcántara, 50 Años de vida y obra* (149-251). Cali: Fundación Visible.
- Marchini, Giovanni (2021). "Production diary and interview with Tilda Swinton." En *Memoria*. Berlín: Fireflies Press.
- Martínez, Hernando (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe.
- Medina, Álvaro (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Merleau-Ponty, Maurice (1960). *L'oeuil et l'esprit*. París: Gallimard.
- Metz, Christian (1977). *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. París: Union générale d'éditions.
- Michaud, Philippe-Alain (1998). "Le Film Sur l'art a-t-il une existence?" En *Le film sur l'art et ses frontières. Actes du colloque* (9-24). Aix-en-Provence: Institut de l'image-Université de Provence.
- 2006. *Le Mouvement Des Images = The Movement of Images*. París: Centre Pompidou.
- Miranda, Álvaro (2015). *Roberto Triana o la memoria audiovisual*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Odin, Roger (2000). *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck & Larcier.
- (2011). *Les espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Oloff, Kerstin (2012). "Greening the Zombie: Caribbean Gothic World Ecology, and Socio-Ecological Degradation." *Green Letters* 16 (1), 31-45.
- Oroz, Elena (2011). *Oiga/Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali: Universidad del Valle.
- Ospina, Luis (1999). "Vini, video, vici. El video como resurrección." (edición electrónica) *El Malpensante*. Disponible en: [shorturl.at/qwzK4](http://shorturl.at/qwzK4).
- Patiño, Sandra (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: unal.
- Peydró, Guillermo (2019). *El cine sobre arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Valencia: Shangrila-Encuadre.
- Rampley, Matthew (2005). "De l'art considéré comme système social. Observations sur la sociologie de Niklas Luhmann." *Sociologie de l'art* 2, 157-185.
- Rejewski, Irina (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialité/Intermedialities* 6, 43-64.
- Rancière, Jacques (1995). *La méfiance politique et philosophie*. Paris: Galilée.
- Rayns, Tony (2022). "Apichatpong on **Memoria**, his odyssey into the soundscapes of Colombia" (edición electrónica) *Watch and Discover*, British Film Institute Magazine. Disponible en: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/apichatpong-memoria-his-odyssey-into-soundscapes-colombia>
- Remes, Justin (2015). *Motion(less) Pictures. The Cinema of Stasis*. New York: Columbia University Press.
- Ricoeur, Paul (2003). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Robert, Valentine (2015). "L'histoire de l'art prise de vues." En *Le film sur l'art: entre histoire de l'art et documentaire de création* (76-113). Rennes: pur.
- Rodríguez, Luis (2019). "El arte y el comienzo de la televisión en Colombia" (edición electrónica) *Señal Memoria*. Disponible en: <https://www.senalmemoria.co//articulos/el-arte-y-el-comienzo-de-la-television-en-colombia>.

- Rubiano, Elkin (2017). “‘Requiem NN’ de Juan Manuel Echavarría: entre lo evidente, lo sugestivo y lo reprimido.” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12 (1).
- (2017B). “Cuerpos sin duelo y deuda simbólica: el lugar del arte en contextos de violencia.” En *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas* 12 (2), 31-48.
- Rueda, Santiago (2010). “Cine negro, ciudades solares y mujeres de amores tristes: Fernell Franco y el Grupo de Cali.” *Ensayos, historia y teoría del arte* 19, 66-106.
- Sarlo, Beatriz (2006). “Crítica del testimonio: sujeto y experiencia.” En *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*, 27-58. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Serrano, Eduardo (2006). “Éver Astudillo. De la memoria urbana.” En *Proyecto Ciudad*. Cali: Feriva.
- (2002). “Dos y dos no son cuatro.” *Revista Galería Mundo* 1, 7-12.
- Skłodowska, Elzbieta (1992). *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría y poética*. New York: Peter Lang.
- Sobchack, Vivian (2015). “Bringing it all back home: Family, Economy and Generic Exchange.” En *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film* (171-191). Austin: University of Texas Press.
- Sontag, Susan (2005). *On photography*. New York: Rosetta Books.
- Suárez, Sylvia (2010). *Duda y disciplina: obra crítica de José Hernán Aguilar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Taillibert, Christel (2015). “Les films sur l’art produits en Italie au cours de la période fasciste.” En *Le film sur l’art: entre histoire de l’art et documentaire de création* (114-42). Rennes: pur.
- Traba, Marta (2016). *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional.
- Villegas, Álvaro (2012). “Cinéma mentiré: montaje, reflexividad y crítica en Agarrando pueblo y Un tigre de papel.” Ponencia. En *III Congreso Internacional de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 11 (edición electrónica) Disponible en: <http://www.ricila.com/wp-content/uploads/Cin%C3%A9ma-mentir%C3%A9.pdf>.
- Weerasethakul, Apichatpong (2021). *Memoria*. Berlín: Fireflies Press.

- Williams, Tony (2015). "Trying to Survive on the Darker Side". En *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film (192-208)*. Austin: University of Texas Press.
- Wills, María (2017). Éver Astudillo. Crimen perfecto. Folleto Exposición Éver Astudillo. Cali: Museo La Tertulia.

## Filmografía (Colombia)<sup>79</sup>

- Abad, Daniela (2019). **The smiling Lombana**. 87 min.
- Amaya, Silvia (1997). **Deborarte siglo xx**. 62 min.
- Angulo, Guillermo (1963). **Arte colombiano**. 20 min.
- Ardila, Jorge (1976). **Arte mural mejicano americano**. 12 min.
- Arocha, Ernesto (1965). **Las ventanas de Salcedo**. 8 min.
- (1971). **Azilef**. 8 min.
- Arzuaga, José María (1974). **Las camas de Feliza**. 10 min.
- (1975). **La escultura de Arenas Betancourt**. 8 min.
- (1975). **Pedro Nel Gómez. Una vida dedicada al arte**. 8 min.
- Barrera, Herminio (1985). **Una vida de color**. 10 min.
- Borda, Andrés (2012). **Rosario López: el miedo al vacío**. 24 min.
- (2012). **Norman me guía**. 27 min.
- (2012). **Las raíces de Miler Lagos**. 17 min.
- Bozzolo, Sandro (2018). **Nijolè**. 79 min.
- Cabrera, Sergio (1982). **Arte no objetual**. 10 min.
- (1982). **La Bienal (The film)**. 12 min.
- (1986). **Elementos para una acuarela**. 45 min.
- Campo, Oscar (2016). **Óscar Muñoz: tiempo, memoria y muerte**. 23 min.
- Carrasco, Mayté (2017). **Fragmentos**. 90 min.
- Castaño, Patricia y A. Trujillo (1994). **El mundo rotundo de Fernando Botero**.  
sesenta min.
- Cataño Panesso, Mauricio (1981). **Momentos Obregón**. 9 min.
- (1983). **Imágenes Manzur o el comienzo de una historia inacabada**.  
8 min.
- Colectivo Cinexperiencia (1988). **El hombre de enfrente**. 30 min.
- Crump, Luis (1976). **A la gente le gusta el buen arte**. 12 min.
- Duque, Lisandro (1980). **Nirma Zárate**. 10 min.
- Echeverry, Jorge (2003). **Malamor**. 94 min.

<sup>79</sup> Por razones editoriales no se incluyen las fichas completas de las películas colombianas. Estas pueden ser consultada en <https://davidjurado.com.co/cinesobrearte/>

- Flórez, Juliana (2005). **Caro es caro**. 57 min.
- García, Diego (2008). **¿Y cómo para qué de arte qué?** 62 min.
- (2011). **Beatriz González ¿por qué llora si ya reí?** 90 min.
- (2019). **Zapata, cantos de piedra**. 14 min.
- Gaviria, Víctor (1981). **Sueños sobre un mantel vacío**. 10 min.
- Gil, Édgar (2016). **Roda y variaciones**. 50 min.
- Giraldo, Alberto (1976). **Negret, un oficio**. 9 min.
- Giraldo, Diego León (1973). **Sammy va al museo**. 25 min.
- (1987). **Detrás de la pared**. 25 min.
- Jaramillo, Arturo (1992). **Vea a ver**. 45 min.
- Laguado, Henry (1987). **Manzur o la búsqueda de la excelencia**. 10 min.
- (1988). **Barrera o el nuevo paisaje**. 12 min.
- (1992). **Caballero, extremo límite**. 9 min.
- (1992) **La huella de Obregón**. 11 min.
- (1993) **El mundo de Grau**. 12 min.
- Loboguerrero, Camila (1972). **José Joaquín Borrero, pintor colombiano**. 15 min.
- (1976). **Ala solar (o de cómo vive una escultura en Bogotá)**. 10 min.
- (1976). **Arquitectura republicana**. 20 min.
- (1977). **Beatriz González y Musa**. 23 min.
- López, Freddy y Armando Chavarro (1977). **Arte y cultura**. 12 min.
- Mayolo, Carlos (1997). **Caballero expuesto**. 25 min.
- (1983). **Carne de tu carne**. 86 min.
- Mejía, Alberto (1970). **Segunda Bienal de Arte de Coltejer**. 20 min.
- Meléndez, Ramiro (1978). **Rómulo Rozo, llamada de esperanza**. 10 min.
- Montaña, Antonio (1976). **Antonio Roda, grabador**. 9 min.
- Mosquera, Patricio (2010). **Omar Rayo, genio vagabundo**. 54 min.
- Moreno, Pedro (1926). **El amor, el deber y el crimen**. 28 min.
- Norden, Francisco (1976). **Arte Tayrona**. 15 min.
- Ospina, Luis (1990). **Adiós a Cali: ah diosa Kali**. 50 min.
- (1993). **Nuestra película**. 96 min.
- (2007) **Un tigre de papel**. 114 min.

Pardo, Camilo (2004). **Sin título**. 13 min.

Pinto, Jorge (1962). **Bellas Artes**. 22 min.

——— (1964). **La calle real**. 12 min.

——— (1981). **Francisco Cárdenas**. 9 min.

Pinzón, Leopoldo (1976). **Manos a la obra**. 13 min.

——— (1976). **Ramón Vásquez**. 9 min.

——— (1976). **Armando Villegas**. 12 min.

——— (1977). **Eso que está ahí respirando**. 12 min.

——— (1978). **Los nuevos maestros**. 13 min.

Pinzón, Roberto (1977). **Arte público**. 12 min.

——— (1980). **El laberinto de Estrada**. 10 min.

——— (1980). **Omar Rayo**. 10 min.

——— (1980). **Fernando Botero**. 10 min.

Restrepo, Luis Alberto (1998). **El pintor y el chamán**. 10 min.

Rodríguez, Nevardo (1983). **Pedro Nel Gómez**. 10 min.

Sáenz, Eduardo (1985). **Tessarolo**. 10 min.

Salas, Ana (2016). **En el taller**. 90 min.

——— (2019). **Boceto de un retrato**. Emma Reyes. 52 min.

Sánchez, Luis Alfredo (1976) **Arte y realidad**. 22 min.

——— (1978). **Viva el color**. 37 min.

——— (1979) **Alirio Rodríguez, el artista y su obra**. 14 min.

——— (1985). **Arte Nostrum**. 10 min.

——— (1986). **Alejandro Obregón: el desafuero de la pintura**. 30 min.

——— (1986). **Guillermo Wiedemann**. 25 min.

——— (1996). **Con los ojos de Marta**. sesenta min.

Triana, Roberto (1999). **Las musas suben el telón Enrique Grau**. 52 min.

——— (2004). **Grau, la mano mágica**. 7 min.

——— (2004). **Rómulo Rozo, la piedra vencida**. 85 min.

——— (2004). **El santo y el esclavo**. 56 min.

——— (2008). **Angel Loochkartt, la poética del abismo**. 58 min.

——— (2013). **Constanza Aguirre y el eterno retorno**. 59 min.

Umaña, Gustavo (1972). **Tercera Bienal Coltejer**. 11 min.

- Umaña, Claudia (1993). **Obregón siempre Obregón**. 50 min.
- Uribe, Carlos Eduardo (1978). **La alquimia de los materiales**. 9 min.
- (1980). **Tacto visual**. 9 min.
- (1984). **Guayasamín**. 8 min.
- Vergara, Mauricio (2001). **La marcha del ladrillo**. En **Rostros y rastros**. 25 min<sup>80</sup>.
- Weerasethakul, Apichatpong (2021). **Memoria**. 131 min.

## Filmografía (resto del mundo)

- Allport, Carolyn (1974). **Elijah Pierce: Wood carver**. EUA. 18 min.
- Carvalho, Walter (2006). **Moacir**. Brasil. 71 min.
- Cauvin, André (1939). **L'agneau mystique des frères Van Eyck**. Bélgica. 8 min.
- Cavalier, Alain (1997). **Georges de la Tour**. Francia. 26 min.
- Céspedes, Leonardo (1971). **Pintando con el pueblo**. Chile. 9 min.
- Clouzot, Henri-Georges (1956). **Le mystère Picasso**. Francia. 78 min.
- Cürlis, Hans (1923-1929). **Las manos creadoras** (Schaffende Hände). Alemania. Varias duraciones.
- Dekeukeleire, Charles (1938). **Thèmes d'inspiration**. Bélgica. 8 min.
- Delvaux, André (1975). **Met Dieric Bouts**. Bélgica. 28 min.
- Dickson, Deborah, Susan Froemke, Albert Maysles y David Maysles (1990). **Christo in Paris**. EUA. 58 min.
- Deutsch, Gustav (2013). **Shirley, visions of reality**. Austria. 89 min.
- Di Lauro, Jorge (1960). **Los artistas plásticos de Chile**. Chile. 16 min.
- Emmer, Luciano, Enrico Gras y Tatiana Grauding (1940). **Racconto da un affresco**. Italia. 10 min.

