

JULIAN ROSEFELDT

Videoartista, presenta en el Da2 de Salamanca 'American Night', cine y videoarte rodado en Almería

“Yo soy el productor de mis obras”

FEDERICO UTRERA
ESCRITOR



Julian Rosefeldt (Munich, 1965) exhibe hasta el 16 de enero en el Museo Da2 de Salamanca su obra 'American Night' (2009), rodada en Almería, donde rompe con el concepto convencional de cine y vídeo: “Ya sabe cómo son las cosas, cómo se comporta uno como visitante de una exposición. Individualmente, la gente reacciona de modos muy distintos, es muy diferente ir solo a una exposición que con un amigo o amiga, que estás charlando continuamente. Si hablas mientras la ves, el efecto sobre la velocidad del montaje es enorme. Cuando estás en el cine, estás sentado, mirando, y todos tenemos más o menos la misma sensación sobre la secuencia de montaje. Pero nuestro comportamiento respecto al montaje en el contexto de una exposición es totalmente distinto”.

¿Por qué un género como el cine del Oeste fusionado ahora con

dido y solitario frente al poder de la naturaleza. Luego aparece a la derecha una ciudad fantasma del Oeste en la que no pasa nada, solo el viento. En medio están agrupados los vaqueros en torno a una hoguera, de noche. Durante mucho tiempo no pasa nada y entonces se inicia una conversación en la que se habla sobre el derecho a llevar armas y el concepto de libertad asociado a ese derecho. Ahí se utilizan muchísimas citas originales que van desde Charlton Heston, George W. Bush, John Cain, '50cents' hasta Sam Peckinpah. Todos dan su opinión. En la cuarta pantalla es donde más cosas pasan. El salón se llena durante el día porque hay una compañía itinerante de teatro y variedades. Y parte del espectáculo es un teatro de marionetas con dos destacadísimos protagonistas. La escena acaba en una pelea y la pelea acaba en el coro.

Su pieza resulta innovadora y a la vez familiar. ¿Fue ese su propósito?



ducción en cooperación con las galerías, es decir, que las galerías colaboraron en la financiación de la producción. Pero ahora lo que hago, y antes también, es la manera más fácil: intentar vender una-dos obras, una-dos ediciones de una obra antes de comenzar el rodaje, por aproximadamente la mitad de lo que cuesta la siguiente edición, si es que se hace, si el trabajo se llega a hacer.

“Si bien el acto de “pintar con luz” es una vieja actividad humana, en la actualidad, en lo que se refiere a la luz, se anuncia no obstante el advenimiento de un arte nuevo, y todo ello gracias a que disponemos de un mayor número de nuevas técnicas, desde la fotografía hasta la televisión, que en cualquier otro momento de la historia humana”, decía su compatriota Moholy Nagy. También McLuhan había dibujado en 1964 la simbiosis entre pintura, vídeo y comuni-

el videoarte?

En mi trabajo siempre he hablado de las realidades del cine, de realidades falsificadas que, a su vez, generan nuestras propias realidades al influir en nosotros a través de nuestra memoria colectiva. Y el Salvaje Oeste ha sido el artífice del mito del individuo libre en películas estupendas. En las del Oeste se producen fantásticas simbiosis entre el presente, la política, la cultura y el mito del cine. Ahora mismo, en EE.UU hay una especie de extraña expectación que me resulta muy emocionante, una especie de histeria, y en los últimos diez años hemos vivido la caída del imperio americano. Es un ambiente muy interesante, extremadamente estimulante.

¿Y por qué varias pantallas para presentarla?

'American Night' consiste en cinco proyecciones, cinco pantallas, donde vemos películas en las que la mayor parte del tiempo no pasa nada. Son como filmaciones de estatuas, excepto una de las pantallas, donde todo el tiempo está sucediendo algo. Y el todo está construido de modo que, cuando en una aparece una especie de clímax, las otras permanecen pasivas... Pero utilizo deliberadamente cinco pantallas, he dividido el cliché del western en cinco aspectos.

¿Puede describirnos su obra?

En la primera pantalla se ve al vaquero, que luego resulta ser un vaquero negro, cabalgando por los distintos paisajes. Sin embargo, no es un tipo duro, sino más bien un 'cowboy' romántico estilo Caspar David Friedrich, que cabalga per-

La idea del Salvaje Oeste que tenemos en la cabeza proviene exclusivamente de la historia del cine. Y, por supuesto, vamos evocando todo lo que ya esperamos y conocemos. Es un reto porque uno debe enfrentarse siempre a las más altas expectativas de un público absolutamente satisfecho. Tienes unos predecesores brutales con los que tienes que medirte. Y lo intentamos con otra forma de cine, el de las tomas largas. En la escena del salón hay una gran condensación narrativa, pero eso es sólo en una pantalla de las cinco. Por lo demás, son las tomas largas habituales en mi obra, pero con sorpresas surrealistas, como las marionetas y la Lacrimosa de Mozart, que entra de repente.

¿Existió una fórmula para rodar las películas del Oeste?

Los western homenajean una y otra vez el espíritu de la fundación de EE.UU, un género preciso que solo cambia en pequeños detalles. Cuando has visto cien western, ya sabes que funcionan con un principio de unidades modulares, un par de parámetros siempre están ahí, otros se alteran y varían en algunos matices. Y se puede jugar muy bien con los módulos del kit. Hay western épicos, míticos, psicológicos... Y yo he utilizado todos estos subgéneros y he homenajeadado en distintas pantallas las distintas facetas. Siempre con el principio básico de la desconstrucción hacia el final. Siempre hay un énfasis, un derroche de violencia... Pero, al tiempo, la desconstrucción total mediante el director, que brama a través del megáfono, o un trozo de decorado que, simplemente, se va,

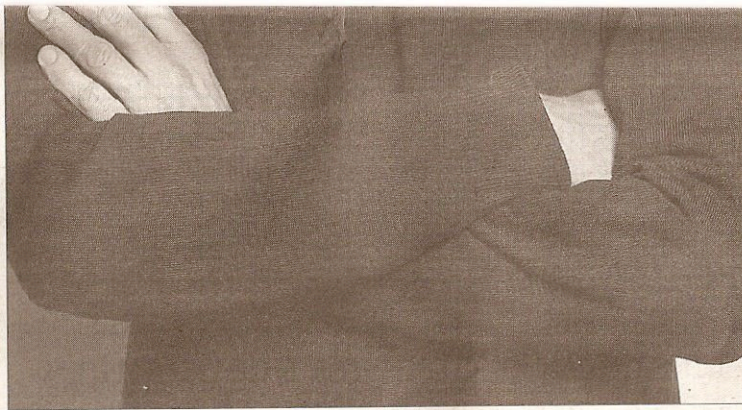


FOTO: BENJAMIN PRITZKULEIT

“En las películas del Oeste se producen fantásticas simbiosis entre política, cultura y cine”

“La política exterior de EE.UU. coincide con los western, se basa en ellos”

o el vaquero que, al final, llega al mar, donde en realidad nunca en la vida puede llegar un vaquero... una importante ruptura del tabú.

¿Y qué ideología subyace en ellos?

El credo de la política exterior de EE.UU coincide exactamente con el de los western, se basa en ellos: “todo el mundo resuelve sus propios problemas”. Hasta el derecho a poseer armas y a resolver los problemas personalmente en vez de recurrir a un orden superior, como sería la democracia. Ese comportamiento lo hemos visto en la política exterior estadounidense actual. Se basa en el mito fundacional de EE.UU, solo que ya no conocemos la realidad original de ese mito, solo la traducción del mito al cine, a través de los western.

El videoarte es sobre todo un género artístico muy costoso económicamente. ¿Como consigue producir sus piezas?

