

## ENTRE LA SALA DE CINE, EL LIBRO Y LA GALERÍA. AUTORES, OBRAS E INSTITUCIONES

### *Between Movie Theatre, Book and Art Gallery. Authors, Works and Institutions*

Dr. Fernando GONZÁLEZ GARCÍA  
Profesor Titular  
Universidad de Salamanca, España  
[fergogar@usal.es](mailto:fergogar@usal.es)  
 <https://orcid.org/0000-0002-5963-9269>

Fecha de recepción del artículo: 23/10/2019  
Fecha de aceptación definitiva: 23/10/2019

Afirma Éric Méchoulan (2017) que la intermedialidad no es solo cuestión de medios. Para él, una obra artística –literaria, cinematográfica, pictórica– puede entenderse, desde una perspectiva intermedial, como laboratorio de mediaciones. En ella están inscritas, voluntariamente o no, conscientemente o no, por parte de sus autores, sus relaciones con otros medios, otros soportes, otros dispositivos, otras formas de mediación. Y entre ellas, como el propio Méchoulan se ha encargado de señalar están las instituciones. La existencia y la transformación de las instituciones son a su vez resultado de interrelaciones. Según Itamar Even-Zohar, una institución puede definirse como el agregado de factores implicados en el control de la cultura, en permanente interacción con los otros elementos que conforman un sistema dinámico –productores, repertorio, mercado y consumidores– (Even-Zohar, 1999, 23-52). A su vez, los distintos sistemas dinámicos culturales interactúan entre sí, de manera que la intermedialidad no solo pone en relación medios, y dispositivos, sino también, al menos potencialmente, sistemas dinámicos –polisistemas–, con sus instituciones respectivas.

La mayor parte de los artículos de este monográfico se centran en la relación del cine –al que podemos considerar, a partir de Even-Zohar como un polisistema– con el sistema del arte: por ello estas consideraciones iniciales se van a referir sobre todo a ella.

En tanto que sistema dinámico, el del cine no se ha desprendido de sus instituciones: la relación de estas con el campo cultural ha ido cambiando, como ha ido cambiando también el mercado. La posición central del cine en el campo cultural –que podemos entender como la relación dinámica entre polisistemas– también se ha visto desplazada. Entre los años cincuenta y setenta del siglo XX, con el llamado cine de autor, apoyado por las instituciones propias –fundamentalmente festivas, crítica, cinematecas– pero también por unos consumidores que hicieron pasar al repertorio

cultural títulos, fragmentos, propuestas, y que consideraron a los autores como actores culturales y sociales, se vivió el punto culminante de la legitimación del cine como arte en el campo cultural, mientras que sin embargo empezaba a entrar en crisis desde el punto de vista de medio de fruición masivo. Al mismo tiempo que el cine se hallaba, hacia finales del siglo XX –no en todo el mundo ni con la misma profundidad– en una crisis que llega a ser hasta de identidad con el paso al digital (Gaudreault y Marion, 2013), el sistema del arte se ha transformado profundamente, y ha abrazado las nuevas tecnologías audiovisuales, que ha incorporado a sus espacios.

De aquí, surge una relación entre el sistema del cine y el sistema del arte que es solo relativamente nueva pero que, en la medida en la intersección es más ancha y profunda de lo que había sido nunca, se han producido transformaciones en sus relaciones que sí suponen novedades importantes que exigen una exploración. Esta, necesariamente tiene que tener en cuenta lo institucional a distintos niveles.