**80** Otros documentales sobre arte de Rostros y rastros: **Jan Bartelsman** (Erick Bongue, 1988), **Mirante en cuadro: Éver por Astudillo** (Memo Bejarano, 1988), **Mirante en cuadro II: Astudillo de película** (Memo Bejarano, 1998), **La vida es muy dura** (Cinexperiencia, 1988), **Hernando Tejada tejedor de sueños** (Antonio Dorado, 1990), **Fotofijaciones** (Luis Ospina, 1992), **Óscar Muñoz: retrato (fragmentado, efímero)** (Astrid Muñoz y Oscar Campo, 1992), **Soñantes** (María Victoria Cortés, 1993), **Una pulsión se instala** (Juan Fernando Franco, 1993), **Apuntes sobre las artes visuales en el Valle del Cauca I y II** (Oscar Campo, 1995), **Fernell Franco: escritura de luces y sombras** (Oscar Campo y María Clara Borrero, 1995), **Arte-facto** (Eduardo Moreno, 1996), **Andén - Intervención artística en la ciudad de Cali** (Mauricio Vergara, 1999), **Video-o-arte** (Mauricio Vergara, 1999). **De Muchachos a lo bien** (Teled Medellín): **A la hora de la hora** (Silvia Posada, 1995), **James el rey del graffiti** (Luis Alirio Calle, 1994), **Manos a la obra** (Oscar Mario Estrada, 1995).

Erice, Víctor (1992). **El sol del membrillo**. España. 133 min.

Flaherty, Robert (1950). **Guernica**. EUA. 10 min.

González, Carlos (1966) **Posada**. México. 9 min.

Grémillon, Jean (1957). **André Masson et les quatre éléments**. Francia. 20 min.

Gurrola, Juan José (1965). **La creación artística: Alberto Gironella**. México. 25 min.

Guzmán, Patricio (1966). **Mimbre y Greda**. Chile. 12 min

Hass, Philip (1988). **A Day on the Grand Canal with the Emperor of China**. UEA. 45 min.

Hazan, Jack (1974). **A bigger splash**. Reino Unido. 104 min.

Heusch, Luc de (1960). **Magritte ou la leçon des choses**. Bélgica. 13 min.

Huyghe, René y Jacques Jaujard (1938). **Rubens et son temps**. Francia. 11 min.

Huston, John (1952). **Moulin Rouge**. Reino Unido. 114 min.

Jaubert, Alain (1987-2002). **Palettes**. Francia-Alemania. Serie de 30 min por episodio.

Kamffer, Raúl (1968-73). **Mural efímero**. México. 10 min.

Kuzmanich, Dunav (1971). **Creación popular**. Chile. 8 min.

Léger, Fernand (1924). **Ballet mécanique**. Francia. 19 min.

Lehman, Boris (1985). **Portrait du peintre dans son atelier**. Bélgica. 40 min.

Longhi, Roberto y Umberto Barbaro (1948). **Carpaccio**. Italia. 15 min.

Menken, Marie (1945). **Visual variations on Noguchi**. Estados Unidos. 4 min.

——— (1948). **Carvaggio**. Italia. 15 min.

Namuth, Hans (1951). **Jackson Pollock 51**. Estados Unidos. 10 min.

Oertel, Curt (1940). **Michelangelo, das Leben eines Titanen**. Suiza. (perdido)

Pazienza, Claudio (1997). **Tableau avec chutes**. Bélgica. 102 min.

Resnais, Alain (1947). **Journée naturelle**. Francia. (Perdida)

——— (1948). **Van Gogh**. Francia. 18 min.

——— (1950) **Gauguin**. Francia. 12 min.

——— y Robert Hessens (1950). **Guernica**. Francia. 13 min.

——— y Chris Marker (1953). **Les statues meurent aussi**. Francia. 30 min.

Rey, Man (1926). **Emak-Bakia**. Francia. 22 min.

——— (1929) **Les mystères du Château du dé**. Francia. 27 min.

- Rozental, Sandra y Jesse Lerner (2013). **La piedra ausente**. México. 81 min.
- Ruiz, Raúl (1979). **L'hypothèse du tableau volé**. Francia 65 min.
- Scott, James (1966). **Love's presentation**. Reino Unido. 27 min.
- (1967). **R. B. Kitaj**. 19 min.
- Storck, Henri (1944-46). **Le monde de Paul Delvaux**. Bélgica. 11 min.
- Storck, Henri y Paul Haesaerts (1948). **Rubens**. Bélgica. sesenta min.
- Straub, Jean-Marie y Danièle Huillet (1989). **Cézanne**. Francia. 52 min.
- (2003). **Une visite au Louvre**. Francia. 43 min.
- Teshigahara, Hiroshi (1956). **Ikebana**. Japón. 32 min.
- Varda, Agnès (1987). **Jane B, par Agnès V**. Francia. 94 min.
- Wiseman, Frederick (2014). **National Gallery**. Francia, Estados Unidos, Reino Unido. 180 min.
- Wright, Randall (2002). **David Hockney: Secret knowledge**. Reino Unido. 72 min.



# Anexo I

## Dos entrevistas para profundizar en el diseño de producción<sup>81</sup>

### Karen Lamassone

FORMÓ PARTE DEL GRUPO DE Cali. Realizó la dirección de arte de películas dirigidas por Luis Ospina y Carlos Mayolo. Además ha hecho fotografía, grabado y pintura. Fue una de las pioneras en el campo del videoarte en Colombia, con su obra *Secretos delicados* (1982) presentada en la Octava versión de la exposición Salón Atenas, organizada por el curador Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En el 2023 se dedica de lleno a la creación artística.

**81** Estas entrevistas se realizaron con el fin de ampliar la discusión alrededor de la relación entre el cine de ficción y el arte colombiano. Invité a Lucía Diegó, quien ha trabajado en este campo, para que esta tarea fuera conjunta e incluyera inquietudes de alguien activo en este terreno. Lucía Diegó es artista y tiene experiencia en dirección de arte. Egresó de la carrera de comunicación de la Universidad del Valle y tiene una maestría en Artes plásticas de la Universidad Bauhaus-Weimar de Alemania.

Lucía Diegó: ¿Cómo procedes cuando haces dirección de arte y cuál crees que sea el lugar y los alcances del arte en la producción de una película?

Karen Lamassone: Uno iniciaba unas conversaciones con el director y el director de fotografía con el guion en mente para llegar a unos acuerdos sobre el *look* de la película, esa visión que uno puede tener del universo que se quiere crear. Eso se construye primero a través de conversaciones. También depende del grado de conocimiento que uno tenga del director y lo que conozca él o ella de tu trabajo como artista, de tu estilo. En todo caso se construye una visión de los colores, de la luz, de la atmósfera que se quiere consolidar. En **Pura sangre** (Luis Ospina, 1982), por ejemplo, trabajamos mano a mano con el director de fotografía. Él vino antes de filmar y concebimos la luz, cómo iba a ser, y decidimos que iba a ser como la de un bombillo desnudo, cruda, nada muy sofisticado. El lugar del arte es esa visión, en donde entran también los vestidos y las locaciones.

David Jurado: ¿Cómo pensar esa relación entre la luz y el color desde la dirección de arte?

KL: Me parece que el cine es color y luz. Claro, en tanto que artista visual he trabajado con fotografía y para mí la luz es aquí fundamental. Cuando trabajas en blanco y negro te das cuenta de que el cine es la luz. Pero, precisamente, el arte trae el color a la luz, ahí es donde se cruzan esos dos oficios.

En **Pura sangre** me di cuenta del control que uno puede tener como directora artística de los colores. Se quería, por ejemplo, que la película fuera más oscura, con mucho azul, para que fuera un ambiente frío, tan frío como los personajes, no hay nada de cariño en esa historia. De esa forma el rojo podía sobresalir. Cuando uno ve el rojo, brinca dentro de ese ambiente tan frío.

DJ: Hablando de ese rojo, me llamó la atención la manera en la que va apareciendo en el *storyboard*.

KL: En el *storyboard* usé primero un marcador negro, solía hacer dibujos en ese color, pero luego pensé que si la película se llamaba **Pura sangre** había que ponerle rojo. Así que comencé con la primera escena, en la que hay un cuarto oscuro de revelado, coloreé todo de rojo y así, desde ese momento, el rojo fue manifestándose en el *storyboard*, sobre todo cuando había sangre.

DJ: Este *storyboard* se transformó luego en una pieza de arte que se expuso y se expone aún. ¿Cómo tomaste la decisión de llevar el *storyboard* a un espacio de exposición?

KL: Después del guion técnico empecé a hacer estos dibujos. Y al ser artista plástica hacía unos dibujos elaborados. Me gustaba, es mi oficio. De cierta forma era dibujar mi película. Me di el lujo de dibujar un largometraje con base en escenas y planos que ya teníamos planeados. Sirvió luego como una herramienta indispensable para el rodaje. Pero, para mí esto fue una obra, fui feliz haciéndola. A veces trataba de que los personajes se parecieran, de que Mayolo se pareciera a Mayolo. Son más de 200 hojas, es un

libro, un objeto. Y no se utilizó el original en rodaje. Se hicieron copias. Al poco tiempo me invitan al Salón Atenas y decidí que era importante mostrarlo. Enrique Ortega, quien trabajaba en el museo, me dijo también, fascinado por los dibujos, que había que presentarlo. El *storyboard* fue además un trampolín. Por ahí fue que llegué al video, a la fotografía, a hacer secuencias de fotos intervenidas con color, a la serie *24 cuadros por segundo*.

LD: Con David nos hemos preguntado por la autonomía que puede llegar a tener un director de arte en un set. ¿Cuál ha sido tu experiencia?

KL: Por mi personalidad me gusta expresar lo que siento y lo que quiero. Con el Grupo de Cali éramos tan amigos todos que ellos sabían que Karen iba a hablar y decir lo que pensaba. Por eso con ellos tuve mucha autonomía artística. Había, claro, discusiones sobre el aspecto formal de la película y se consideraba en colectivo si algo funcionaría o no. Pero en aspectos como el vestuario, el maquillaje, la escenografía —porque en esa época nos tocaba hacer de todo, y con equipos mínimos de gente—, las decisiones eran muy autónomas.

DL: ¿Al hacer estos trabajos de arte y diseño te interesaba que tu trabajo tuviera la calidad de una obra plástica, o siempre preferías seguir las necesidades del guion?

KL: Yo busco la obra más allá del guion. Tomando como ejemplo al David Lynch de *Eraserhead* (1977), la película es sobre todo una atmósfera, un *soundtrack*, una sensación. Una obra no necesita necesariamente un guion. Eso se crea con los colores, con la luz, con la oscuridad. Es imagen, es vestuario y actuación. Así sucede también en *Barry Lyndon* (1975), una película de época. Te metes en esas atmósferas más allá de las historias. Esa es la magia. Hay películas en donde el director de arte hace la película por el look que le da. Filmar siempre al atardecer o recrearlo vale la pena solo si se quiere transformar la película en un verdadero atardecer.

DJ: David Lynch y Stanley Kubrick dieron también un look, un estilo similar a sus películas. Sobre todo, Lynch, pero sus diseñadores de producción no han sido siempre los mismos. Jack Fisk estuvo en *The straigh story* (1999) y *Mulholland Drive* (2001) y Patricia Norris en *Blue Velvet* (1986) y *Lost Highway* (1997). Aún así el estilo de Lynch, su plástica está ahí. ¿Hay directores o directoras de arte para ciertos realizadores o realizadoras?

KL: Eso depende de la química que hay en los equipos y con los directores. Ahora, yo trabajé en muchas películas en Cali y teníamos la fama de que no nos llevábamos bien con los rolos, con los bogotanos, pero uno se hacía querer. Con Camila Loboguerrero, en *María Cano* (1999), nos dimos la oportunidad de conocernos, de conversar, de leer el guion y al final encontramos un sitio común. Ella quería trabajar conmigo porque le gustó lo que yo había hecho. Algo interesante en mi carrera es que trabajé

con varias mujeres: Silvia Amaya, Camila, Lina Uribe. En mi época las mujeres eran menos aceptadas en ciertos gremios y no era fácil. En la película de Camila, por ejemplo, filmamos en pueblos y zonas rurales. Y de pronto te toca conseguir al carpintero y luego yo, mujer, y además extranjera, a pedir cosas. Ellos buscaban a un hombre que les diera órdenes, les costaba que fuera una mujer la que mandara. Claro, también había gente muy chévere y muy abierta que no les importaba eso y querían hacer parte de los proyectos.

DJ: ¿Te interesan más unos proyectos que otros?