Yo mismo soy el productor de mis obras. Solo una vez afronté la pro-

ducción “pintar con luz” procedente de la jerga del mundillo de la electricidad escénica. Ya entonces recordaba la existencia del pintor y escritor franco-norteamericano, André Girard, cuando predijo la introducción del movimiento en la pintura: “No me sorprendería que dentro de cincuenta años nadie prestase atención a cuadros cuyos temas permanecieran fijos en sus marcos siempre demasiado estrechos”...

En principio el celuloide es solo la superficie que vamos a tratar. En este caso impresionándola con luz y no con pinceladas. Y se puede —no sé si es algo nostálgico— interpretar la película como la representación de algo que se ve y que, capturado en el material, deseamos mostrar, pero también podemos decir que la superficie en la que se reproduce lo mostrado nos interesa tanto como lo que realmente queremos mostrar. No puedo responder a la pregunta de por qué es interesante el celuloide, pero la imagen de vídeo también me interesa y la imagen digital y la de Super8, del mismo modo que el lápiz es interesante, y la acuarela, y el óleo, todo es interesante, solo que son cosas distintas. Y para determinados proyectos simple y llanamente es más apropiado el vídeo que el cine. Y en algunas cosas que hago, precisamente en los proyectos que hacen referencia al cine, me gusta mucho trabajar con el cine, porque las imágenes que creo tienen un estilo que apunta de forma más directa al cine, lo tematizan.

Rosefeldt fusiona cine y videoarte en Almería

Se expone en el Da2 de Salamanca. Fue rodada en el Fort Bravo de Tabernas y contó con numerosos extras almerienses

**FEDERICO UTRERA
REDACCIÓN**

■ El videartista alemán Julian Rosefeldt (Munich, 1965) acaba de estrenar en el Museo Da2 de Salamanca su obra 'American Night' (2009), rodada en Almería, donde fusiona cine y vídeo en una nueva y original concepción del videoarte basada ahora poco frecuentada. Rosefeldt rinde homenaje así a este género cinematográfico a través de sus principales protagonistas, donde no está ausente el director de cine Sergio Leone y el músico Ennio Morricone.

La videoinstalación, que puede verse en el Da2 salmantino hasta el 16 de enero de 2011, es bastante innovadora: cinco pantallas reatan al espectador una obra de videoarte y una película de western, pero de manera no lineal ni secuencial como ocurre en el cine. Cuatro de ellas lo hacen en términos más típicamente videográficos y una en clave más convencionalmente cinematográfica. Todas se relacionan e interactúan entre sí y modifican la tradicional postura del espectador audiovisual en el museo o en la sala, pues de la mirada horizontal y receptora se pasa a una percepción zigzagueante y multifocal que modifica por completo la concurrencia de espectáculo y obliga a la reiterada repetición y el atento estudio de la obra recibida. El es-

pectador deja así de ser un mero receptor pasivo y se convierte, al menos visualmente, en un lector activo de imágenes y mensajes.

El título 'American Night' evoca por un lado a la película de François Truffaut 'La nuit américaine' (1974) y por otro, a un dispositivo cinematográfico denominado 'Day for Night' utilizado para crear efectos nocturnos en rodajes que se realizan durante el día y empleado con frecuencia en los Westerns. Las diferentes secuencias fueron rodadas en Almería y las Islas Canarias.

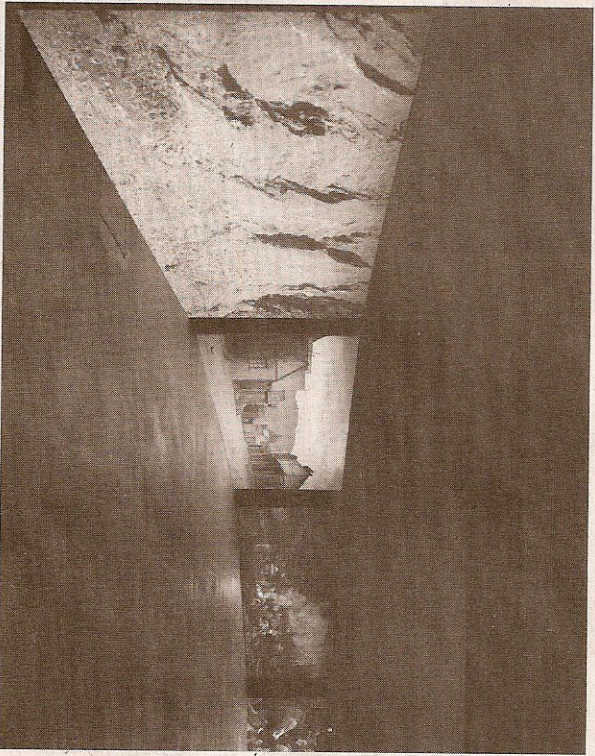
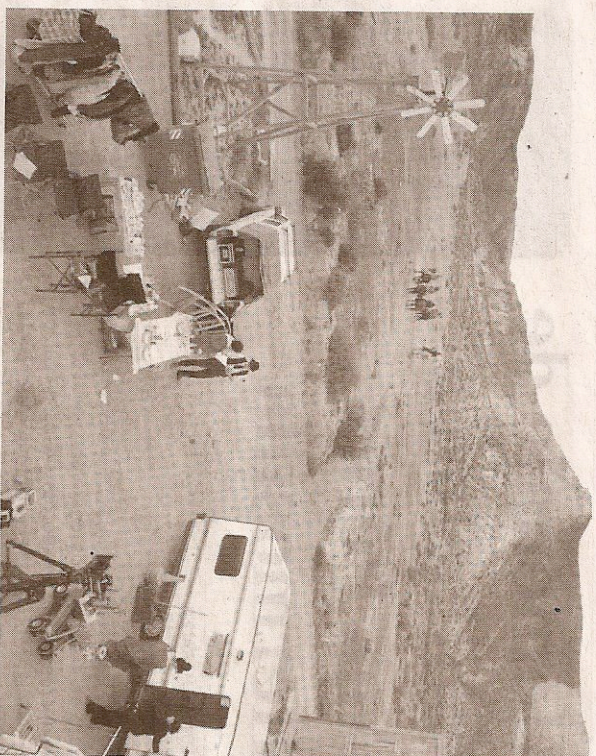
Rodada en el Fort Bravo

'American Night' fue grabada en el Fort Bravo Texas Hollywood, el otro poblado del Oeste reconstruido en Tabernas muy cerca del Mini-Hollywood, que sirvió como set de rodaje a Sergio Leone en 1964 para su mítico film 'Por un puñado de dólares'. En esta obra de Rosefeldt también aparece una alusión al músico Ennio Morricone, un compositor frecuente en las bandas sonoras de las películas de Leone, al que los vaqueros protagonistas de su obra rinden homenaje al silbar una de sus canciones de esta ya clásica película. También otro de ellos imita la voz de Clint Eastwood, aunque cantando la canción del popular y polémico rapero norteamericano Curtis James

Jackson, conocido con el sobrenombre artístico de '50 cent'.

Extras almerienses

Rosefeldt explicó a este periódico que para su rodaje contrató a numerosos extras almerienses, que protagonizan una enorme pelea en el bar de Fort Bravo, al más puro estilo del espagueti western. Según el comisario de la exposición y director del Da2, Javier Panera, en los planos finales de una de las cinco pantallas, "el cowboy solitario (que resultó al final ser un negro) atraviesa el desierto y a los pocos minutos concluye su recorrido delante de un océano, en una cita inconfundible al 'Monje junto al mar' (1808) de Caspar David Friedrich, si no fuera porque la escena ha sido rodada en una playa de Almería". Panera se fija también en que la pelea en el 'saloon' se ve interrumpida "por la interpretación coral del sublíne 'Lacrimosa' del Requiem de Mozart, mientras que en la última pantalla, que muestra la calle principal del pueblo desierto, aterraza un helicóptero con soldados del ejército de los EE. UU. armados hasta los dientes que se apresuran a ocupar la ciudad", como si se tratara de Faluya o Bagdad... cualquier parecido entre esta película y la realidad es, como se dice en estos casos, pura coincidencia".