- a) A nivel de dispositivo. El museo, como institución fundamental del sistema del arte, puede tener problemas para absorber el dispositivo cinematográfico. Esto no solo tiene que ver con una cuestión puramente espaciotemporal –*black-box* frente a *white-cube*–, con sus implicaciones en la construcción narrativa y discursiva de las obras, sino que tiene también implicaciones profundas que atañen a modos sociales de fruición del dispositivo cinematográfico y de las obras pensadas en función de este. De ahí esos espacios de frontera que son las salas de proyección vinculadas a museos, pero cerradas, con horarios, donde no se puede deambular. Y que pueden entrar en conflicto de funciones –no solo a nivel teórico–, con instituciones propias del sistema cinematográfico como son las cinematecas (Cherchi Usai, Francis, Horwath, Loebenstein, 2008). En este monográfico, los problemas relativos al dispositivo cinematográfico en el ámbito museístico se dan por conocidos, aunque el artículo de Gil Segovia, dedicado al fotolibro recuerda la potente presencia actual, y difícilmente compatible con los espacios del sistema del arte –no con sus instituciones–, de un dispositivo ajeno: no se puede tener la misma relación con un libro en el espacio del museo que en una biblioteca, o en casa.
- b) A nivel de crítica. Especializadas en tipos de productos y mercados distintos, la crítica cinematográfica y la crítica de arte trabajan a partir de criterios diferentes, y los repertorios que justifican su propia función son también distintos.
- c) Al de la autoría como categoría *institucionalizada* en distintos sistemas. Su equivalencia –a partir de la idea de autor como actor cultural– facilita en muchos casos la permeabilidad. Ahora bien, el saber hacer, la profesionalidad demostrada en cada polisistema puede ser distinta en función del tipo de obras que cada uno privilegia. Como recuerda Roberto Chiesi, el Hermitage y el Louvre han confiado en Sokurov a la hora de llevar al cine –y a la televisión– una reflexión sobre su relación con la historia, a partir del reconocimiento de este autor en el sistema del cine, o al menos en la parte de este que sigue teniendo un cierto peso en el campo cultural. Al mismo tiempo, los museos y galerías, tras un primer momento de *musealización* del cine, parecen privilegiar actualmente a los autores que, aun proviniendo del sistema del cine, demuestran su capacidad para sacar adelante proyectos adaptados a espacios e instituciones del sistema del arte. Esto último trae consigo *migraciones*, en muchos casos recorridos de ida y vuelta que pueden tener como consecuen-

- cia expresiones de intermedialidad explícita y buscada que se manifiestan en obras concebidas para instituciones y sistemas diferentes.
- d) Al nivel de los géneros. Nora Alter (2018) concibe el cine-ensayo como un género potencialmente intermedial. Varios de los artículos que componen este monográfico insisten en la capacidad de mutación del cine-ensayo para transformarse en obra monocanal adaptada a los espacios del arte o multicanal -que halla su posibilidad de exhibición básicamente en estos espacios del sistema del arte, salvo expresiones que se sitúen voluntariamente tanto fuera del sistema del cine como del sistema del arte (Bovier & Mey, 2015). Al mismo tiempo, una obra de este tipo concebida para un espacio museístico puede transformarse en obra cinematográfica. El género documental también tiene un lugar de acogida en los espacios del arte. Los géneros narrativos tienen más dificultad para encontrar su acomodo en el sistema del arte, salvo que realicen un trabajo que atenúe su narratividad o propongan una temporalidad inasumible para su exhibición rentable en sala cinematográfica. Los festivales cinematográficos, aquí, aparecen en ocasiones como lugares de intersección, exhibiendo, premiando trabajos cuya exhibición exitosa en sala es muy poco probable, pero que con ese aval pueden encontrar plataformas distintas para llegar a los públicos. Entre ellas, aunque no únicamente, las del sistema del arte.
  - e) Al nivel de la formación de los productores (autores, cineastas, artistas, pero también productores en el sentido habitual de gestores económicos de un proyecto). Normalmente no se tiene en cuenta este aspecto, que es importantísimo, y que está muy relacionado con las relaciones entre medios y sistemas. Tradicionalmente, la formación de los cineastas y los artistas ha estado dirigida a su inserción en un sistema determinado.
  - f) Sindicatos, asociaciones, etc., son instituciones. Regulan límites y permiten expansiones. Varios de los artículos de este monográfico insisten en la importancia de las redes profesionales, pero también en la de otras de carácter político o identitario, vinculadas a la autoría como personificación de la capacidad de acción social o política. En este campo, es necesario recordar que la figura del productor cinematográfico como actor social –Elías Querejeta, por poner un ejemplo español– está en recesión, mientras que se halla en alza la importancia de los curadores. En medio, aparecen sin embargo nuevos agentes económicos independientes, que gestionan proyectos capaces de circular entre la sala de cine y los espacios del sistema del arte. Este es un campo que es necesario investigar más a fondo, y que en este monográfico se concentra en el artículo de Gómez Vaquero, abordando la empresa del director-autor-productor español Albert Serra.
  - g) Habría que hablar, finalmente de los archivos. Vinculados a instituciones diferentes, capaces de proponer activamente interrelaciones, pueden entrar, como se dijo más arriba, en conflicto de funciones, pero también en una dinámica de colaboración.