KL: Creo que puede haber proyectos más interesantes que otros, pero también trabajé en proyectos que no eran tan cercanos. Creo que en todo proyecto encuentras ese ladito por donde se puede meter ese color, ese estilo, esa visión personal. No creo que haya un proyecto donde uno no pueda contribuir y expresarse. Y por más pequeño que sea el detalle, para uno se vuelve importantísimo. Puede ser un trapo, una maleta, unos anteojos, cualquier cosa. De hecho, creo que uno aprende más en proyectos ajenos, allí hay que ingeniárselas para ser creativo.

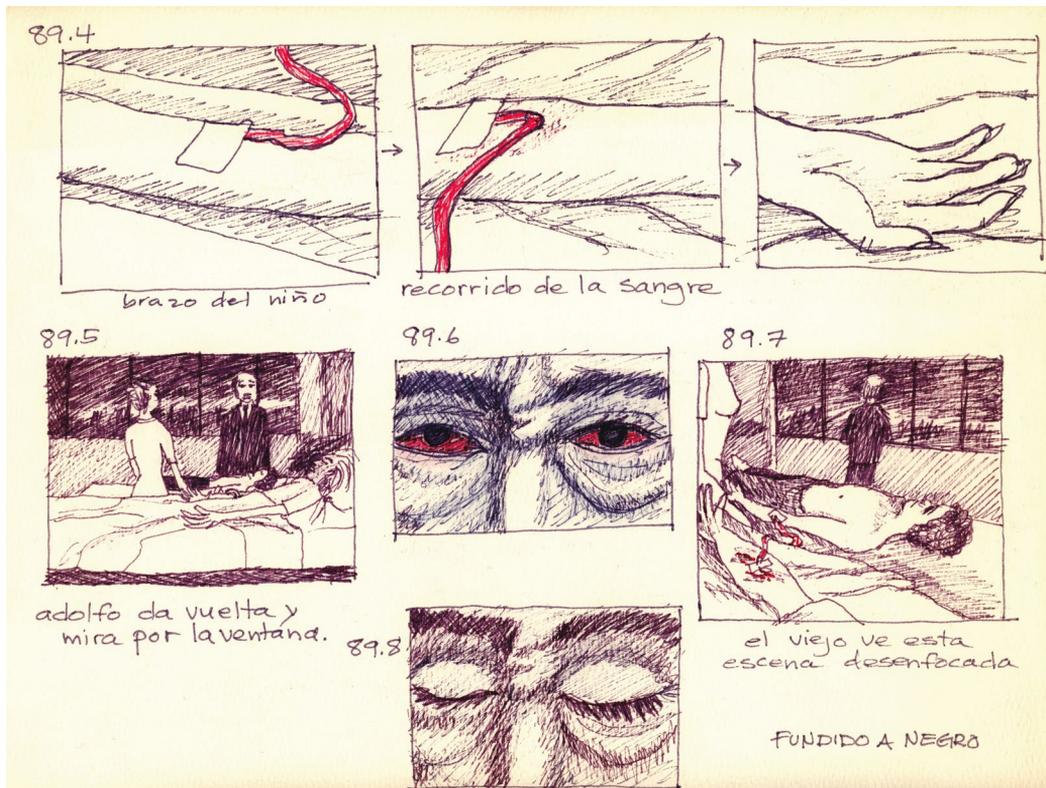
LD: De acuerdo, pero no es fácil. El tema, por ejemplo, de las locaciones a veces puede volverse una pesadilla, es ahí cuando te enfrentas a lo real.

KL: Me haces pensar en el baño que se usó en **Pura sangre**. Para mí no era el ideal. Era el baño de la Cinemateca de la Tertulia. A mí me hubiera gustado un baño más oscuro, que no tuviera baldosa. Recordando esto pienso que debí haber sugerido que se hiciera con la cámara en mano, algo más loco, para que el baño luciera como un antro. En todo caso lo que se hizo fue intervenirlo, poner grafitis, unos muy horribles, pero que habíamos visto en los baños que yo hubiera utilizado. No se le pudo hacer mucho y es uno de los sets más tiesos. En esta escena me tocó someterme a la locación. Se pensó que ahí se iba a facilitar la filmación, además era un espacio familiar y esa película tiene elementos documentales. Ahora, la película también tenía un look aséptico, muy limpio, despejado, algo estéril, entonces el baño cabía dentro de esa idea.

Con el inquilinato, en cambio, pasó lo contrario. Así me lo imaginaba. Lo mismo con la finca. Visitábamos los lugares, mirábamos los colores, nos tenían que servir como eran porque sino los costos subían y en ese entonces hacer cine no era nada fácil. Pintamos pocas locaciones.

DJ: Uno piensa en la fotografía de Fernell Franco al ver esos espacios domésticos populares.

KL: En las fotografías de Fernell Franco y en los carboncillos de Óscar Muñoz, quien incluso participó como extra en **Pura sangre**. Esa locación era una casa vieja, grande, en el mismo barrio de Ciudad Solar y nos encantó, nos gustaron los colores.



🍷 Fragmento del storyboard de **Pura sangre** (Luis Ospina, 1982), realizado por Karen Lamassonne (cortesía de la artista)

DJ: ¿Estaba en el guion que Óscar estuviera ahí?

KL: Claro. Óscar lo único que dijo fue que aceptaba con tal de que no lo pusieran a actuar. Para nosotros era como un homenaje. **Pura sangre** es como un *collage* de todo lo que nos rodeaba. La persona que aparece al final, Babalú, era alguien de la época, no era actor, pero actuó como el Loco Guerra, que existió también. Son ingredientes que Luis metió a la película. Era un collage de su Cali, de su vida.

En este sentido, **Pura sangre** es una película rica. Habría que hablar también de la cantidad de chistes privados o de la cámara que vemos en el taller, que es la de Fernell Franco. Las fotos que ven los niños en esa escena son reales, hechos que sucedieron.

LD: Respondes a una pregunta que teníamos sobre cómo una obra se transforma en un hecho histórico, cómo se vuelve testimonio de un momento de las artes y del cine en Cali y en el país.

KL: Para mí, los ochenta fueron un periodo de mucha experimentación. Pasaba del cine al dibujo, de ahí al grabado, la fotografía, a la dirección de arte en teatro, llegué incluso a la música. Fue una especie de fluxus, un poco de todo, una inmersión con un conjunto de personas con las que me entendía. Éramos un personaje, nos alcahuteábamos los proyectos. Y no ganábamos dinero.

DJ: ¿Y qué nos puedes decir de Pedro Manrique Figueroa ya en los 2000?

KL: Luis vino a Atlanta y aquí filmamos la escena del chino. Los *collages* de esa escena son de mi autoría. Había visto algunos que ellos habían hecho. Tomamos la iconografía china de la revolución y con una intención blasfema, como para que echaran a Pedro Manrique Figueroa de la China, me puse a la tarea. El set lo armamos en mi casa. Eso es lo que se hace en el cine, crear atmósferas incluso en la casa de uno.

 **Oscar Muñoz** dibuja en **Pura sangre** (Luis Ospina, 1982)



## Angélica Perea

ES UNA DE LAS DIRECTORAS de arte y diseñadora de producción más reconocidas del país, responsable del trabajo de arte en películas como **Los viajes del viento** (Ciro Guerra, 2009), **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015), **Pájaros de verano** (Ciro Guerra y Cristina Gallego, 2018) y **Memoria** (Apichatpong Weerasethakul, 2021), las cuales han hecho parte de renombrados festivales como Cannes, San Sebastián, Toronto, Cartagena de Indias, entre otros. En 2015, en el marco de los Premios Macondo y en el 2016 durante los Premios Platino, recibió el Premio a Mejor Dirección de Arte gracias a su trabajo en la primera película colombiana nominada al Oscar: **El abrazo de la serpiente**. Recibió también el Premio Platino en 2019 a Mejor Dirección de Arte por **Pájaros de Verano**.

Lucía Diegó: ¿Cuál crees que sea el lugar del arte en el proceso creativo de un filme? ¿Hasta qué punto hay *autonomía artística* en él?

Angélica Perea: Hay algo importante que no puedo dejar de mencionar y es que soy artista plástica, y eso hace una diferencia notable. Digamos que el punto desde donde yo me aproximo al cine es distinto al de una persona que estudió realización o incluso dirección de arte. Mi metodología es la del hacer plástico. Cuando yo estoy hablando con otros directores de arte o diseñadores de producción noto una diferencia en mis preocupaciones. Mis alcances, mis aspiraciones son diferentes y particulares debido a que mi aproximación al cine está mediada por las artes plásticas. Eso influye en la manera en la que abordo una historia, en las necesidades de cada imagen. Más allá de suplir una demanda en relación con espacios y acciones, yo necesito entender qué es lo que realmente pide cada historia. Esto le gusta a algunos directores o productores, y a otros no, a unos les parece que hilo demasiado fino. Me encuentro muchas veces con directores o productores que buscan un director de arte que traduzca las necesidades escritas y cuando empiezo a dirigir desde mi metodología genero ruido en este tipo de proyectos.

LD: ¿Crees que haya directores o directoras de arte para ciertos realizadores o realizadoras y viceversa?

AP: Sí. Cuando empecé en dirección de arte las temáticas en las que trabajaba eran muy variadas, pero hay algo inevitable y es que nos vamos rigiendo por nuestros gustos y la manera en que nos expresamos, y eso va generando el estilo sí o sí. Se llega así a una depuración de con quién me entiendo y con quién no. Cuando trabajas con un director o una casa de producción, empiezan a generarse empatías y lugares de encuentro en el lenguaje. Yo llevo haciendo este oficio alrededor de veinte años y hay un momento en el que se empieza a decantar y empiezan a reconocerte como la mejor para ciertos proyectos. Y hubo un momento en que me devolví a las artes plásticas porque me estaba especia-

lizando en la guerra. Estaba completamente sumergida en el mundo de la violencia. En las artes plásticas hay un proceso de creación cercano al usado por los actores en el que para entender cierto sistema casi que tienes que salir de ti para ingresar en eso. Se volvió un poco fuerte para mí buscar pensar como un asesino, diseñar una escena de muerte, un ataque, porque tienes que desplazar todo el interés hacia eso. Cuando me vi yendo a seminarios de violentología y criminología, cuando mis libros empezaron a reducirse a cómo reconocer morfológicamente a un asesino, me pregunte: “¿a qué tierras me estoy dirigiendo?, ¿realmente esto me está interesando?”

Me detuve y me moví a trabajar en una galería, porque sentí que eso estaba despertando cosas oscuras. Después, cuando regresé al cine, empecé a direccionar temáticas más afines. Por ejemplo: en **Los viajes del viento**, producida por Ciudad Lunar, me encontré con Cristina Gallego y Ciro Guerra, y con ellos hice frente al estudio de ciertas expresiones y etnias que están desapareciendo, a procesos culturales difíciles pero que hacen parte de la existencia, unas culturas surgen otras desaparecen. Construir esta memoria me parecía extremadamente hermoso. Me conecté con ellos y empecé a dirigirme hacia ese lado.

David Jurado: Con Lucía nos preguntábamos ¿cuál es el alcance del director de arte? Al margen de la realización, se suele hablar mucho del de la fotografía o del guion, pero poco del arte o de quien hace el diseño de producción.

AP: En mi experiencia el alcance es grande porque puede llegar a modificar un guion, puede llegar a replantear espacios, acciones, escenas que no encajan las unas con las otras. Cuando empiezas a hacer un análisis paso a paso de lo que está sucediendo y cómo este personaje desarrolla todas estas cosas se abre un abanico de posibilidades. Hay una diferencia cuando te enfrentas a la lectura de un guion. Muchas veces en la lectura la lógica está ahí, hay coherencia en todos los sucesos que están aconteciendo en la historia, pero cuando empiezas a justificar esa lectura con imágenes, cuando piensas en transcribirlo a la realidad todo puede empezar a caerse. Eso lo ve uno plasmado plenamente cuando llegas al rodaje y estás frente a una escena que no se puede resolver frente a la cámara. Los que estamos relacionados con las artes plásticas sabemos que esto es como saltar de la tercera a la sexta dimensión y a veces no se logra. Es un proceso bastante complejo que requiere de análisis y experticia. A veces incluso los artistas plásticos profesionales no lo logran al cien por ciento. Si ustedes van al taller de Óscar Muñoz hay ochenta mil trabajos que son parte del laboratorio de creación, pero solo un porcentaje de la producción se vuelve obra. Así funciona también el arte en el cine.

LD: En este sentido, ¿cómo fue el paso del guion de **Pájaros de verano** a la puesta en escena?

AP: Cuando leo un guion analizo la estética de la que me habla el director. En **Pájaros de verano** se trata de una estética wayúu de finales de los años sesenta, en el contexto del tráfico de marihuana. Eso ya me está dando unos parámetros, pero la historia me habla de una familia con unos problemas específicos y de un hombre que quiere pertenecer a una familia, porque todo el tiempo tiene una ausencia o una carencia, debido al proceso de honor wayúu. Si yo ya tengo eso en la historia, más allá de la ambientación, para crear un contexto necesito darle fuerza plástica a la manera en la que plasmo el sentir de este hombre. Si esto se entiende logro transmitir y conectar con el sentimiento del honor wayúu. La historia del tráfico de marihuana puede tener más peso, y casi se vuelve un documento histórico que describe parte del inicio del tráfico de droga en Colombia. Ahora, que una película como **Pájaros de verano** pueda ilustrar algunos momentos sobre cómo ocurrió este tipo de negocios ilícitos en La Guajira y cómo una demanda estadounidense influyó y detonó una guerra de honor, es otro asunto. Entonces allí ya tenemos un doble alcance, por un lado, esta la pregunta de hasta dónde tiene injerencia el diseñador de producción o el director de arte, hasta dónde le permite el director y productor llegar y, una vez esté lista la obra cinematográfica, uno se puede preguntar, en qué momento la creación de una obra cinematográfica se torna documento histórico, no solo para ilustrar un momento político y social, sino ilustrando además visualmente cómo se desarrollaba la vida en ese momento.