■ Arriba, un momento del rodaje; abajo, la videoinstalación. / LA VOZ

Julian Rosefeldt / Making Of Film Installations and Photo Works 2004-2010

Julian Rosefeldt (Munich, 1965) es un artista imprescindible para comprender las dinámicas expansivas de los soportes audiovisuales en el siglo XXI. Frente al estilo aparentemente amateur, tan frecuente en una parte significativa de la producción videográfica contemporánea, las instalaciones de Rosefeldt –que trabaja casi siempre con película de 16 y 35 mm- parten de un concienzudo replanteamiento de la propia “experiencia expositiva” en donde la puesta en escena se cuida hasta el más mínimo detalle.

Dotados a menudo de una estructura narrativa circular, fragmentaria y polifónica, sus trabajos se erigen como experiencias inmersivas que sumergen al espectador en un laberinto de proyecciones en las que se plantean nuevas relaciones semánticas, espaciales y emocionales con la imagen en movimiento.

Desde un punto de vista temático, las videoinstalaciones de Rosefeldt de-construyen las narrativas lineales del cine de género o el docudrama y al mismo tiempo “ponen en escena”, -como si de *tableaux vivants* se tratara-, rituales cotidianos cuidadosamente coreografiados, que, como apreciamos en trabajos como “Trilogy of Failure” (2005) “The Shift” (2008) o “The Opening” (2007-2010) eventualmente se ven interrumpidos por acciones absurdas, que parecen haber sido sacadas del mundo de los sueños y nos obligan a reconsiderar de modo permanente los límites entre realidad y representación. A ello se suma un uso claramente neobarroco de los procedimientos alegóricos y abundantes citas a la historia del cine y la historia del arte; lo cual no impide que en sus trabajos se infiltren agudas apreciaciones de orden político, social y cultural como sucede en “American Night” (2009) o “The Ship of Fools” (2007)

Otro elemento común dentro de una parte significativa de las instalaciones que se han reunido en el DA2 bajo el título “Making Of” es: que el artista integre dentro de la propia trama narrativa de sus películas los procesos de creación de las mismas permitiendo que, a medida que se revelan nuevos e inesperados giros narrativos, el espectador vaya descubriendo los diferentes dispositivos de la producción fílmica: cámaras, iluminación, grúas, tomas de sonido, sets de rodaje, bastidores, roulottes...

Trabajos como “Lonely Planet” (2006) o “American Night” (2009) a menudo “miran entre bambalinas” y se plantean como complejos ejercicios de “cine dentro del cine” -o más bien de ficción dentro de la ficción- y donde –como si se tratara de una pieza dramática de Shakespeare o Calderón de la Barca- esa ficción no se presenta como algo “irreal” que añadamos a las cosas bajo el registro de la ilusión, sino que, -como diría Baudrillard- “forma parte del tejido mismo de la realidad”.

Trilogy of Failure (2004-2005) (Trilogía del fracaso)

En las tres piezas que componen la “*Trilogía del fracaso*” - “*The Soundmaker*”, “*The Perfectionist*” y “*Stunned Man*”- un hombre se relaciona con su entorno privado (su apartamento), de una forma entre surrealista y trágica, quedando atrapado en un proceso compulsivo e infinito de construcción y destrucción del mobiliario (como si fuera una especie de Sísifo contemporáneo).

Las imágenes resultan próximas y lejanas a la vez y nada es explícito, aunque podría decirse que “un extraño misterio perfora la banalidad”.

Las diversas acciones que observamos en cada uno de las tres instalaciones rozan la comedia, pero al mismo tiempo nos conmueven pues no es difícil ponerlas en conexión con experiencias cotidianas que a todos nos resultan familiares. Pero en última instancia también podemos deducir que guardan relación con el proceso creativo de cualquier artista: construir y destruir... para construir de nuevo.

“(…) En la “Trilogía del fracaso”, he abordado el tema del fracaso, me refiero al miedo a fracasar como motor del ser humano, es decir, no tanto el fracaso en sí, sino más bien el miedo a fracasar que nos mueve a todos (…)”

Lonely Planet (2006)

En “Lonely Planet” Julian Rosefeldt se sirve de la figura de un mochilero (interpretado por el propio artista) que emprende un viaje a la India, para reflexionar sobre imágenes construidas desde el cliché y los estereotipos sobre el turismo exótico (El título del vídeo alude también a una famosa guía de viajes).

Rosefeldt desarrolla una estructura narrativa circular que juega al cine dentro del cine y la construcción de la ficción dentro de la ficción. El periplo del viajero le lleva desde un escenario desértico mostrado en clave pseudo-romántica, pasando por un río, que cruza en barco, hasta llegar a los suburbios de Bombay. Al rato, el viajero se encuentra dentro de un cine lleno de gente donde contempla las experiencias de su llegada a la ciudad como si fuera una película... Y es allí donde la escena vira repentinamente desde una narración ficticia hasta la realidad -de una puesta en escena fílmica-: el turista aparece como un performer entre cámaras y focos, la sucia metrópolis abre paso a la atmósfera artificial e ilusoria del decorado. Una supuesta India auténtica es en realidad el set de rodaje de una película de Bollywood, culminando con uno de los números musicales típicos de estas películas. Finalmente, en este meta-nivel se añaden tópicos sobre la india como el caos urbano, el folklore, lo *kitsch*, la espiritualidad y los locutorios... que se desvanecen bajo una coreografía surrealista cuando el mochilero finalmente logra escapar desapareciendo en las profundidades del desierto...

The Shift (2008)

La instalación de cuatro pantallas sincronizadas “The Shift” tiene una puesta en escena “retrofuturista” que en primer término recuerda a películas de ciencia ficción como “2001 una odisea del espacio” (1968) de Kubrick o “Solaris” (1972) de Tarkovsky. De hecho algunos planos fueron rodados en el interior de una antigua capsula de un laboratorio espacial usada en varias misiones.

Los planos con espacios claustrofóbicos, en los que el orden aséptico y distante de la arquitectura y la frialdad amenazadora de la tecnología se convierten en metáfora de relaciones de control y poder a diversos niveles, se alternan con imágenes más oníricas, que despliegan de un modo tan ceremonioso como ritual, retóricas del trabajo en un mundo industrializado, en las que un personaje solitario, se nos muestra bajo una punto de vista compositivo que relacionamos con la estética de lo sublime.

Como sucede en otros trabajos de Rosefeldt como “The Ship of Fools” (2007) la belleza de las imágenes en las que el tiempo parece detenido se ve mitigada por una extraña amenaza que se respira en el ambiente y los rituales cotidianos y los signos de normalidad: un paquete de cigarrillos cerca de un cenicero lleno, café borboteando en una máquina de café, restos de snacks sobre una mesa; se alternan con actos inexplicables como el vuelo repentino de un helicóptero de juguete o comportamientos ambiguos y no completamente racionales del personaje protagonista...

American Night (2009) (La noche americana)

“American Night” es una instalación de cinco canales concebida como un juego de espejos en el que “la construcción fílmica se contempla a sí misma” y paralelamente se produce una deconstrucción –en clave política- de los estereotipos narrativos e iconográficos de las películas del Oeste.

El título “American Night” es una referencia doble: por un lado a la película de François Truffaut *La nuit américaine* (1974) y por otro, a un dispositivo cinematográfico denominado “Day for Night” utilizado para crear efectos nocturnos en rodajes que se realizan durante el día –y empleado con frecuencia en los *Westerns*-. Las diferentes secuencias fueron rodadas en Almería y las Islas Canarias.