El concepto de intermedialidad y sus aplicaciones en el contexto artístico y audiovisual del presente requiere nuevas aproximaciones desde premisas descentralizadas y desde la lógica de una institucionalidad, al menos aparentemente, cada vez más permeable.

En este monográfico se alude en muchas ocasiones a obras concretas como cristalización de fenómenos de intermedialidad en el sentido estricto que le daba Irina Rajewski (2005). Sin embargo, en su conjunto apunta menos al análisis de obras concretas que hacia otras dos líneas distintas de estudio, no del todo divergentes entre sí. Por un lado, a lo que suponen las migraciones de autores de un sistema a otro, y por otro, a una comprensión de las relaciones entre medios cercana a la *media ecology*. Empecemos por esto último. Las relaciones entre medios no se dan de uno a uno, sino en un ecosistema complejo en el que un medio puede pasar de ser catalizador de cambios a convertirse en remediador de los que se han producido en otro por influencia suya –entre otras–. Así parece ocurrir en el modelo que propone Gómez-Isla de relación a tres entre pintura, fotografía y cine.

Esta perspectiva se ve complejizada si focalizamos nuestra atención en un punto geográfico o geopolítico, como puede ser un estado-nación. No hace mucho, la revista *Intermedialités* proponía en su monográfico de 2017-2018, *Cartographe l'intermedialité*, la necesidad de comparar no solo cómo convergen y divergen los estudios sobre la intermedialidad más allá de los ámbitos académicos que originaron, desarrollaron y diversificaron la disciplina –Alemania, Francia, Europa del Norte, Canadá y en menor medida Estados Unidos–, sino también los objetos de estudio y perspectivas que, en el mapa actual, plantean cuestiones que interesan a los estudios intermediales, aunque no se postulen como aportaciones directas a la teoría intermedial (Bem, 2017). El artículo de Errazu y Ortega sobre el caso mexicano se propone, sin embargo y abiertamente, como aportación a esa exploración cartográfica que postula tanto la especificidad de las prácticas como la posible especificidad de su estudio. La elección de sus autores ha sido la de trabajar sobre un tiempo relativamente largo, durante el que el cine ha pasado de ser un medio dominante, capaz de sugerir disposiciones perceptibles que lo recuerdan, o que intentan trasladar sus sugerencias de montaje al ámbito espacial propio de otras artes, como el mural urbano, hasta el momento actual, en que el cine se vincula al sistema del arte a partir del archivo y del recuerdo de su importancia pretérita.

La tendencia a considerar el cine como catalizador o vector de otras prácticas institucionalizadas, o en proceso de estarlo en el seno del sistema del arte es común a una parte importante de los artículos que componen este monográfico. Varios de ellos (Leal, Cunha, Gómez Vaquero), analizan las *migraciones* de autores desde el sistema del cine al sistema del arte. Se trata de un asunto importante, porque esta migración supone en ocasiones un camino de vuelta, a veces tortuoso, al sistema del cine. Leal recuerda, por ejemplo, que ha sido el reconocimiento internacional de Akomfrah a partir de su éxito en el ámbito del sistema del arte, el que ha influido en el reconocimiento de su obra previa en las instituciones cinematográficas. El trabajo de Leal pone el acento en que el sistema del arte ofrece en la actualidad una mayor visibilidad para autores de procedencia cinematográfica, pero que como cineastas de la diáspora africana habían estado situados en los márgenes del sistema cinematográfico. Esta visibilidad, sin embargo, ha sido conseguida en los casos que analiza por su inserción en redes de tipo político e identitario, por su habilidad para pasar del documental o del cine ensayo a proyectos multipantalla, y por el interés actual de los curadores del sistema del arte en estas cuestiones entrelazadas (Guasch, 2016). No se profundiza ahí en la crisis de la industria cinematográfica en el ámbito cinematográfico, como sí hace Gómez Vaquero, centrándose en el caso español. En este, la categoría de autor sigue siendo determinante a la hora de situar productos en los mercados, cinematográfico

y artístico, nacionales e internacionales. En el caso de Albert Serra, su éxito tiene que ver sobre todo con su habilidad para proporcionar proyectos asumibles por instituciones a partir de su reconocimiento como autor. Finalmente, el artículo de Cunha incide en el problema de que el sistema cinematográfico privilegió un acercamiento a las películas de los autores portugueses como representantes de una escuela *nacional*, mientras que el mundo se ha hecho cada vez más transnacional: la migración de cineastas hacia el sistema del arte, no responde únicamente a la crisis económica, de identidad del sistema cinematográfico, sino a la necesidad y a la voluntad de superar unas barreras que habían sido ya atravesadas en la propia fase de formación de los cineastas-artistas. Este último punto, el de la formación, la pertenencia o no de esta a un sistema específico, a lo que ya se hizo referencia más arriba, propone otra nueva vía de investigación de lo interinstitucional y su posible interés para comprender fenómenos de intermedialidad.