DJ: Este segundo nivel es importante en la apreciación y el análisis pues se trata de interpretaciones en el presente de hechos del pasado. Pero hablemos ahora del encuentro entre Éver Astudillo y Apichatpong. ¿Cómo fue que llegaron estas obras a la película y cómo fue el diálogo para ponerlas en escena?

AP: Es importante entender que Apichatpong es un artista plástico y por tanto su mirada es de artista, sus obras cinematográficas son obras plásticas determinadas por ciertas obsesiones. Varias de sus películas fueron rodadas en la región de su infancia, en su casa, siempre aparecen espacios de su mamá, el consultorio de ella. Con decirles que acá en Colombia buscamos recrearlo, es decir, son cosas que él está masticando constantemente. Por otro lado, es extraño y particular cómo surge **Memoria**, porque para mí fue como ver a Colombia desde un imaginario artístico completamente nuevo. Apichatpong hizo un viaje por Colombia y en **Memoria** entendí que esta película era un diario de lo que vivió en el país y de la gente que conoció acá.

En Antioquia se encontró, por ejemplo, con un archivo de fotografías por azar. Estas fotografías ahora están bajo la protección del mamm, pero pocos saben de ellas y me parecen brutales. Son retratos de Melitón Rodríguez, fotógrafo de Medellín de finales del siglo xix y comienzos del xx, un gran retratista de Antioquia. Solía realizar fotomontajes

añadiendo figuras a los retratos tornándolos imágenes oníricas, surrealistas. Recuerdo una en la que aparecía un hombre sentado con un ángel atrás. Después Apichatpong sigue su recorrido por el Quindío y se encuentra con otro archivo fotográfico de aves y paisajes. Y resulta que esta persona es Luis Fernando Londoño. Cuando lo contactamos, nos encontramos con un museo privado que él fundó y dirigía, el Museo Audiovisual de Calarcá. Una de las fotografías es del inicio de la construcción del túnel de La Línea de 1934. Luego Apichatpong se mueve a Cali a presentar **Uncle Boonmee** (2010) y ocurre un retraso, entonces para matar el tiempo lo llevan a ver la exposición de Éver Astudillo próxima a inaugurar en el mismo Museo la Tertulia. Tiene el privilegio de tener una visita guiada con el curador, quien le muestra la obra maravillosa de este artista.

Cuando Apichatpong me dice que quiere que aparezca una exposición de un artista caleño que había visto y que le había gustado y supe de quién se trataba, yo estaba fii-pando de alegría. Estaba tensa porque presencié el montaje de una obra de uno de estos artistas caleños. Ver esto fue un honor por toda la responsabilidad que giraba en torno al evento. Viajé a la Tertulia, contraté a un equipo para tomar el registro, para mí es un placer acceder a una colección, ponerme guantes, tapabocas y bata blanca, etc.

Teníamos, por otro lado, la intención de recrear la exposición que vio Apichatpong en La Tertulia, pero montándola como si estuviera en la Luis Ángel Arango. El reto entonces era resumir tres espacios en uno. Tuvimos que conectar la sala de exposiciones junto a la hemeroteca a través de un espacio de transición y luego transformar el área de exhibición de una galería en un espacio que evocara la muestra exhibida en La Tertulia. Queríamos respetar la manera en la que se había mostrado la obra, las alturas, el lenguaje de curaduría.

Y es que para Apichatpong el momento de tener al personaje de Jessica frente a estas pinturas era importante, era una invitación para generar estos mismos cuadros a lo largo de la película. La imagen de la entrada de luz en este espacio cúbico de la Javeriana evoca a Astudillo y así hay muchos planos que hacen una apología de su obra. Para mí fue una delicia generar elementos que subrayaran esto. El fotógrafo, sin ser exacto o minucioso evocaba los encuadres de Éver Astudillo en lenguaje cinematográfico.

DJ: Es curioso el encuentro entre Éver Astudillo y Apichatpong porque los dos trabajan sobre la memoria. Otra cosa que me llama la atención de esa escena es que se apaga la luz y queda iluminada una sola pieza, la de una abducción, queda una especie de aura. Lo interesante es ver cómo Apichatpong se expresa a través de la obra de Astudillo, cómo vehicula esa búsqueda espiritual en el arte. Algo que se fue perdiendo en la reproducción fotomecánica de la imagen.

LD: Otra escena clave, ya no de esta película, sino de **Pájaros de verano**, es la onírica, la del sueño con las telas. ¿Estaba escrito en el guion?, ¿cómo se hace esa búsqueda? Porque más que una imagen narrativa, hay unos elementos estéticos que dan indicios de una instalación, algo de una delicadeza plástica profunda.

AP: Yo he sido agradecida con Ciro y Cristina porque su forma de trabajar es generosa, abren espacios para aportar. Esa escena no estaba escrita de esa manera. Decía algo así como “Zaida sueña, delante suyo se encuentra Gabriel. No se alcanza a ver claramente su rostro, hasta que levanta la mirada con una expresión triste”. Yo tengo una obsesión con los sueños, y ese fue un vínculo con Apichatpong, con todo lo que pueden llegar a representar y cómo nos conectamos a través de ellos. La cultura wayúu está cimentada en los sueños, es delirante. Pero lo más delirante para mí fue pasar del mundo indígena del Amazonas al del desierto. En el Amazonas tienes la oportunidad de atravesar el espejo, que es como pasar a la otra orilla y, en el desierto, cuando aparece un círculo de agua tienes la posibilidad de llegar al Amazonas. En el desierto se confunde más la vida cotidiana con el mundo onírico, las realidades y simbologías se traslapan y se invierten. Lo que es bello y sutil para los wayúu es también lo más agresivo y viceversa.

Cuando empezamos a hacer este acercamiento, leí sobre las *ouutsü*, mujeres destinadas a interpretar los sueños. Los arijunas (no Wayúu) las tratan peyorativamente de brujas, pero es pura incompreensión. El proceso de estas mujeres arranca previo a su primer periodo tras un sueño. Por eso toda la película, su arte, es en realidad un sueño. Tiene un montón de simbolismos oníricos. Me decían a veces que lo que proponía era muy forzado y yo respondía que alguien entendería. Y si se la ponen a un wayúu ellos entienden esos simbolismos, el ave que avisa que la muerte se acerca; son indicadores que están aquí y allá. En la película los sueños se empiezan a conectar desde que aparece la abuela recorriendo esta carrilera que va únicamente al agua. El agua se viene e inunda, es el destino del que no puedes escapar. Porque al final no deja de ser la típica historia del héroe que tiene que superar unas pruebas. Estos sueños indican un umbral que se tiene que atravesar y te tienes que preparar para ello. Pero se ignoran las señales y se atraviesa el umbral de manera incorrecta, sin respetar el ritual. Por eso el título en inglés es efectivo, **Birds of passage**, ‘*passage*’ es ese paso ritual, esa es la película. Esta *ouutsü* me decía que cuando alguien es asesinado inmediatamente las mujeres tienen que acudir y cubrirse el rostro con una tela blanca. Además, si en el sueño el muerto aparece con el rostro cubierto está indicando que se necesita una venganza. Esa era la imagen y yo lo que hice o lo que me permitieron fue utilizar elementos de Magritte: que el día fuera noche, que la noche fuera el día, que el hombre está, aunque está muerto, que hay un individuo sin apariencia. Suena horrible, pero propuse una reinterpretación wayúu de Magritte. Creo que son pocos los directores que se atreven a mostrar ese tipo de imágenes. Buena parte

del público no busca entender, algunos buscan solo sentir ya que este tipo de cosas les extraña, mientras que la comunidad Wayúu entendía cada reinterpretación.

DJ: ¿Y por qué crees que no se arriesguen tanto, por cuestiones de producción, porque se prefiere un realismo superficial, por falta de interés?

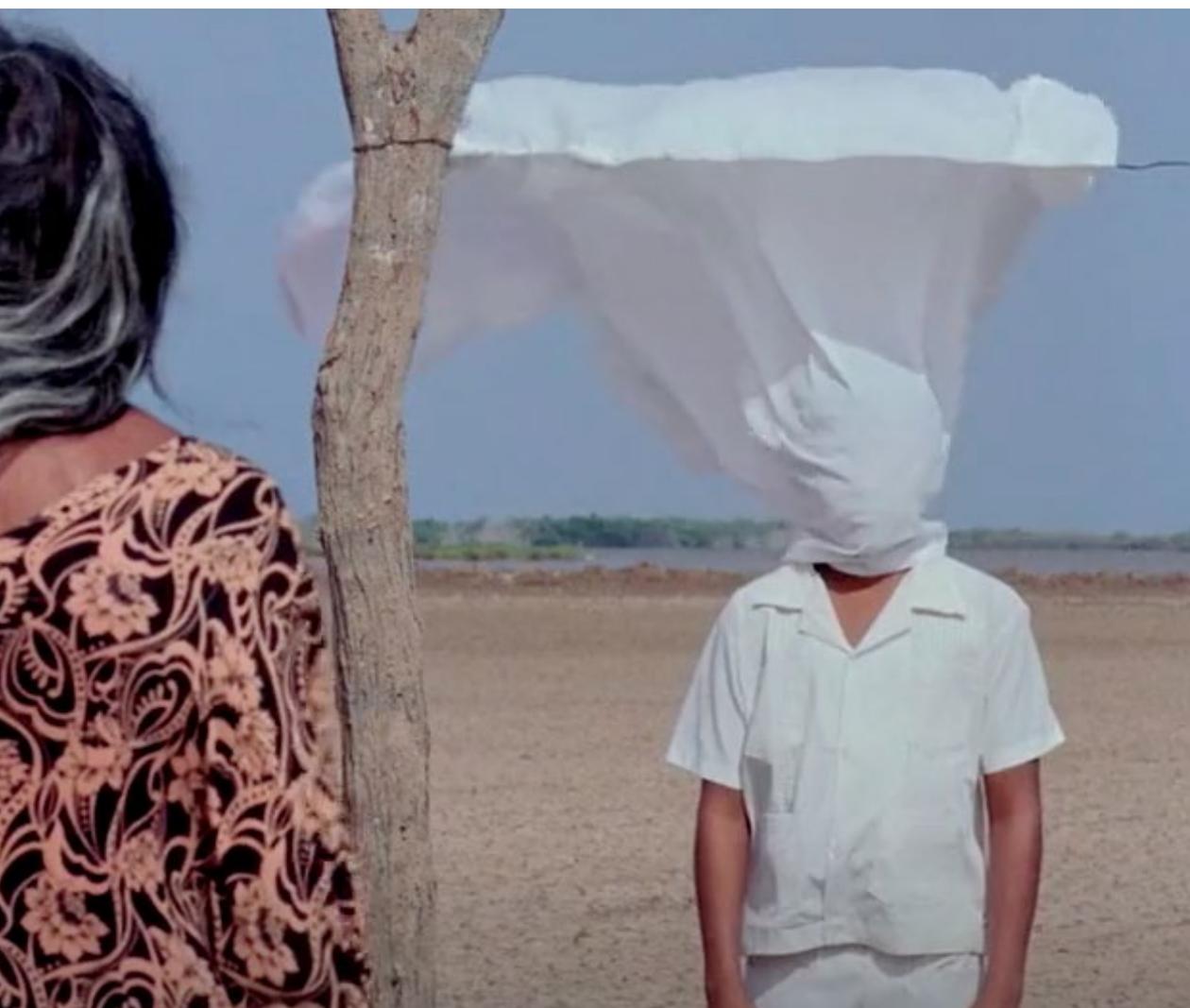
AP: Bueno yo creo que lo que está pasando es que cada vez más se está cayendo en los contenidos masticados. Nada que ver ni siquiera con las producciones de Ospina y Mayolo que eran arriesgadas y plagadas de experiencias. Y si se hace algo así entonces se vuelve *intelectual, para festivales*, si acaso llega a Berlín y de ahí en adelante, te dicen, nadie va a ver esa vaina.

DJ: ¿Entran ahí los estándares de la televisión, incluso al dar la parada en cuestiones de arte?