Rosefeldt introduce en cada una de las pantallas secuencias prototípicas de este género de films: el jinete que cabalga solitario por un paisaje crepuscular de connotaciones románticas, los cowboys sentados alrededor de una fogata, los bailes en el Saloon que derivan en una pelea, la calle desierta del pueblo que anticipa un duelo o la

melancólica imagen de una mujer que espera inmóvil bajo la puerta de su casa con el rostro preocupado, -pero digno- el regreso del héroe.

Aunque la narración tiene un principio, una mitad, un desenlace y un final, “nada es lo que parece” y a medida que avanza el metraje, la aparente familiaridad de las imágenes comienza a dar giros inesperados con los que Julian Rosefeldt pone en evidencia la función ideológica de las imágenes y el modo en que éstas han ido cimentando en la mentalidad colectiva de los norteamericanos, mitos como: la fundación de América bajo el paradigma de la libertad individual, el derecho a llevar armas o la justificación de una política exterior hegemónica y beligerante. Y es en este punto donde el título: “American Night” revela su tercer nivel de significado, al aludir metafóricamente: al ocaso del imperio americano.

La película incluye dentro de las diferentes subtramas narrativas alusiones a la política norteamericana reciente: en una de las secuencias más jocosas George W. Bush y Barack Obama aparecen como protagonistas de un espectáculo de marionetas que se celebra en el Saloon. La farsa culmina con Obama disparando fatalmente Bush... En otra secuencia cinco *cowboys* (entre los que aparece un perfecto doble de Charles Bronson) se reúnen alrededor de una fogata nocturna y reflexionan en voz alta sobre la concepción americana de la libertad y el derecho a portar armas. Hasta ahí todo podría parecer normal dentro de los esquemas de un Western, sino fuera porque todas las frases pronunciadas durante la conversación han sido extraídas (y en consecuencia vaciadas de contenido) de diálogos de películas de Sam Peckinpah, Sergio Leone, John Ford o Jean-Luc Godard, letras de canciones del rapero 50 Cent y fragmentos de discursos de políticos norteamericanos como George Bush, Barack Obama, John Cain o el actor y presidente de la Asociación Nacional del Rifle: Charlton Heston... tal vez por eso al final ya casi no nos extraña que en una de las últimas secuencias un helicóptero aterrice en la calle principal del pueblo con soldados del ejército de los EE.UU armados hasta los dientes que se apresuran a “ocupar la ciudad”, como si se tratara de Faluya o Bagdad...

“American Night” tiene un final sorpresivo que no desvelamos, en el que, como sucede en otras obras de Julian Rosefeldt, “el mundo es un escenario”. Mientras, la realidad y la ficción se confunden bajo las sublimes notas del *Lacrimosa del Requiem* de Mozart...

AMERICAN NIGHT

Conversación junto a la hoguera

Es de noche. En algún lugar en la pradera. Cinco vaqueros con sus guardapolvos están sentados en el suelo en torno a una fogata. Silencio. Uno de ellos duerme, otro está preparando café en un recipiente de hojalata en la hoguera. Todo el mundo está inmerso en sus pensamientos, mirando fijamente a las llamas. Uno de ellos tararea una melodía de vez en cuando, otro lía un cigarro, mientras que un tercero atiza el fuego...

VAQUERO 1: Jeff Burrell

El más joven de los cinco hombres, el vaquero 3 es su “maestro”

VAQUERO 2: Jeff Wood

El “bueno”, una especie de romántico, que parece tener un conflicto que viene de antiguo con el vaquero 3.

VAQUERO 3: Tim Williams

La autoridad racional, de sangre fría, que parece tener un conflicto que viene de antiguo con el vaquero 2.

VAQUERO 4: Erik Hansen

El jefe del grupo, borracho, permanece callado la mayor parte del tiempo

VAQUERO 5: Bronzito

El compañero mexicano del vaquero 4

Después de un largo silencio:

VAQUERO 2:

“El tipo, desde luego, era un as...”

Silencio. Todos parecen estar pensando en ese hombre, que ya no está entre ellos.

VAQUERO 1:

(con respeto)

“Sabía mucho de reses.”

VAQUERO 3

(en tono irónico)

“Sí, de las reses de los demás.”

De nuevo un momento de silencio.

VAQUERO 2:

(en tono cínico, hablando casi para sí mismo, mirando al fuego con los ojos muy abiertos)

“Vive por nada o muere por algo.”

VAQUERO 1:

(vacilante, luego atreviéndose a dirigirse al vaquero 3, su “maestro”, con respeto, pero con un trasfondo crítico)

“Cazar para comer está bien. Pero ¿darle caza a un hombre para matarlo? Parece que empieza a gustarte.”

VAQUERO 3:

“Mira, ahí es donde te equivocas. No me gusta. Hay cosas que un hombre tiene que hacer, así que las hace. Ahí fuera un hombre tiene que resolver sus propios problemas. Bueno, hay algunas cosas de las que un hombre no puede huir.”

VAQUERO 1:

(reptiendo lo que su maestro, el vaquero 3, le ha enseñado)
“¿Un hombre tiene que hacer lo que considera que es justo?”

VAQUERO 3:

(insiste, con obstinación)
“Exacto. Y o estás con nosotros. O estás contra nosotros...”

VAQUERO 2:

(cínico, burlándose)
“Si las cosas no son ni blancas ni negras, yo digo, joder, por qué no.”
(arroja un trozo de leña al fuego)

VAQUERO 3:

(sin prestar atención a la provocación, continúa hablando con el vaquero 1)
“...y ya sea que llevemos a nuestros enemigos ante la justicia o les llevemos la justicia a nuestros enemigos, se hará justicia”

Silencio. Se percibe la falta de afinidad entre el vaquero 2 y el vaquero 3, pero parece que todos se conocen desde hace mucho tiempo y saben cómo afrontar ese tipo de situaciones.

VAQUERO 5:

(el café está listo, lo sirve, habla con acento mexicano)
“¿Café?”

VAQUERO 5:

(a punto de despertar al vaquero 4, que duerme de lado tumbado sobre su guardapolvos)
“¿Jefe?”

VAQUERO 2:

(le avisa)
“Conociéndole como le conoces hace más tiempo que yo, ya sabes que hay que tener cuidado al despertarle, porque cuando bebe se pone como un energúmeno. Lleva todo el día bebiendo sin parar.”

VAQUERO 5:

(con acento mexicano)
“¿Alguno de vosotros conoce un método rápido de espabilar a un borracho?”

VAQUERO 3:

“Un puñado de indios aullando en busca de cabelleras es lo más rápido que conozco.”

VAQUERO 1:

(con acento mexicano)
“¡Que me parta un rayo!”

El vaquero 5 le da una patada en las botas al vaquero 4.

VAQUERO 4

(se despierta sobresaltado, saca su revólver de debajo del abrigo, todavía medio dormido, borracho)

“¡Agarra tu pistola, hijo de puta!”

Un momento de tenso silencio, luego alivio cuando el vaquero 4 se da cuenta de que está rodeado de sus amigos.

VAQUERO 5:

(con acento mexicano)

“Estás borracho. Dame tu revólver.”

VAQUERO 4:

(malhumorado, intentando levantarse, vuelve a meter el revólver en la funda, con un tono de voz gélido)

“Tendrás mi revólver cuando lo arranques de mi fría mano muerta.”

El vaquero 4 gruñe mientras busca su botella de whisky. La encuentra vacía. Aún así, se bebe las últimas gotas. La tira lejos con rabia.

VAQUERO 1:

(al vaquero 4, para distraerlo)

“Entonces, jefe, ¿cuáles son tus planes ahora?”