El monográfico propone, en fin, varios ejes de estudio, de los que querría señalar solo algunos. El primero, por más transitado, es el de las migraciones de autores. La migración de cineastas a los ámbitos del sistema del arte no presupone la extinción del sistema del cine: a pesar de sus crisis y sus sucesivas muertes, como recordaban Gaudreault y Marion en su obra ya citada, este sistema sigue gozando de salud. Marie Pierre-Bouthier (2017), analiza las relaciones entre sistema del cine y sistema del arte en Marruecos y Túnez entre 2011 y 2016 a partir del género documental, y de su estudio se desprende que en Marruecos, donde hay una industria cinematográfica más sólida, son también más frecuentes los recorridos de ida y vuelta, es decir, de autores que realizan propuestas diferenciadas en función de dispositivos vinculados a sistemas distintos, enriqueciendo a ambos. Por otra parte, aquel artículo también hacía hincapié en la importancia de las redes, políticas, personales, profesionales, que facilitan la circulación de personas, obras y propuestas de un sistema a otro, consiguiendo, sobre todo a través del sistema del arte, alcanzar una dimensión internacional que posibilita hacer películas para un público nacional: estas películas luego, en algún caso, llegan a alcanzar presencia en festivales internacionales de cine. Lo transnacional sería otro eje fundamental trazado en este monográfico, que parece ser vital para la existencia de la autoría en un mundo globalizado, y que parece encontrar un apoyo en los intereses que guían en la actualidad el sistema del arte. En este sentido, el sistema del arte aparece como más abierto que el cinematográfico. Sin embargo, el sistema del cine sigue permitiendo otra relación con los públicos, particularmente nacionales, que tiene que ver con la tradición y la actualidad de sus relaciones con la lengua, la literatura, los repositorios culturales, los repertorios considerados como propios, la historia, la identidad. El sistema del cine propone, en fin, una relación distinta entre lo nacional y lo transnacional que se manifiesta muchas veces en productos audiovisuales cuyo carácter intermedial es muy diferente del que presentan los vinculados a los espacios del arte. Así, nos encontramos ante una dialéctica que apunta de nuevo a las relaciones entre sistemas culturales dinámicos y al campo cultural, que hace que cualquier pregunta acerca de las relaciones entre medios pase por interrogarnos, como diría Méchoulan, entre qué median.

## Bibliografía

- Alter, Nora M. (2018): *The Essay Film After Fact and Fiction*. New York, Columbia University Press.
- Bovier, François; Mey, Adeena (Eds.) (2015): *Cinema in the Expanded Field*. Zurich-Dijon, JRP Ringier, Les presses du réel.
- Bem, Caroline (2017): «Introduction. *L'intermédialité* est la carte autant que le territoire», *Intermédialités*, n° 30-31, doi:10.7202/1049943ar
- Cherchi Usai, Paolo; Francis, David; Horwath, Alexander, Loebenstein, Michael (2008): *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Österreichisches Filmmuseum, SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien.
- Even-Zohar, Itamar (1999). «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas». Monstserrat Iglesias Santo (Ed.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros. pp. 23-52.
- Gaudreault, André y Marion, Philippe (2013). *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris: Armand Colin.
- Guasch, Anna Maria (2016): *El arte en la era de lo global. 1989-2016*. Madrid, Alianza Forma.
- Méchoulan, Éric (2017). «Intermédialité, ou comment penser les transmissions». *Fabula. La recherche en Littérature*. Colloques en ligne. <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php> (05/03/2017).
- Pierre-Bouthier, Marie (2017): «Des créateurs et des curateurs aux frontières des arts visuels et du cinéma documentaire. Maroc-Tunisie (2011-2016)», *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 142, décembre 2017. <https://journals.openedition.org/remmm/10099> (05/06/2018)
- Rajewsky, Irina O. (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, n°6, otoño, 2005, pp. 43-64.