🌿 **Pájaros de verano** (Cristina Gallego y Ciro Guerra, 2018, cortesía de Ciudad Lunar)



AP: Bueno hay dos cosas. Por un lado, está la rapidez de crear para que sea visto sin ahondar en lenguajes complejos. Pero también la construcción tiene que ser lo suficientemente acertada para que pase y la aceptes. En **Pájaros de verano**, por ejemplo, los códigos más complejos o no los identificaron o no los cuestionaron, pues pasaron como parte de este universo, lo hicieron fluir. En otra película, **El baúl rosado** (Libia S. Gómez, 2005), me pasó que algunos códigos no quedaron bien contruidos y el público los detectó y los rechazó. En televisión, **Dark** (Barab bo Odar, 2017), la serie, que tuvo un éxito brutal, tiene unos códigos muy alemanes que a un público latinoamericano no familiarizado con la historia de ese país le resulta difícil identificar. Los túneles entre las dos alemanias, los eventos sobrenaturales que se le adjudicaban a las plantas nucleares, entre otros, están ahí transformados. Los códigos son a veces tan extraños que llega un momento en que les toca tomarse el tiempo para explicar.



DJ: Supongo que es lo mismo cuando utilizas objetos de arte en una película, son códigos añadidos a los que hay que darles su espacio para que se expresen en ella teniendo cuidado de no forzarlos como *citas intelectualoides*.

AP: Si explicas todo se vuelve muy aburrido y el placer que se obtiene al estar frente a una pieza y entenderla de una o de otra forma es una gloria personal.

LD: Has sido diseñadora de producción, directora de arte, ¿has pensado pasar a la dirección, contar historias y contarlas desde la perspectiva de una artista plástica?

AP: Lo he pensado. En estos momentos me estoy enfrentando a un filminuto y ha sido difícil. Enfrentarse a la página en blanco de un guion es como estar frente al lienzo vacío. Pero además te enfrentas a narrar una historia cuando lo que tienes es experiencia en generar imágenes para historias. Y hay técnicas, digamos que puedes ser muy buena imaginándote un grabado, pero si no manejas la técnica eso abrume. De todas formas, llegó el momento de contar mis propias historias, eso es lo que quiero, no sé si será a través del cine o a través de las artes plásticas, pero para allá voy.





# Anexo II

## Cine y artes plásticas: luces y señales<sup>82</sup>

### François Albera

LA RELACIÓN ENTRE EL CINE y las artes plásticas es y ha sido abordada de múltiples maneras desde la historiografía del cine y desde la crítica cinematográfica. Esta dispersión responde, por una parte, a la diversidad de lazos efectivos entre el cine y las artes plásticas según varias modalidades: préstamos, filiaciones, reproducciones, etc., y, por otra, a las ideologías estéticas o artísticas que gobiernan los diferentes discursos que buscan aprehender el cine como fenómeno: el discurso crítico, o, en sentido estricto, estético, pero también el jurídico y el económico (promocional). Particularmente prescriptivo, este último conjunto (*ideológico*) influye en el primero, más práctico. Por lo tanto, es a veces difícil distinguir estos niveles y los investigadores que examinan este problema continúan hoy mostrándose débiles ante esta confusión, cuando no son su víctima.

**82** Traducción de David Jurado con la autorización del autor. El texto original fue tomado de F. Albera (2019). *Le cinéma au défi des arts*. Crisnée: Yellow now.

Conviene por esto hacer un esfuerzo por distinguir estos niveles e impulsar las investigaciones contemporáneas que rompen con este frente a frente incesantemente reciclado: pintura (o artes visuales) y cine o cine y pintura (artes visuales). Se deberían promover investigaciones que aborden estos dos componentes a partir de un conjunto de problemas más vasto y a partir de otro tipo de interrogaciones, aquellas que sobrepasan la idea de la *influencia* del uno sobre el otro, tal como nos hemos acostumbrado a hacerlo desde hace un siglo.

## I. ¿Cuáles son los diferentes aspectos de la problemática?

1. Los lazos **efectivos** entre el cine y las artes plásticas pueden ser abordados desde dos ángulos.
  - a. Primero está la inscripción *temática* de las artes plásticas en el seno de una ficción o de un documental, en la que no hay que detenerse demasiado. De **Rigadin, pintor cubista** (Georges Monca, 1912) a **La belle Noiseuse** (Jacques Rivette, 1990) o **Rembrandt** (Charles Matton, 1999) hay una cantidad ingente de películas que evocan la práctica artística o la figura del artista (pintor, escultor, dibujante). En el seno de una ficción el personaje que interpreta a un artista responde ante todo a una construcción narrativa y dramática que tiene, por definición, poco que ver con una aproximación documentada sobre este tipo de personas y su práctica. Los documentales que tratan de captar al artista *en el trabajo*, un género inaugurado por Sacha Guitry con **Ceux de chez nous** (1915), del cual hay múltiples ejemplos (**André Masson et les quatre éléments** de Grémillon, **Le mystère Picasso** de Clouzot, el **Pollock** de Namuth, por solo mencionar los más renombrados), persiguen otro tipo de objetivos, si bien con frecuencia han estado dominados por la búsqueda de una cierta definición del arte, de la creación (valorización de la hazaña de crear, por ejemplo).
  - b. En lo que concierne a la participación material de los artistas en el cine, se puede pensar en su labor dentro de la construcción del decorado, el vestuario, la colorización, por no citar todo lo que tiene que ver con lo parafilmmico: los diseños de afiches, los retratos de las estrellas, etc. Las primeras exposiciones de arte cinematográfico en el Salón de Otoño o en el Museo Galería (1924) tenían que ver con estas labores: se exponían las maquetas de los decorados, los afiches, los fotogramas ampliados, etc. El museo de Henri Langlois, hoy Cinemateca Francesa, retomó esta tradición. La insistencia de críticos de cine como Henri Diamant-Berger, Louis Delluc y Léon Moussinac para que diseñadores de interiores, estilistas, artistas modernos, artistas culinarios intervengan en una pro-

ducción da cuenta de la importancia dada a estas tareas, cuyo correlato era además el de ofrecer a las artes decorativas la mejor vitrina de propaganda. Uno de los ejemplos emblemáticos de esta corriente es *L'inhumaine* de Marcel L'Herbier (1923), en donde colaboraron Léger, Poiret, Mallet-Stevens, Milhaud, Mac Orlan y Börlin. En Rusia, por su parte, los artistas decoradores llegarían incluso a disputar el lugar protagonista de los realizadores<sup>83</sup>.

2. Si se aborda ahora la segunda acepción que mencionamos, el lazo entre cine y artes plásticas se extiende a tres puntos de vista que no se cruzan necesariamente.
  - a. Por una parte, el cine, *signo visual*, toma o tomaría una cierta cantidad de elementos formales de la pintura: composición, disposición de masas en el cuadro, planos (profundidad, superposición en el espacio) perspectiva, efectos luminosos<sup>84</sup>.
  - b. Por otra parte, el cine puede fijar sobre la película una composición plástica que preexiste (obra o género) y puede reproducirla con las *transcripciones* materiales inherentes a su mediación (blanco y negro o paleta de colores según la tecnología utilizada, ausencia de relieve, transparencia del soporte, proyección, tamaño variable, etc.), los cuales alteran el referente, pero no impiden la referencialidad (a paisajes, naturalezas muertas, retratos, escenas históricas, etc.).
  - c. Finalmente, al pasar de su rol como medio técnico de reproducción a *obra del espíritu*, el cine toma un lugar en el sistema de las bellas artes y se le califica entonces de quinto, séptimo o décimo arte. En este nivel es comparado o comparable a las otras artes y, así como se diferencia fuertemente de algunas de ellas (la literatura o el teatro), se le asimila con frecuencia a otras (la pintura o la música)<sup>85</sup>.

Esta última modalidad, además de su dimensión estética relacionada con la definición de una *especificidad cinematográfica*, tiene repercusiones de tipo institucional. Por una parte, permite tocar la cuestión que por costumbre llamamos *su legitimidad social* (su reconocimiento como arte autónomo), y, por otra, lo hace ser parte de una serie de prácticas sociales ajustadas a unos espacios y unos usos: al margen de pertenecer al mundo del espectáculo (salas, público, entretenimiento), el cine puede ser aprehendido en otros espacios culturales: salas especializadas, salas privadas, salones, museos; y

83 Véase Lev Koulechov (1994). *L'art du cinema et autres écrits (1917-1934)*. Lausanne: L'âge d'homme.

84 Hablo de esa preocupación plástica notable en la belleza de cada gesto, cada actitud, y su rigurosa inscripción en el cuadro de la pantalla y de la fotografía que Jacques Rivette reconoce en el cine de Antonioni ("Les principaux films de Biarritz", *Gazette du cinéma* 4 octubre de 1950, p. 3), y que Maurice Schérer había mencionado en (1948). "Le cinéma, art de l'espace". *La revue du cinéma* 14 (junio de 1948). Este último afirmaría incluso que ya era hora de evitar el discurso sobre la influencia de la *estética de la pintura* en el cine, en provecho de una *especificidad cinematográfica*.

85 "No es cierto que el cine sea un arte distinto a los demás, es todos los otros y algo más" (Alexandre Astruc, "Six mille et cinquante ans", *Gazette du cinéma* 4, p. 2).

puede conocer nuevas formas de exhibición: reunión ad hoc de fragmentos, extractos, exposición de elementos preparatorios (maquetas, borradores de decorados y vestuario) o parafílmicos (afiches, ampliación de fotogramas en papel fotográfico, etc.).

Se reconoce aquí la labor instaurada por Ricciotto Canudo en el marco de su casa (Club de Amigos del Séptimo Arte), institución destinada a la valorización del cine como arte en el mundo de las artes, en particular frente a la pintura, la música y la arquitectura, y que, en este sentido, desplaza al filme de su espacio *natural* y se concentra en el objeto-filme en sí mismo. Detrás de este gesto hay, sin embargo, dos operaciones: una que busca mostrar una dimensión *alienada* de la película en el *fenómeno fílmico* y otra, cinematográfica o cinegráfica, de naturaleza plástica, que supone que habría que extraer de la coraza narrativa del filme (el tema y el guion) lo plástico.

En cierto sentido, la labor de Canudo de disociar o dislocar la práctica del cine, repite lo que los discursos críticos hacen de manera anticipada cuando distinguen, aislandolas, cualidades plásticas en un filme. Consecuentemente, esta labor acompaña o suscita dos fenómenos: nacen, primero, nuevas prácticas fílmicas reunidas generalmente en la nebulosa de lo *avant-garde*, que rechazan el relato, el guion, el tema, el actor —según sea el caso—, incluso la figuración, el movimiento, el espacio naturalista, el intervalo (se reconocen de paso las particularidades de ciertos filmes provenientes de aquellos que conviene llamar *artistas* más que cineastas, como Léger —**Ballet mécanique**—, Picabia —**Entr'acte**—, Man Ray —**Le retour à la raison**—, Richter —**Symphonie duagibake**—, Duchamp —**Anémic Cinéma...**—). En segundo lugar, aparecen nuevas formas de recepción de dichos contenidos, relacionadas con cierta crítica que separa la dimensión plástica de la narración. El 'pictorialismo' como término crítico nace en este contexto.

## II

Tomemos un ejemplo bastante conocido, el de la película de Abel Gance **La roue** (1923) a través de un texto crítico de un importante cronista de la época, Émile Vuillermoz, del periódico *Le Temps*. Este crítico de cine, uno de los primeros, profesa tener, en el cine como en la música, un gusto de experto. Cuando se estrena **La roue**, su reacción es esencialmente elitista: esta gran película, esta obra magnífica se topa, según su juicio, con dos obstáculos: “la actual fórmula de explotación comercial” y la “fórmula dramática corriente”, las dos “absurdas y peligrosas”<sup>86</sup>. “La ley de hierro que rige las relaciones entre el productor y el consumidor” corre el riesgo de “aniquilar esfuerzos magníficos”, somete al filme con “un guion de calidad mediocre y una anécdota novelera”, en donde “triunfan

86 E. Vuillermoz (1923). “Un film d'Abel Gance *La Roue*”, *Cinémagazine* 8 (23 de febrero), 329-331.

los prejuicios más lamentables” y los “fantoques ridículos, personajes de café-concierto”, “payasadas de mal gusto”, “un duelo a puños inverosímil”.

Estas supuestas mediocridades o debilidades tienen un origen: el “gran público”, “la clientela americana”, “la prudente explotación internacional”. Y un objetivo: “el éxito popular asegurado, ‘matemático’, del gran melodrama”.

A lo anterior el crítico opone la “conquista de la élite, conquista difícil, incierta, heroica”, la admiración artística. Para alcanzarla habría que “expulsar el elemento novelero, privarse del servicio de los payasos y conservar únicamente los dos temas esenciales de esta sinfonía en blanco y negro... Habría que mantener una trama ligera que permita relacionar entre ellos a los espléndidos cuadros en donde se encuentra erguida la belleza de las cosas”<sup>87</sup>. Conclusión: nos tienen que dar una versión modificada de *La roue*, una versión que se quite de encima estas imperfecciones, una “versión de artista que responda a la obra de Abel Gance”. Esta exigencia fue tenida en cuenta y en los círculos cultivados se pudo asistir a proyecciones de una versión de veinte minutos que solo tenía unos fragmentos de puro ritmo plástico, su *feria mecánica*, *La chanson du rail*<sup>88</sup>. Y será esta versión la que hará la reputación del filme en el mundo del arte. En particular, la que admiraría Fernand Léger, quien fue uno de los que escribió a Abel Gance para que redujera su película a sus “elementos mecánicos, su ritmo acelerado”<sup>89</sup>.