VAQUERO 4:

(se vuelve a sentar, habla consigo mismo mirando al fuego)

“Solía pensar en irme a California. A algún sitio nuevo, donde a nadie le importe quién eres, de dónde vienes. Un lugar donde poder echar raíces... Una casa... puede que incluso tener vecinos...”

VAQUERO 2:

(empezando a fantasear con la idea)

“Todo lo que un hombre puede desear: agua buena y buenos pastos, tanto como quieras...”

VAQUERO 3:

“¿Agua y pastos...? Maldita sea. Qué no daría por tener el bolsillo lleno de balas.”

VAQUERO 2:

“Ya que estás en ello, sueña unas cuantas para mí también, ¿vale? Y un revólver para acompañarlas. ¿Sabes? No me he sentido tan desnudo desde la última vez que me di un baño...”

VAQUERO 1:

“Pues a mí no creas que me molesta que se lleven el tuyo. De todos modos, siempre te ha traído problemas. Ese revólver no te hacía ningún bien.”

El vaquero 2 refunfuñó.

VAQUERO 3:

“Las pistolas buenas no existen. Y las pistolas malas tampoco. Una pistola en manos de un hombre malo es una cosa muy peligrosa. Una pistola en manos de una buena persona no es peligrosa para nadie excepto para los malos...”

El vaquero 3 habla mirando con una sonrisa provocadora al vaquero 2, que se queda mirándole fijamente con cara de asco.

VAQUERO 4:

(se levanta de repente, dándole una lección a los demás)

“Una pistola es una herramienta. Ni mejor ni peor que cualquier otra herramienta: un hacha, una pala, lo que sea. Una pistola es tan buena o tan mala como el hombre que la usa. Recordad eso.”

VAQUERO 2:

(imitando la voz de Gary Cooper)

“Por supuesto, un arma es tan buena como el hombre que la usa.”

VAQUERO 1:

“Déjame adivinar... Hace poco que alquilé esa película.”

VAQUERO 5:

(más rápido que el vaquero 1)

“Gary Cooper. ‘Vera Cruz’.”

VAQUERO 1:

(solo un segundo después, algo molesto porque el vaquero 5 lo haya dicho antes que él)

“G... Gary Cooper... en ‘Vera Cruz’. ¡Una película buenísima!”

VAQUERO 4:

(de repente, completamente sobrio. A partir de este momento, los vaqueros salen de sus personajes y se convierten en actores que están hablando sobre los *western*. Lo que vemos ahora es una discusión entre amantes del cine y verdaderos entendidos del género. Todos hablan deprisa.)

“Sí. Una película genial. ¿No fue Truffaut quien dijo que la cara de Gary Cooper pertenece al mundo de la minerología?”

VAQUERO 2:

“No, fue Godard. Pero se debía estar refiriendo a tu cara.”

VAQUERO 4:

(se ríe)

“¿A mi cara? ¡Y una mierda!”

VAQUERO 2:

“¿Y esta qué?”

(con la voz de James Stewart)

“Las únicas tecnologías que merece la pena tener son un revólver y una cámara de cine.”

(Todo el mundo se ríe, aunque no a carcajadas)

VAQUERO 1:

(con la voz de James Stewart)
“Jimmy Stewart.”

VAQUERO 5:
“Sam Peckinpah, señor Stewart.”

VAQUERO 2:
“Ey. ¿Y este quién es?”
(la misma frase, ahora con la voz de John Wayne)
“Las únicas tecnologías que merece la pena tener son un revólver de seis balas y una cámara de cine.”
Los vaqueros 1,4 y 5 se ríen.

VAQUERO 2:
“Dame un respiro. Es demasiado fácil.”
(se endereza, con la voz de John Wayne, también)
“Hemos cometido algunos errores por el camino, pero ese no es motivo para empezar a romper la mejor bandera que Dios ha dado nunca a un país.”

VAQUERO 3:
(se incorpora, también, como si se preparara a dar un discurso o a hacer un brindis, ahora con la voz de George W. Bush)
“Estados Unidos no debe hacer caso omiso a la amenaza que se cierne sobre nosotros. Al enfrentar las evidencias claras sobre el peligro no podemos esperar la prueba final: la pistola humeante...”
(forma una pistola con los dedos)
“... que se presentaría como una nube en forma de hongo.”
Todo el mundo se ríe, sabiendo a quién está imitando. El vaquero 3 vuelve a echarse para atrás.

VAQUERO 3:
“Los enemigos de la libertad y nuestro país no deberían cometer ningún error.”
El vaquero 4 le tira una de sus botas. El vaquero 3 se agacha antes de que le golpee. Fuertes risotadas.

VAQUERO 3:
“...Afrontaremos la agresión y la mala fe con resolución y fuerza.”

VAQUERO 1:
“Atentos a esta. No la vais a sacar jamás...”
(con la voz de Clint Eastwood)
“Le dije, negro, muéstrale respeto a estas mierdas,
Pero tú no quieres esto, hombre...”
(saca el revólver y juega con él)
“...ya se sabe que estas mierdas se atascan...”

Todo el mundo silba la melodía de *Por un puñado de dólares*

VAQUERO 1:
“Sí, pero ¿de quién es?”

VAQUERO 5:
(rápido como un rayo)
“50 cent.”

Todo el mundo está impresionado por los amplios conocimientos del vaquero 5.

VAQUERO 1:
(todavía con la voz de Clint Eastwood, pero ahora rapeando)
“Una Ruger 9 milímetros, 16 tiros,
te hará 16 agujeros...”

VAQUERO 3:
(con la voz de George W. Bush, ahora rapeando con el vaquero 1)
“¿Y esta? Esta es una Mossberg de calibre 12, chico, dos tiros y puedes cargarte a medio barrio, esta mierda de aquí me la pone dura, es una Calico, lleva dentro cien tiros...”

VAQUERO 4:
(como un padre hablándole a sus hijos que desea que dejen de parlotear)
“Muy bien, muy bien...”

VAQUERO 1:
(continúa)
“...Si no puedes matar al tipo con esto tienes que dejarlo.”

VAQUERO 2:
(con la voz de John Wayne)
“¡Música Gangsta rap!”

VAQUERO 4:
“¡Cuando las ranas crien pelo!”
(después de un rato)
“Vamos chicos, volvamos al trabajo...”

Todo el mundo se ríe. Se calman. Suspiros. Beben café. Vuelven a quedarse mirando el fuego. Silencio.

AMERICAN NIGHT

Citas

“Es una inmortalidad que es América.”

(William Carlos Williams)

“Las únicas tecnologías que merece la pena tener son un revólver de seis balas y una cámara de cine”

(Sam Peckinpah)

“La libertad no es un regalo de Estados Unidos para el mundo, es un regalo de Dios para los hombres y mujeres en todo el mundo... Somos llamados para defender nuestra nación y para conducir al mundo a la paz.”

(George W. Bush)

“Ahí fuera un hombre debe resolver sus propios problemas”

(John Wayne en *El hombre que mató a Liberty Valance*, de John Ford)

“Ya sea que llevemos a nuestros enemigos ante la justicia o les llevemos la justicia a nuestros enemigos, se hará justicia.”

(George W. Bush)

“Qué no daría por tener el bolsillo lleno de balas” “Ya que estás en ello, sueña unas cuantas para mí también, ¿vale? Y un revólver para acompañarlas. ¿Sabes? No me he sentido tan desnudo desde la última vez que me di un baño...”

(En *Winchester'73*, de Anthony Mann)

“Tendrás mi revólver cuando lo arranques de mi fría mano muerta.”

(Charlton Heston, al anunciar su dimisión al frente de la ANR debido a estar enfermo de Alzheimer)

“Bueno, hay algunas cosas de las que un hombre no puede huir.”