Hoy, ¿esta misma actitud no es todavía perceptible en ciertas exposiciones sobre cine que se autorizan la disociación entre el arte y la anécdota? La exposición *Hitchcock y las artes* se abrió con una larga cita de Godard que aísla los objetos de las intrigas a las que pertenecen, transformándolos en cuasi fetiches y llegando a comparar al cineasta con Paul Cézanne. Ahora, este tipo de reivindicaciones ya no son elitistas como en el caso de Vuillermoz. Godard concede, al contrario, una superioridad a *Hitchcock* por el hecho de tener una audiencia más amplia que la de *Cézanne*<sup>90</sup>. La reivindicación de la *artisticidad* del cine ya no se puede discutir y se celebra su victoria sobre las otras artes en términos de audiencia de masa. Este discurso se impone después de la Segunda Guerra Mundial

87 La argumentación de Astruc, en los albores de la *Nueva ola* es similar: “A través de las líneas de esta sinfonía de sombras y de luces, lo que aparece organizado a lo lejos como componentes de un paisaje va a desaparecer ante el trabajo del artista, dejando surgir una nueva verdad” (Alexandre Astruc, “Six mille et cinquante ans”).

88 Variante que responde al precepto de Canudo —*aislar el estilo de la anécdota*— y del de Fernand Léger (admirador de *La Roue*), quien afirmaba que “el error de la pintura es el tema, el error del cine es el guion” (*Les Cahiers du mois*, 1925).

89 Carta de Léger a Gance”, en *Fondo Gance*, Cinémathèque française, B112-558.

90 Citación tomada de *Histoire(s) de cinéma*. La afirmación de Godard se hace compleja al abordar la llegada de la televisión: “... al cabo de un momento, al ir a la televisión, Hitchcock metió la pata, perdió su poder. Al contrario de Matisse, quien afinó cada vez más su gesto, Hitchcock lo perdió con el tiempo, y pensar que eran creadores parecidos en lo que concernía a la creación de formas puras”. Antoine Dulauré, Claire Parnet (1985). “Entretien avec Jean-Luc Godard”. *L'Autre journal: les nouvelles littéraires* n.º 2 (enero), 20.

en el seno de una corriente crítica, cuyo vocero será Éric Rohmer, quien observa que el cine sobrevive a las artes tradicionales salvaguardado por su realismo y su clasicismo, cuando la pintura se vuelve no figurativa y la literatura autorreferencial.

### III

Cuando hablo de *cinematografía*, algo distinto a lo cinematográfico, busco destacar uno de los rasgos de esta ideología artística del cine que insiste en la escritura de la imagen o del movimiento. Sobre esta base el cine puede por supuesto encontrar lazos con las artes plásticas: es en efecto necesario extraer de la automaticidad, de la inscripción pasiva del registro, la huella a través de la cual se pueda restaurar el gesto creativo que impone forma a las cosas.

Al hacer esto, el discurso sobre el cine se encuentra con el de la fotografía y con las relaciones que ha establecido (de exclusión o de inclusión y de intercambio) respecto a la pintura. De hecho, se tiene la costumbre de distinguir una instancia fotográfica en la película (aún hoy se habla de *la fotografía de una película* para distinguir el trabajo de un operador). El movimiento que afecta lo fotográfico o incluso la fotografía en el cine —*la prueba en movimiento* se dice al hablar de las primeras películas de los Lumière— no parece de entrada un rasgo distintivo de la imagen fílmica cuando es abordada bajo el ángulo de su plasticidad. El movimiento afecta más bien a las figuras o los fenómenos naturales (el humo, las olas), y se aísla la dimensión del filme en tanto que *cuadro o vista*, que sirven para calificar sus tomas.

Antes de evocar otros postulados que se anuncian en la prensa sobre el cine de principios de siglo xx, recordemos una de las formulaciones más sofisticadas, aunque algo ignoradas, elaborada en los años treinta por un operador soviético, Vladimir Nielsen, en *The cinema as a Graphic Art*<sup>91</sup>. Nielsen no se limita a ofrecer una idea general del trabajo del operador, sino que analiza la naturaleza plástica de la imagen fílmica a partir de sus diferentes componentes, el cuadro, el ángulo, la profundidad, la luz, los planos, la composición interna y la composición de un cuadro a otro. Desde esta perspectiva, no solo establece una relación con la fotografía, sino que evoca el lugar que ha ocupado la pintura como modelo o referencia en la construcción de la imagen fílmica.

Si hacemos la distinción entre los efectos pictóricos y la imagen pictórica en sí, debemos también abordar, aunque sea de manera introductoria, los préstamos iconográficos que hace el cine de la pintura. Nielsen insiste en el prestigio que buscan obtener los operadores capaces de traer a la memoria de los espectadores cuadros de género: paisajes, mares, escenas históricas, retratos, o los efectos de claroscuro sacados de Caravaggio

91 Traducción del ruso de Ivor Montagu (1936). Nueva York: Hill and Wang.

o Rembrandt. Pero esta iconografía reenvía menos a los prestigiosos modelos del gran arte que a la imaginería proveniente de la reproducción mecánica de la imagen, a los múltiples reciclajes mercantiles o decorativos que proliferaron en la época. Entre la obra pictórica y el cine se intercalan, en efecto, una serie de *sustitutos* (grabado, fotografía, ilustración, postales, incluso publicidad) que despojan a estas obras de sus significados cultos y culturales. Si los fenómenos ligados a la citación pueden ser estudiados es precisamente en la medida en que el cine toma un lugar en esta cadena *intermedial* de la imagen reproducida mecánicamente. Es el caso de los cuadros antiguos del siglo XIX, citados en los *peplums* italianos de los años 1910, o la iconografía de la Guerra de Secesión reproducida en múltiples Griffith, o la babilónica en *Intolerancia*.

En las exposiciones contemporáneas, como *Hitchcock y el arte*, *Renoir/Renoir*, se generalizan procedimientos propios del acercamiento, la inferencia o la pertenencia común entre imágenes de cine (fijas o en bucle) y cuadros, grabados o esculturas, creando la ilusión de una confrontación sin mediación. Sin embargo, retomando a Aby Warburg, quien lo presintió en su empresa tabular y paradigmática del *Atlas del arte*, ¿podemos relacionar tal obra florentina del siglo XVI o tal obra prerrafaelita inglesa y una escena o una imagen de un filme haciendo abstracción de las intermediaciones de cada representación, las imágenes reproducidas que la multiplican, que transforman la escala y la estandarizan desplazando su sentido hasta vaciarla totalmente de él?

## VI

Esta ideología fundada en una aproximación entre el cine y el arte desde las Bellas Artes se manifiesta en Francia en los primeros críticos con pretensión teórica, Yhcam y G. Pierre-Martin, quienes publican una serie de reflexiones sobre el cine en dos ediciones semanales comercialmente contrincantes, con algunos meses de distancia entre sí, en 1912. El primero, bajo el título de *La cinematografía*, ofrece ocho artículos sobre diversos aspectos del cine considerado “desde el punto de vista teatral”<sup>92</sup>. El segundo publica veinticinco artículos sobre *El arte cinematográfico*<sup>93</sup>. Esta última serie, subtitulada “Estudios comparativos”, busca inscribir al cine como un arte legítimo. La mayor parte de capítulos (El mimo, La máscara, El gesto, La actitud, El vestuario, El guion, Las escuelas, Los poetas, La leyenda, La gloria, El realismo, Los figurantes, El derecho a la inteligencia artística) tratan de definir el cine a través de la poesía, el teatro y las bellas artes, no para asimilarlo a estas artes sino para elevarlo a la misma exigencia artística, al mismo rigor de composición, ritmo y preparación.

92 *Ciné Journal*, n.º 191 (20 de abril de 1912) a 198 (8 de junio de 1912).

93 *L'Écho du cinéma*, n.º 7 (31 de marzo de 1912) al 40 (29 de noviembre de 1912).

## Rembrandtismo

Podemos detenernos un momento en un elemento pictórico que ha conseguido y consigue aún un favoritismo innegable en los discursos de apreciación crítica de este tipo, al punto de transformarse en una suerte de *ideologema* estético: el rembrandtismo. Dentro de la panoplia de préstamos o de efectos pictóricos es uno de los más incansables. En él hacen alianza la autoridad de la gran pintura con un procedimiento visual particularmente espectacular: el claroscuro, la iluminación indirecta pero marcada (en oposición a una iluminación global, de conjunto, difusa) y, de manera equivalente, el efecto de relieve o de modelado.

En las notas críticas francesas, este ideologema aparece con insistencia a propósito de *The cheat* de Cecil B. DeMille en 1917. Esta película jugó un rol decisivo en la construcción del cine como arte y del cine americano como un arte *nuevo* en relación con un cine francés que iba siendo desplazado como obsoleto. Colette, Delluc, L'Herbier, Gance, todo el mundo parece descubrir o volverse fiel seguidor de la visión de *The cheat*, cautivados por sus claroscuros<sup>94</sup>. Este efecto y su valor simbólico agregado jugaran incluso el rol de *criterio* para juzgar otras películas de aquellos años<sup>95</sup>.

El fenómeno tiene un carácter contradictorio: el claroscuro toma el relevo de un discurso proveniente de la fotografía y relacionado con el trabajo sobre las sombras y la luz, el blanco y negro. Estos datos del hecho fotográfico son *trascendidos* por el claroscuro, un efecto de composición, un rasgo de estilo, una marca, una firma. Paradójicamente es un fenómeno que se da en los Estados Unidos en donde se admira en general el ojo *nuevo*, virgen, infantil incluso, aquel despejado de los oropeles de la cultura. Ya en el siglo XIX se hablaba del *ojo americano* en este sentido. Pero como lo demuestra la denominación misma, el claroscuro es un efecto que se nutre de lo artístico. Casi de forma unánime la crítica está presta a admirar el rembrandtismo en el cine y las casas de producción estadounidenses —la que controla Mary Pickford, por ejemplo—, francesas e italianas imponen esta práctica.

Mientras tanto, comentaristas y creadores ligados a un sector más innovador, el *avant-garde*, manifiestan su reserva. En sus artículos sobre cine de 1918, Aragón vincula al cine con el *collage* y la pintura automática. En Rusia, Koulechov rechaza el rembrandtismo, precisamente por ser una importación pictórica clásica, pues para él, el problema

94 Los claroscuros se encuentran poco antes en *The Drunkard Reformation* (1909) de Griffith, en donde el efecto aparece de manera clara para marcar el regreso a casa y a un estado de sobriedad de un padre alcohólico. En algunas escenas, sin embargo, el claroscuro es repetido al punto que hace difícil la distinción de los lugares, malogrando su funcionalidad.

95 Louis Delluc, por ejemplo, que admiró su valor en *The Cheat* y, luego, en Gance, deploraba la iluminación que solo la imitaba (*Le Film*, n.º 78, 10 de septiembre de 1917).

plástico del cine está del lado de los modernistas, reside en la bidimensionalidad de la pantalla, en su planitud<sup>96</sup>. Por su parte, Chaplin se muestra igualmente hostil a los efectos de sombra, a las proezas fotográficas, y su **Burlesque on Carmen** (1915) parodia la de DeMille en este punto. De hecho, algunos cineastas recurren al rembrandtismo solo para alimentar la parodia, llevarlo hacia el Grand-Guignol: Koulechov en **El rayo de la muerte** y más tarde Eisenstein en **La línea general**, asocian estos rasgos a representaciones despreciativas (la sospecha de los campesinos con la desnatadora o las supersticiones en las escenas de posesión del toro).

Por otra parte, en Francia y Alemania, los artistas *avant-garde* que descubren el cine y pasan a él (generalmente con el movimiento dadá) nunca retienen este rasgo como pertinente. Al contrario, para Léger el cine puede enseñarle a la pintura nuevas vías, pero no lo podría hacer recurriendo a lo que ella ya revocó. Igualmente, para Man Ray el cine es un dispositivo distinto, un soporte transparente, una cinta discontinua de fotogramas en donde los efectos ilusionistas de este tipo no tienen por qué aparecer.

El rembrandtismo es entonces un ideograma que pertenece al cine comercial y que no busca una sincronía con el arte plástico moderno. A propósito del claroscuro, Théophile Gautier decía que estaba cargado de “teatralidad”, oponía un “oficio” a una sensación, la de la vista (que él identificaba en Corot)<sup>97</sup>. Baudelaire veía una convención de taller, un cliché<sup>98</sup> y, en la misma dirección, Émile Verhaeren, en sus crónicas sobre arte, demostraba su carácter “artesanal”, de efecto de oficio; oponía así el claroscuro al impresionismo<sup>99</sup>.

Los cronistas de cine, por su lado, se maravillan de los *efectos* de las películas y reaccionan como pequeños burgueses, prestos a rechazar en los salones de arte la pintura cuyo efecto parece solamente esbozado y falto de relieve. Así, Gustave Téry, en un artículo titulado “El cine y la pintura” escribe en 1914:

¿No es cierto que hay ya películas que son verdaderas obras de arte? Sí, el arte tiene ya sus artistas: conozco algunos que manejan de manera precisa la sombra y la luz; obtienen a veces efectos de claroscuro que harían soñar a Rembrandt<sup>100</sup>.

El favoritismo hacia este ideograma permanece hoy vivo: halagar el rembrandtismo de una película parece rendir todavía una apreciación positiva. A Clint Eastwood, un

96 Véase Lev Koulechov (1994).

97 Théophile Gautier (1994). *Critiques d'art*, París: Séguier.

98 Charles Baudelaire, *Écrits esthétiques*, París: uge, 10/18.

99 Émile Verhaeren (1993). *Sensations d'art*, París: Séguier.

100 Gustav Téry (1914). “Le cinéma et la peinture”. *Le courrier cinématographique* 22 (23 de mayo).

cineasta de poca envergadura, por ejemplo, se le acredita un estilo particular gracias al rembrandtismo de su película **Absolut Power** (1997)<sup>101</sup>.

## V

El discurso crítico sobre cine que recurre a las artes y al pictorialismo apareció de manera temprana. El poeta y teórico estadounidense Vachel Lindsay, en un capítulo de su libro *El arte del cine* de 1922, distingue entre “la pintura-en-movimiento” (cap. IX), “la escultura-en-movimiento” (cap. VIII) y “la arquitectura-en-movimiento” (cap. XI). Lindsay promueve la idea de recortar de las revistas imágenes de películas y considerarlas como cuadros. Ofrece algunos ejemplos de pinturas que corresponderían a ciertas películas (obras de Cazin, Gysus, Hawthorne, Forest Brush, pero también Van Dyck, Terburg, Whistler y, por supuesto, Rembrandt). Busca así mostrar que la imagen filmica puede vincularse a diferentes escuelas de pintura<sup>102</sup>. Malévitch hace lo mismo en sus tres artículos sobre el cine (1925-1929), pero deplorando esta relación.

El tratamiento de la noción de ‘cuadro’ en el cine (acepción que debe previamente ser entendida desde su concepción teatral) encuentra dos contradicciones mayores: 1) definida de forma más o menos precisa por Alberti, la composición en un cuadro prevé un espectador inmóvil frente a una construcción fija que solo autoriza un punto de vista. En cambio, en el cine todo se desplaza en el campo y de un plano a otro. 2) De entrada, la imagen cinematográfica se inscribe en una duración. Las primeras soluciones a estos problemas las dan Nielsen y Eisenstein y, posteriormente, Jean George Auriol, Piero Bargellini y Maurice Schérer (Rohmer): esta consiste en afrontar la composición de la imagen a través del encadenamiento de planos sucesivos. En la obra de Nielsen aparece por primera vez un análisis plástico de catorce cuadros (planos) del **Acorazado Potemkin** que Eisenstein mismo había realizado en un curso de la vigk (Escuela de cine de Moscú) y que en adelante fue retomado más de una vez.

Al abordar el caso Eisenstein en **Iván, el Terrible**, Maurice Schérer insiste en el hecho de que la “fuga de las oblicuas” y la “congestión de curvas” en las composiciones “opera[n] siempre en el sentido del movimiento y organiza[n] las líneas principales, a lo que sigue un deslizamiento de las líneas hacia el interior del plano (...). Además, una serie de planos que explotan la misma obsesión visual hace posible mayor precisión

<sup>101</sup> Para Nicolás Saada la escena inaugural de la película contiene la “clave de un estilo particular” que pasa así del “claroscuro de las escenas nocturnas” a un plano detalle de Eastwood escondido detrás de un espejo que hace “pensar en los autorretratos tardíos y profundamente melancólicos de Rembrandt en sus últimos años de vida”. En “Un monde imparfait”. *Cahiers du cinéma* 513 (mayo de 1997), 68-69.

<sup>102</sup> La iconografía de *La Revue de cinéma* de Jean George Auriol recurre también a este tipo de procedimientos entre 1946 y 1948. Inspirados de las obras de Malraux, serán luego retrabajados por Godard en sus **Histoire(s) de cinéma**.

en el montaje de la persecución”<sup>103</sup>. En textos posteriores sobre el espacio en Murnau, Schérer-Rohmer retoma la preocupación de reconocerle al realizador el dominio de un material que es, sin embargo, real, lo que abre las puertas de lo arbitrario y de la abstracción, privilegios de la pintura.

Una de las implicaciones de esta teoría es que presupone una imagen total, pero nunca visible en la pantalla, en la que se reúnen elementos fragmentarios, una imagen diferente a la imagen filmica y a la *filmofónica*, la presentada al público, retomando la terminología de Étienne Souriau. ¿Tiene todavía algo que ver esta imagen con la imagen pictórica?

## VI

El cine que se vuelve *lector* de la pintura y renueva la manera en la que se entiende esta última al ofrecerle un modelo de funcionamiento fundado en el movimiento, en el desplazamiento, en la duración. Pero aclaremos una particularidad que tendremos que seguir tratando: la pintura de la que estamos hablando es la clásica y se reivindicaría una esencia de la pintura, sobre todo cuando esta es figurativa; el arte contemporáneo es o ignorado o eludido.

En *Orígenes de la puesta en escena*, J. G. Auriol transforma en *cinéastas* y en precursores del uso del *travelling*, de la panorámica, del plano detalle, de la grúa al Giotto, a Botticelli, a Michel-Ángelo y, sobre todo, a Peter Breughel<sup>104</sup>. Auriol fija el “cinematismo” de este último en la “fuerza de las imágenes mentales” que el pintor realiza. Bargellini, por su parte, desplaza esta imagen a la percepción del espectador. Retomando las “extensas teorías sobre los frescos franciscanos” del siglo xiv, recorta las imágenes como si fueran *fotogramas*, considerando que los ojos de los espectadores de entonces “pasaban rápidamente de un cuadro al otro, como si estuvieran frente a un filme (...), teniendo el parpadeo la función de un obturador”<sup>105</sup>. Este espectador se aproximaría a los frescos siguiendo un proceso similar al de la filmación y el *découpage*. Gracias al reencuadre, la ilustración del artículo dispone en columnas paralelas dos series de imágenes provenientes de *La matanza de los inocentes del Giotto*, tal cual estas aparecen en una película de Emmer, **Racconto da un'affresco**. La aproximación a la pintura a través del cine se desarrolla tanto en el discurso crítico como en la creación documental (Emmer, Resnais, Tarkovski).

103 Schérer (1948). “Le cinéma, art de l’espace”, 8.

104 *La Revue du Cinéma* 1, 7-23.

105 “Paroles peintes”. *La Revue du Cinéma* 1, 24-28.

Si el *arte del movimiento* inspira una nueva aproximación a la pintura y a la escultura, es también porque para algunos este parece cumplir la vocación cinemática del arte. Rodin, por ejemplo, que había rechazado la exactitud fotográfica en nombre de la vida y del dinamismo, acoge en cambio al cine con amplitud y admiración: es verdadero por la “variedad de sus cuadros” y su carácter de “documento vivo”. Algo que recuerda la definición que él mismo daba a su trabajo, el “movimiento” que distribuye en sus *Burgueses de Calais*, el análisis que propone en *Peregrinación a la isla de Citera*, la práctica misma de crear a partir de modelos que no posan, sino que “evolucionan” ante sus ojos impugnando todo inmovilismo, todo congelamiento en provecho del movimiento<sup>106</sup>.

## VII

Tanto los análisis de Eisenstein como los de Bargellini responden parcialmente a nuestra objeción. En efecto, la composición de conjunto y la unidad plástica son una construcción del análisis que puede parar las imágenes y su desplazamiento, que hace de imágenes sucesivas imágenes copresentes en un espacio. La idea de que al estar frente a una pintura el ojo trazaría caminos, *vía*jaría como en una película, es necesaria al análisis, pero discutible por principio. Se ha comprobado desde los estudios psicológicos sobre el arte (entre los cuales Rudolf Arnheim es pionero) que la percepción de un cuadro es, primero, global y responde a movimientos más aleatorios, lejos de los que prevería una regla de oro.

Vachel Lindsay, que era poeta, proponía una aproximación más compleja a través del imaginismo, escuela literaria dirigida en buena medida por Ezra Pound. Esta referencia da pistas para salir del impase y de la estrechez del modelo de la imitación entre cine y artes plásticas. En efecto, la imagen de los imagistas depende de un régimen distinto al de lo inmediatamente visible o a la cercanía de una copia o alusión a un efecto plástico. Encontramos aquí formuladas de manera menos ambigua la distinción entre la imagen como representación y la imagen como producción imaginaria del sujeto que percibe, sobre todo si la comparamos con la idea de la representación (*izobrajenie*) y de la imagen ‘global’ o ‘artística’ (*obraz*) de Eisenstein.

Pero más allá de las distintas posiciones, conviene también situarse en las condiciones generales de la mirada en el momento en el que emerge el cinematógrafo. Aquí habría que tener en cuenta un contexto global que incluiría al cine, la pintura, la fotografía, la literatura y cuyas bases se encuentran en las condiciones sociales e históricas

<sup>106</sup> Sobre el rechazo a la *verdad* fotográfica véase Paul Gsell (1911). *Auguste Rodin, L'art. Entretiens réunis*. París: NM; sobre el croquis en movimiento ver el Cap. VII; y sobre “Rodin y el cine”, ver Stéphane Le Follic (2001). *Archives*, 98 (enero). Se sabe además que Rodin sacó algunos de los moldes de sus esculturas de modelos vivos.

de la mirada y, consecuentemente, de los aparatos y dispositivos en el seno de los cuales se desarrolla el ejercicio de la percepción. Esta historia de la mirada y de los dispositivos visuales se deduce del examen de las coyunturas epistémicas que redefinen la visualidad en el curso del siglo XIX y que encuentran en el cine una de sus expresiones más vivas, aunque no la única, ni tampoco agotada en las artes visuales.

Una orgía visual atraviesa las novelas de Zola, de los Goncourt, que se problematiza con Baudelaire, quien rechaza el daguerrotipo y promueve, junto a Constantin Guys, la figura del foto-reportero, el “hombre con prisa”, partisano de una imaginería fugaz, reproducible, destinada a la desaparición. Ahora, esta figura artística (o ya no tanto) nace de los fenómenos que nutren y horrorizan al poeta y al crítico: la ciudad, la gente, la deambulación, los viajes al otro lado del mundo, la circulación de mercancías, las exposiciones universales, la maquinaria... Esta mutación de la mirada, de la vista, desarrollada entre el siglo XVIII y XIX en la literatura, después de haber sido algo subestimadas en los siglos XVI y XVII, gestan un imaginario constituido del conjunto de relaciones que mantienen de manera recíproca la imagen vista (icónica), la imagen leída (lingüística) y la imagen mental<sup>107</sup>.

## Tomas de vistas

Examinemos, como lo hicimos con el claroscuro, una noción aparentemente simple, la ‘vista’, operante en la pintura y en la fotografía, y que se encuentra incluso en la literatura antes que en el cine. Se llama ‘vista’ a la banda de imágenes de unos cuantos segundos que se propone al espectador y que con frecuencia se trata de paisajes urbanos, marítimos o rurales.

Una ‘vista’ es *lo que es visto*, la extensión de lo que se puede ver desde un lugar dado, lo que se suele llamar punto de vista<sup>108</sup>. Este significado aparece en francés en el siglo XII. Pero, en el siglo XV esta palabra también designa *lo que permite ver*, una abertura, una pequeña ventana<sup>109</sup> y, a partir del siglo XVII, *lo que presenta esta vista*, esta extensión, ya sea en una pintura, un dibujo o un grabado. Las *vedutas*<sup>110</sup> de la pintura italiana o la ‘vista’ de Delft de Vermeer (*Gezicht op Delft*) condensan de manera ejemplar estos tres sentidos. Dada su supuesta exactitud, inferida de su carácter detallista, estas obras se ofrecen como fijaciones de lo real. ¿No se hace aquí evidente que esta naturalización

107 Philippe Hamon (2001). *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*. París: Corti.

108 Freart de Chambray (1910). *Traité de la peinture de Léonard de Vinci* (281). París: Librairie Delagrave

109 *L'Encyclopédie* de Diderot y Alain Rey. Ver también: (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome iii, París: Le Robert

110 Ver Pierre Francastel (1951). “Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique”. En *De la Renaissance au cubisme* (65-66). Lyon: Audin.

de la realización del cuadro es el fundamento mismo de la expresión ‘toma de vista’, asociada al cine en los diccionarios y, por extensión a otro tipo de imágenes? ¿Desde hace cuánto encontramos la expresión “vista tomada desde” en la parte inferior de los grabados o en los subtítulos de los cuadros o, incluso, en el vocabulario de los críticos? Esta *toma*, que supone una captura, una fijación, contrasta de manera manifiesta con la noción de composición en un cuadro, en una superficie que presupone una redistribución de lo real percibido. Se puede considerar que existe un nexo con la práctica de la *camera oscura* que, en el siglo XVIII, lleva a Canaletto a multiplicar las vistas de Venecia (y a manipularlas a su gusto), gracias a un aparato para la visión. Se puede también, ya en el plano de la recepción, relacionarla con la moda de las vistas ópticas, estos grabados que dan la impresión de relieve y que se ven gracias al zograscopio, y cuyo primer nombre fue *Perspectivas*<sup>111</sup>. Muchos de estos grabados tenían en sus títulos la palabra “vista”, sugiriendo que se trataba de vistas reales, como lo haría después la fotografía.