(John Wayne en *La diligencia*, de John Ford)

“Le dije, negro, muéstrale respeto a estas mierdas.

Pero tú no quieres esto, hombre...

Ya se sabe que estas mierdas se atascan,

Esta es un poco más pequeña

Y un poco más común, una Ruger 9 milímetros,

16 tiros, te hará 16 agujeros

¿y esta? ¿esta de aquí? Esta es una Mossberg de calibre 12, chico,

Dos tiros y puedes cargarte a medio barrio,

esta mierda de aquí me la pone dura,

es una Calico, lleva dentro cien tiros

Si no puedes matar al tipo con esto tienes que dejarlo

Venga, elige una, negro, sabes que son robadas”

(50 Cent)

“Cazar para comer está bien. Pero ¿darle caza a un hombre para matarlo? Parece que empieza a gustarte.” “Ahí es donde te equivocas. No me gusta. Hay cosas que un hombre tiene que hacer, así que las hace.”

(James Stewart en *Winchester '73* de Anthony Mann)

“Las pistolas buenas no existen. Y las pistolas malas tampoco. Una pistola en manos de un hombre malo es una cosa muy peligrosa. Una pistola en manos de una buena persona no es peligrosa para nadie excepto para los malos...”

(Charlton Heston)

“Pero, por supuesto, una pistola es tan buena o tan mala como el hombre que la usa.”

(Gary Cooper en *Vera Cruz* de Robert Aldrich)

“Los enemigos de la libertad y de nuestro país no deben llevarse a engaño:...Afrontaremos la agresión y la mala fe con resolución y fuerza.”

(George W. Bush)

“Una pistola es una herramienta, señora. Ni mejor ni peor que cualquier otra herramienta: un hacha, una pala, lo que sea. Una pistola es tan buena o tan mala como el hombre que la usa. Recuerde eso.”

(En *Raíces profundas*, de George Stevens)

“No podemos volver atrás. Estamos marcando un camino que comenzó en Inglaterra. Ni las tempestades del océano pudieron hacer que los primeros colonos dieran media vuelta. Y siguieron adelante. Se abrieron paso a través de las tierras inexploradas de Kentucky. Ni la penuria ni el hambre... ni siquiera las masacres pudieron detenerlos. Y ahora hemos retomado de nuevo el camino. Y nada nos detendrá. Ni siquiera las nieves del invierno ni las cumbres de las más altas montañas. Estamos construyendo una nación, así que tenemos que sufrir. Ningún gran camino se ha abierto sin dificultades ¡Y tenéis que luchar! Así es la vida. Y cuando dejéis de luchar, es que estaréis muertos. ¿Qué vais a hacer? ¿Tumbaros y morir? Ni en un millón de años. Vais a continuar conmigo...” (John Wayne en *La gran jornada* de Raoul Walsh)

“Hemos escalado la imponente montaña. Veo el valle ahí abajo, y es un valle de paz.”

(George W. Bush)

“Hemos cometido algunos errores por el camino, pero ese no es motivo para ponerse a romper la mejor bandera que Dios ha dado nunca a un país.”

(John Wayne)

“Un hombre tiene que hacer lo que considera que es justo.”

(John Wayne)

“La gloria no es un concepto. No es una condecoración al valor. La gloria pertenece al acto de ser constantemente fiel a algo más grande que tú mismo, a una causa, a tus principios, a la gente en la que confías y quienes, a su vez, confían en ti.”

(John McCain)

“Si las cosas no son ni blancas ni negras, yo digo, joder, por qué no.”

(John Wayne)

“Estados Unidos no debe hacer caso omiso a la amenaza que se cierne sobre nosotros. Al enfrentar las evidencias claras sobre el peligro no podemos esperar la prueba final: la pistola humeante que se presentaría como una nube en forma de hongo.”
(George W. Bush)

“No cedáis. No os inmutéis. Poneos en pie. Poneos en pie con vuestro presidente y luchad. Somos ciudadanos de los Estados Unidos. Somos americanos, y nunca nos rendiremos. Ellos sí.”
(John McCain)

“¿Has oído alguna vez hablar de esos tipos que fueron los primeros que vinieron a este país? ¿Sabes lo que se encontraron aquí? Encontraron un paraje inhóspito, con veranos demasiado calurosos e inviernos bajo cero, y también se encontraron con algunos personajillos antipáticos con la cara pintarrajeada. ¿Tú crees que (...) tenían seguro para la vejez, para sus cosechas, para sus hogares? ¡No! Miraron las tierras, y el bosque, y los ríos. Miraron a sus esposas, a sus hijos y a sus casas y luego alzaron la vista al cielo y dijeron: Gracias, Dios, a partir de aquí ya nos encargamos nosotros.”
(John Wayne en *Sucedió en el tren* de Mervyn LeRoy)

“Un gran tragedia se ha cernido sobre nosotros y nos enfrentaremos a ella con lo mejor que tenemos en nuestro país, con valor y preocupándonos por los demás, porque esto es Estados Unidos y esto es lo que somos.”
(George W. Bush)

“Todo lo que un hombre puede desear: agua buena y buenos pastos, tanto como quieras...”
(En *Río Rojo* de Howard Hawks)

“Encontraremos un valle donde la tierra sea rica, donde las montañas nos protejan del viento del norte, utilizaremos los árboles que nos ha brindado la naturaleza, abriendo un claro en ese desolado paraje. Construiremos caminos, usaremos la madera para construir puentes sobre los arroyos donde sea necesario. Y levantaremos nuestros hogares... los construiremos fuertes para resistir los inviernos de nieves. Habrá una reunión en una casa... una iglesia... tendremos un colegio y plantaremos un huerto, habrá manzanas, peras... en unos cuantos años mostraremos al mundo unos frutos como nunca han visto los ojos del hombre...”
(En *Horizontes lejanos* de Anthony Mann)

“Este estilo de vida merece ser defendido.”
(George W. Bush)

“Quiero lo que ellos quieren. Y lo que querían todos los que vinieron aquí...a dejar sus entrañas y a dar todo de sí mismos. Que nos ame nuestro país... tanto como nosotros lo amamos. Eso es lo que quiero.”
(Silvester Stallone en *Rambo*)

“Cuando te empujan... matar es tan fácil como respirar.”
(Silvester Stallone en *Rambo*)

“El tipo, desde luego, era un as...”
(En *Dodge, ciudad sin ley* de Michael Curtiz)

“Solía pensar en ir a California. A algún sitio nuevo, donde a nadie le importe quién eres, de dónde vienes. Un lugar donde poder echar raíces... Una casa... puede que incluso tener vecinos.”
(Janet Leigh en *Colorado Jim* de Anthony Mann)

“Sabía mucho de reses.” “Sí, de las reses de los demás.”
(James Stewart en *Colorado Jim* de Anthony Mann)

“La cara de Gary Cooper pertenece al mundo de la minerología.”
(Jean-Luc Godard sobre *El hombre del oeste* de Anthony Mann)

LA NOCHE AMERICANA. JULIAN ROSEFELDT

10 :00 :00 Titel

10 :00 :18 Ausschnitt 'Lonely Planet', Titel, Ausschnitt

01 :00 :??? Int Julian Rosefeldt OFF : «**«Un espacio virtual es para mí un espacio que en la realidad no existiría como tal, un espacio que fabrico virtualmente. Por otro lado, en realidad el cine no es, en mi opinión, un espacio virtual, sino más bien un espacio que existe junto a la realidad, un espacio irreal.**

01:45 Al oír hablar de espacios virtuales, me imagino mundos ilusorios o mundos artísticos que ya no intentan reproducir la vida o recrearla, sino que entran en una realidad artificial completamente distinta. Eso es lo que yo entiendo por espacios virtuales.