Al comentar cuadros de Vernet en uno de sus Salones, en particular *Vista del puerto de la Rochelle tomado desde la rivera*, Diderot define una categoría, la de los “cuadros verdaderos con características de lo local”. Pero vale la pena retomar la experiencia que sugiere para verificar su relación con lo real: “Mire el *Puerto de la Rochelle* con un lente que excluya el marco del cuadro y, olvidando que está examinando un pedazo de pintura, usted exclamará, como si estuviera en lo alto de una montaña, espectador de la naturaleza misma: ‘¡Oh, qué punto de vista!’”<sup>112</sup>. Hay que subrayar la introducción del lente como medio para excluir el marco del cuadro en provecho de un encuadre y de la acción del espectador, pues introduce un elemento próximo a máquinas de visión contemporáneas y por venir (la fotografía y luego el cine), y determina una terminología que va a propagarse.

En los catálogos de exposición de finales del siglo XVIII y del XIX, las cartillas tituladas *Explicación de obras de pintura, escultura, grabado, litografía y arquitectura de artistas vivos*, o, como se conocían antes, *Salon*, se encuentra la expresión “vista tomada de” y “vista de” sin que se pueda entender lo que distingue a estas dos formas de presentación, pues a un mismo cuadro podía adjudicársele las dos formulaciones. ¿La *toma* de vista designa a la pintura o al dibujo de un motivo? Así, por ejemplo, Landon escribe: “N.º 28. Vista natural, tomada en el puerto del Alto-Daúfin”<sup>113</sup>. Y, luego, en 1764, al describir un cuadro de Vernet sobre el puerto de Civita Vecchia, escribe: “La vista de este puerto es

111 Ver (2014). *Le Monde en perspective. Vues et récréations d’optique au siècle des Lumières*, Château de Flaugergues.

112 Denis Diderot, *Salon de 1763*.

113 C. P. Landon. (1804). *Nouvelles des arts. Peinture, sculpture, architecture et gravure* (19). Tomo iv. París: Imprimerie des Annales.

tomada durante el atardecer”<sup>114</sup>, cuando sabemos que las pinturas fueron ejecutadas en un taller, si bien el pintor se basaba en bocetos, que por su exactitud hoy consideramos como verdaderas fotografías.

La repugnancia que profesaba Théophile Gautier ante “la fealdad del daguerrotipo” (aparato de tomas de vista) no es sino un aparente rechazo a la *fijación*, pues el escritor exaltaría los paisajes de Corot, como el de *Vista tomada en Ville d’Avray*. Para él, más que *pintar* la naturaleza, *Corot la mira*. Hay aquí, de nuevo, una puesta entre paréntesis del trabajo del pintor en provecho de la *huella* (es, de hecho, lo que dice Cézanne de sí mismo, comparándose a una placa sensible).

La pregunta sobre el lugar asignado al espectador resulta entonces central en cada una de estas modalidades de percepción estética. Al margen de las máquinas (cajas ópticas, cajas de perspectiva, zograscopio, entre otras), basta con definir este lugar y un marco, tal como lo vemos en Proust. En *En búsqueda del tiempo perdido* se evocan estas “aberturas... en medio de los árboles” de La Raspelière, que permiten recortar del panorama que ofrece un paisaje una porción de este, una *vista*, una *linda vista*, en donde uno puede encontrar un banco para sentarse frente al espectáculo y descubrir Balbec, Parville o Dourville. Esto hace eco en ciertas instalaciones posteriores que proponen puntos de vista al visitante —podemos pensar en Richard Serra (*Shift*, 1970) o en Peter Greenaway (*Stairs*, 1994), tomando ejemplos significativamente distintos— o incluso en el análisis topográfico de la arquitectura del *Parthenon* realizada por Auguste Choisy, que tanto fascinó a Eisenstein y que quiso extender a ciertos cuadros del Greco según un modelo cinematográfico<sup>115</sup>.

## VIII

La anterior ampliación de la problemática general nos lleva a replantear la relación entre cine y pintura (o artes). Si bien no se puede negar que una parte del cine hecho durante sus inicios, particularmente el que respondía al género histórico, retoma una imagería pictórica, hay que ver en este, como Nielsen lo había señalado, momentos de osadía. La proximidad o los encuentros entre pintura y cine, ya sea que se trate de encuadres (o desencuadres) o del movimiento de la mirada, son elementos secundarios, síntomas relacionados con una coyuntura cognitiva y sensitiva más vasta. La naturaleza del filme se encuentra con ideas sobre la pincelada, el espectro de los colores, el dinamis-

114 (1764). *Catalogue historique du Cabinet de peinture et sculpture Française de M. De Lalive*, París: Le Prieur, 59.

115 S. Eisenstein (2009). “Architecture et cinéma” u “El Greco y el cine”. En *Cinematisme. Peinture et cinéma*. Dijon: Presses du réel.

mo de los contrastes, pero este nexo inmediato no aporta gran cosa cuando se hace una comparación desde una perspectiva ampliada.

Por una parte, la ciencia y el avance tecnológico (la velocidad, la relatividad, el desfase con un modelo antropomórfico) resultan ser elementos determinantes. Por otra parte, el nuevo estatuto de las imágenes, nacido de su multiplicación mecánica, relativiza cualquier razonamiento en términos de filiación, tal como la iconografía pudo establecerlo para la pintura. Como se dijo, Warburg lo había identificado a tal punto que ya no pone a la *Victoria de Samotracia* frente a la pintura contemporánea, sino frente a imágenes reproducibles, estándar, de difusión, que se encuentran en la publicidad o, incluso, en los capós de los automóviles.

Así como el cine responde a la multiplicación en masa de las imágenes, así la pintura culta de un Delaunay o de un Picabia (y luego la producción artística del siglo xx, de Picasso a Warhol y fluxus, llegando a Nauman, por ejemplo) es deudora de esta coyuntura. La reutilización siempre diferente de la imaginería de masa es testimonio de lo anterior. Delaunay se vuelca sobre los periódicos ilustrados para extraer una iconografía de la modernidad técnica (la aviación, el dirigible), de acontecimientos de la época (partido de rugby, asesinato de Calmette) y de la torre Eiffel (multiplicación de puntos de vista, desfiguración, desmontaje). Picabia retoma las ilustraciones populares, si es que no recurre a dibujos técnicos de máquinas o aparatos.

Se podría creer que lo que sucede aquí es simplemente una renovación de temas y de motivos, con objetos del mundo moderno que se instalan en el lienzo. Nada sería tan errado. Así como el ferrocarril y sus correlatos de velocidad, humo, vapor hacen implosionar a la pintura de Turner, Monet y Manet, los nuevos dispositivos de visión, de representación, del lugar del espectador que percibe, dan fuerza al universo de Delaunay y Picabia. Solo en este sentido puede entenderse mejor el nexo entre arte y cine, más allá de la composición de la imagen.

Desde el inicio del siglo xx la pregunta se desplazó de la obra como objeto finito a la dinámica de su puesta en obra, al gesto implicado, el comportamiento que la induce en un contexto determinado (como Debord lo teoriza en los años cincuenta en *Potlach* en el momento en el que Yves Klein *sale* de la pintura al espacio y a lo instantáneo, antes de que se desarrolle la corriente americana —Morris— y alemana —Beuys— y que se haga *exposición* de “actitudes que se vuelven formas” —Harald Szeemann—)<sup>116</sup>.

116 Guy Debord (2000). *Rapport sur la construction des situations*, París: Mille et Une Nuits.

## IX

En última instancia, el discurso crítico sobre el cine ha construido con la puesta en escena una noción diferencial que debería haber reemplazado a la del montaje, que había permitido —mejor que la fotogenia— fundar una especificidad para el cine. Sin embargo, esta noción se construyó haciendo referencia más o menos explícita a la de la pintura abstracta, tal como fue concebida entre los años cuarenta y sesenta, es decir, fundada en un rechazo al tema y en provecho de la *visión del artista*. Para no volver a textos de Jacques Rivette o Michel Mourlet, tomemos como síntoma de esta posición a un crítico de *L'Express* de 1961, quien subtitula uno de los párrafos de un artículo dedicado a Fritz Lang con un: “Como un pintor”. Para comprender la noción de “puesta en escena”, escribe, donde “el significado encuentra su refugio (...), más vale referirse a otro arte, la pintura”. Así, el autor asume que el tema no cuenta tanto como la visión del mundo del artista: “entonces el significado real de la obra reside en el *arte* de disponer, de ‘poner en la tela’ la materia pictórica”. No hay duda: “esta es la única pintura, quiero decir la pintura abstracta”<sup>117</sup>. Para este crítico lo mismo sucede en el cine.

Habría en este punto que desarrollar un estudio sobre la pertenencia paradójica de los jóvenes cineastas y críticos de la posguerra a la ideología artística de la Escuela de París que Malraux formaliza al llegar al Ministerio de la Cultura, en el momento mismo en que Nueva York le *roba* a París la idea del arte moderno<sup>118</sup>, y sobre el lugar del concepto de ‘abstracción’ en el cine<sup>119</sup>. A través de este se perpetúa en efecto una concepción de la maestría y el dominio, del autor como demiurgo, de la composición, que el arte contemporáneo buscó apartar a lo largo del siglo xx recurriendo al accidente, la repetición, el vacío, la automatización.

Desde hace una quincena de años los artistas se apropian el cine de diversas formas a tal punto que la pareja cine-pintura, así como la exposición de cine se volvieron temas corrientes, lugares comunes tomados en cuenta por los funcionarios de los museos y centros de arte. Retengamos, para acabar, la importación que le dan ciertos artistas a elementos de cine en el terreno del arte y el cuestionamiento que surge. En un Bruce Nauman, un Dan Graham, un Douglas Gordon o un Pierre Huyghe los componentes del cine, en los diferentes niveles en los que podemos aprehenderlos —desde lo cinemático propiamente dicho hasta el lugar del espectador— resultan separados, desmontados, espacializados y sometidos a un régimen de exposición que revela el dispositivo del que

117 Philippe Brunel (1961). “Fritz Lang aujourd’hui”. *L'Express*, 4 de mayo, 48-49.

118 Expresión de Serge Guilbar (1993). *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. París: Jacqueline Chambon. En los años sesenta los críticos de *Cahiers du cinéma* harán campaña alrededor de este tema.

119 En los setenta tiene lugar un Festival de cine abstracto en Marsella, patrocinado por Elfriede Fischinger, viuda de Oskar.

son tributarios. Lo que se observa no es tanto una imagen y menos aún su composición, su dimensión estética, sino el aparataje que la origina, el lugar que este dispositivo asigna al observador y el tratamiento que propone de un objeto.

El trabajo detrás del despliegue, de la recuperación, de la prolongación y de la puesta en el espacio de *Dog day afternoon* o de *Third Memory* de Pierre Huyghe refleja en este sentido y de manera ejemplar el significado que tiene para el cine las problemáticas artísticas contemporáneas que, liberadas de las preocupaciones formalistas, y tomando al cine como objeto, desmontan su mecanismo a la vez social, mitológico, psicológico y político. Desde esta perspectiva, el cine de Hitchcock (volviendo a él para terminar) se acercaría más a la obra o a los procedimientos artísticos de un Klossowski, novelista y dibujante, que a la de un Millais o de un Lévy-Dhurmer<sup>120</sup>.

**120** François Albera (1998). “La position du voyeur couché. Hitchcock avec Klossowski”. *Cinémathèque* 13 (primavera) (reimpreso en (2016). *Puissances du cinéma*. Lausanne: L'Âge d'Homme).



Paralelo a esta investigación, Ana Salas realizó un collage cinematográfico con materiales de archivo de parte importante del *corpus* de películas analizadas. Este ejercicio experimental pone en comunicación algunas de estas películas a través de un análisis creativo de sus gestos, juega con ellos, les da la vuelta, los interroga, los interviene, los anima. Este libro no sería lo que es sin el diálogo constante, rico y perspicaz entre el autor y la cineasta, quienes se dejaron sorprender por obras que necesitan ser rescatadas de los anaqueles de los archivos.



Este libro se editó en la  
Cinemateca de Bogotá  
Gerencia de Artes  
Audiovisuales del IDARTES  
y se compuso en las  
fuentes Adobe Jenson  
Pro, Fontana y MetaPro.



Pasada la Segunda Guerra Mundial la Unesco encuentra en el cine sobre arte una herramienta para reconstruir la identidad de Europa. Durante la Guerra Fría, la DEA abandera una batalla cultural promoviendo al expresionismo abstracto a través del cine. En 1953 el Gobierno de Francia censura una película de Chris Marker sobre el ‘arte negro’ por cuestionar la historia colonial. La relación entre el cine sobre arte y procesos históricos es determinante para entenderlo, pero no es suficiente. Este trabajo vuelve sobre la historia social del cine sobre arte en Colombia a través de un marco de análisis particular. Parto del principio de que estas películas constituyen un archivo gestual que da a conocer el arte y sus artistas a través de un lenguaje fílmico específico. Este dar a conocer promueve sentidos sobre experiencias de observación que nutren la comunicabilidad política y estética del arte, su potencialidad gestual y las relaciones *intermediales* entre dos campos creativos: el del cine y el del arte.



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES



COLECCIÓN  
becas