01:56 Cuando pienso en la obra *Die Unbekannten Kathedralen*, o también en obras nuevas como *American Night* o *The Ship of Fools*, para mí, en realidad, no son mundos virtuales, sino, en todo caso, mundos oníricos, aunque eso suene un poco kitsch... pero no son mundos virtuales. »

02 :56 Westernkulisse bei Almeria, Häuser, Qietschende Tür, Plakat. Eine Statistin bekommt Perücke, Double von Charles Bronson

03 :28 INT Julian IN «**En mi trabajo siempre he hablado de las realidades del cine, es decir, de realidades falsificadas que, a su vez, generan nuestras propias realidades al influir en nosotros a través de nuestra memoria colectiva. Y el Salvaje Oeste ha sido el artífice del mito del individuo libre en películas estupendas.**»

03 :43 Sheriff kommt aus dem Saloon, Statisten gehen zum Set

03 :50 INT Julian OFF « **En las películas del Oeste se producen fantásticas simbiosis entre el presente, la política, la cultura y el mito del cine. Ahora mismo, en Estados Unidos hay una especie de extraña expectación que me resulta muy emocionante, una especie de histeria, y en los últimos 10 años hemos vivido la caída del imperio americano. Es un ambiente muy interesante, extremadamente estimulante.** »

04 :36 Installation «American Night» Galerie

04 :44 INT OFF « **“American Night” consiste en cinco proyecciones, cinco pantallas, donde vemos películas en las que la mayor parte del tiempo no pasa nada. Son como filmaciones de estatuas, excepto una de las pantallas, donde todo el tiempo está sucediendo algo. Y el todo está construido de modo que, cuando en una de las pantallas aparece una especie de clímax, las otras permanecen pasivas...**

05 :06 **Pero utilizo deliberadamente cinco pantallas, he dividido el cliché del western en cinco aspectos.** »

05 :15 Galerie, Kamerafahrt an den Projektionen entlang

05 :17 Int OFF « **En la primera pantalla se ve al vaquero, que luego resulta ser un vaquero negro, cabalgando por los distintos paisajes. Sin embargo, no es un tipo duro, sino más bien un “cowboy” romántico estilo Caspar David Friedrich, que cabalga perdido y solitario frente al poder de la naturaleza.**

05 :37 **Luego aparece a la derecha una ciudad fantasma del Oeste en la que no pasa nada, solo el viento. En medio están agrupados los vaqueros en torno a una hoguera, de noche.**

05 :50 Durante mucho tiempo no pasa nada y entonces se inicia una conversación en la que se habla sobre el derecho a llevar armas y el concepto de libertad asociado a ese derecho. Ahí se utilizan muchísimas citas originales que van desde Charlton Heston, George W. Bush, John Cain, 50cents hasta Sam Peckinpah. Todos dan su opinión. »

06 :20 Probe im Saloon, der Kameramann gibt Anweisungen, die Kamera wird vorbereitet, Int oFF « **En la cuarta pantalla es donde más cosas pasan. El salón se llena durante el día porque hay una compañía itinerante de teatro y variedades. Y parte del espectáculo es un teatro de marionetas con dos destacadísimos protagonistas. La escena acaba en una pelea y la pelea acaba en el coro. »**

06 :27 Marionetten von Obama et Bush, Totale Saloon mit Statisten

06 :39 Obama sagt : «And I see the valley below.. »

06 :50 Bush : « I'm shutting up. »

07 :00 Allgemeine Vorbereitung. Regisseur Rosefeldt

07 :30 « Vamos a filmar..silencio.. »

07 :36 Rauch wird gemacht

08 :00 Assistentin schlägt die Klappe

08 :02 Int Julian IN «**La idea del Salvaje Oeste que tenemos en la cabeza proviene exclusivamente de la historia del cine. Y, por supuesto, vamos evocando todo lo que ya esperamos y conocemos. Y eso es un reto porque uno debe enfrentarse siempre a las más altas expectativas de un público absolutamente satisfecho.**

08 :24 Tienes unos predecesores brutales con los que tienes que medirte. Y lo intentamos con otra forma de cine, el de las tomas largas. En la escena del salón hay una gran condensación narrativa, pero eso es solo en una pantalla de las cinco. Por lo demás, son las tomas largas habituales en mi obra, pero con sorpresas surrealistas, como las marionetas y la Lacrimosa de Mozart, que entra de repente. »

08 :34 Marionetten, Julian macht Bewegung vor : « Mach doch mal so'ne ruckartige Bewegung. Wenn du nur das mit den Puppen machst, reicht mir das schon. »

08 :50 Julian müde, Assistentin schreit « Silenzio »

09 :20 Schwenk von Marionetten zu Statisten

10 :00 Obama : « And when you stop fighting, that's death... » Bush : « I'm freezing. »

Obama : « I see the valley below, it's a valley of peace. »

10 :17 Installation in Galerie

10 :50 Puppenspielerin steigt aus Wagen und singt ; Kamerafahrt in Galerie

11 :35 INT Julian IN « **Los western homenajean una y otra vez el espíritu de la fundación de EE.UU., un género preciso que solo cambia en pequeños detalles. Cuando has visto 100 western, ya sabes que funcionan con un principio de unidades modulares, un par de parámetros siempre están ahí, otros se alteran y varían en algunos matices. Y se puede jugar muy bien con los módulos del kit. »**

11 :55 Pioniersfrau vor ihrem Haus

12 :01 INT Julian OFF «**El credo de la política exterior de Estados Unidos coincide exactamente con el de los western, todo se basa en ellos: "todo el mundo resuelve sus propios problemas". »**

12 :14 Int IN : «Hasta el derecho a poseer armas y el derecho a resolver los problemas personalmente en vez de recurrir a un orden superior, como sería la democracia.

12 :25 Ese comportamiento lo hemos visto en la política exterior estadounidense actual. Se basa en el mito fundacional de Estados Unidos, solo que ya no conocemos la realidad original de ese mito, solo conocemos la traducción del mito al cine, a través de los western. »

12 :35 Kamerafahrt durch Galerie von Pioniersfrau zu Leinwand mit landendem Helikopter.

13 :32 Ausschnitt Arbeit « Detonation Deutschland » mit explodierendem Hakenkreuz

13 :34 Int Julian OFF : “Detonation Deutschland” es una videoinstalación de siete pantallas que hice en 1996 con Piero Steinle, parte de una serie de 4-5 obras que concebimos juntos. Y en esas siete pantallas –resumiendo- vemos demoliciones de edificios alemanes desde 1945 a 1996.“

14 :03 Julian im Auto

14 :09 Int OFF : « Yo he crecido con la influencia de los años 70 y 80, es decir, de los más bien desorientados 80 y, además, en Múnich. Quien conoce Múnich sabe que es una ciudad extremadamente ordenada, burguesa, que va a lo suyo, complaciente y burguesa, y eso, por supuesto, lo hace a uno, cuando es joven, muy desconfiado.”

14:20 Ausschnitt Arbeit mit Explosionen

14:30 Int OFF “Una especie de primera explosión de Detonation Deutschland fue un proyecto anterior, de 1994, el primero que hacía con Piero Steinle, *The Hidden City*, en el que hablábamos de la historia del nacionalsocialismo en Múnich, en concreto de la sede del partido NSDAP en la plaza Königsplatz de Munich. »

15 :00 Julian im Auto

Int OFF: “La fórmula visual en la que se basa toda la obra no es en absoluto mostrar la reconstrucción a través de imágenes archiconocidas de reedificaciones, del milagro económico, etc., sino precisamente a través de la desconstrucción, desde la denominada segunda destrucción de Alemania hasta las demoliciones de fecha reciente. Hemos intentado demostrar que detrás de cada demolición hay una ideología concreta, o un espíritu de los tiempos concreto.”

15 :24 Ausstellung New York

15 :35 Int OFF « Entre 1945 y 1950, es decir, inmediatamente después de la guerra, las demoliciones tenían un componente simbólico, los aliados destruían emblemas de la dictadura nazi, pero también otros edificios directamente relacionados con la guerra, como búnkeres, etc.

15:57 Después, en los años 50 y 60, en un ambiente de increíble furia destructiva, hubo una demolición a gran escala de edificios antiguos, un ataque masivo contra un paisaje urbano todavía casi intacto que fue destruido con gran vehemencia, sin responder a una necesidad real; podrían haberse restaurado, conservado, muchos de esos edificios. Pero lo que se pretendía, conscientemente, era distanciarse de todo lo que estuviera de algún modo asociado con el pasado.”

16:30 Ausstellung Berlin

16:59 Ausschnitt Arbeit mit detonierenden Industriebauten

17:01 Int OFF **“Eso continúa en los años 70 y 80 con la eliminación masiva de edificios industriales unida a la transformación radical de la sociedad en una sociedad de servicios, se observa una auténtica ira contra la arquitectura o contra edificios que, de algún modo, aún estaban asociados con la era industrial o la industria pesada. Es interesante que hoy, 20 años después, domine de nuevo la actitud contraria: hoy ese tipo de construcciones son protegidos por la ley de patrimonio, se convierten en centros culturales, museos...**

17:32 Intentamos estructurar la instalación primero cronológicamente, pero, al mismo tiempo, darle también una especie de dramaturgia narrativa. Es decir, dentro del bucle de 50 minutos hay fases muy tranquilas, donde, por ejemplo, se construye una ciudad antes de que gradualmente se produzca la destrucción; otras fases son mucho más dinámicas. No es solo una sucesión de demolición tras demolición, de explosión tras explosión, sino que entre medias hay también fases de calma.

18 :04 Julian im Auto Potsdamer Platz

18 :10 Int OFF : **» La obra “News”, una instalación audiovisual de 1998, que también he desarrollado con Piero Steinle, parte una vez más de una larga investigación mediática. Esta vez hemos revisado archivos de noticias de la televisión, tanto de la pública como de la privada, y también noticias de la RDA, de *Aktuellen Kamera*, buscando patrones repetidos en el lenguaje y en la imagen para descubrir a través del principio de la repetición el principio del todo.”**

18:36 Ausschnitt Arbeit „News“

18:53 Julian im Auto, dann Ausschnitt

18:55 Int OFF: **„ La tesis básica de la obra era: la televisión o los telediarios no informan sobre el mundo –es decir, la antigua imagen de la televisión como ventana al mundo-, sino que, por supuesto, también crean el mundo centrándose, seleccionando, reescribiendo y transmitiendo una y otra vez determinados contenidos. “**

19 :42 Int OFF **«Llegué a Berlín en 1999, porque me invitaron a participar en un programa de residencia de artistas que tenía entonces la Colección Hoffmann.**

19 :49 IN En Berlín tuve mucha, mucha suerte. Como todos sabemos, aquí viven cientos, miles de artistas, entre ellos muchas estrellas internacionales. El problema es solo, si se le puede llamar problema, porque quizá sea precisamente el atractivo de la escena artística berlinesa, el hecho de que hay muy pocas instituciones en las que se pueda mostrar arte contemporáneo.

20 :09 Y yo tuve la suerte de tener una exposición individual en la Hamburger Bahnhof, en Kunstwerke y también en la Künstlerhaus Betanien. Puede que haya otras tantas instituciones donde se pueda hacer eso, pero yo creo que a mí, en cualquier caso, me fue especialmente bien. »

20 :30 Ausschnitt Arbeit « Asylum »

21 :53 Int OFF **„Es una especie de tríptico: están los primeros trabajos, con referencias muy fuertes a la arquitectura, luego están las obras de arqueología mediática y por fin las obras cinematográficas. Para mí, desde luego, existe un hilo conductor que es ya la metodología de trabajo, ese orden fenomenológico, el orden tipológico de las imágenes y**

también ese método experimental seudocientífico que aplico, por una parte, a las obras de metraje encontrado, pero también a la construcción de mis propios mundos visuales.

22:18 Eso me divierte, aferrarme a un principio y luego reconstruir distintas variantes desde diferentes perspectivas o con distintos métodos de experimentación.

22 :27 O por ejemplo en “Asylum”, que llegó a tener nueve pantallas, mi primera gran instalación. Al principio no sabía que sería tan grande, simplemente resultó así.

22:33 Porque con ese formato de nueve, con ese principio, se ve *algo* que quería hacer visible y eso no se hubiera podido hacer con tres pantallas.“

22 :28 Int OFF « Para mí resulta inexplicable, y puede que ahora suene un poco vanidoso, pero realmente no sé por qué, en aquel momento, me atreví a lanzarme a hacer las cosas a lo grande. Rodé en cine, trabajé con actores, con *muchos* actores, preparé la escenografía, invertí bastante tiempo y esfuerzo en la parte técnica, busqué carretes enormes.

22:42 Ausstellung Bath

22:46 Int OFF: „No lo sé, de algún modo debió surgir de una extrema voluntad de representar y también de un deseo de probar muchas cosas a la vez, que habían estado escondidas, en estado latente.

24:10 Principalmente trata del tema del asilo, en realidad no habla casi nada de los extranjeros que viven aquí, sino de nuestra visión sobre ellos, o sea, sobre cómo idealizamos cuando vamos allí el lugar de donde proceden. Pero sobre todo trata, por supuesto, de cómo se habla en el arte, en los medios, en el cine y en la tele de todos estos temas comprometidos con lo social y lo político.

24:30 Y a ese respecto me interesa constatar que ahora mismo en mi mundo, el mundo del arte, muchos artistas utilizan una estética que han tomado de las noticias y que por el hecho de usar ese lenguaje conocido de los documentales, en realidad se lo ponen demasiado fácil al espectador.

24:47 Quiero decir que en los más dispares eventos del gran arte de este mundo te ves confrontado con las mismas imágenes de estilo documental que hablan de forma comprometida sobre algún foco de crisis, pero como espectador de todos modos estás ya de acuerdo con el punto crítico, y luego además te presentan el tema con una estética que te es muy familiar y que no te plantea ningún problema a la hora de posicionarte.

25:09 Y me gusta hablar, en analogía al término de la “corrección política”, de una especie de “corrección estética”, que se verifica en el arte contemporáneo político. Y lo hago, por así decirlo, escenificando imágenes exuberantes, opulentas, que de hecho son hermosas, y, naturalmente, eso para empezar es una desvergüenza.”

26 :56 Int Julian IN « Yo mismo soy el productor de mis obras. Solo una vez afronté la producción en cooperación con las galerías, es decir, que las galerías colaboraron en la financiación de la producción. Pero ahora lo que hago, y antes también, es la manera más fácil, es intentar vender una-dos obras, una-dos ediciones de una obra antes de comenzar el rodaje, por aproximadamente la mitad de lo que cuesta la siguiente edición, si es que se hace, si el trabajo se llega a hacer.

27 :23 Para el coleccionista es interesante porque consigue una obra muy barata, pero no sabe en absoluto qué está comprando, como en una especie de preestreno. Y con la venta de las dos primeras ediciones, en principio, debería terminar el trabajo y luego,

luego quedan, o sea siempre hago seis ediciones, quedan cuatro ediciones para ganar algo de dinero. »

27 :35 Westernkulisse Saloon, der Cowboy im gründen Hemd springt vom Thresen. Keilerei.

28 :18 Ausschnitt

28 :38 Probe, 'Action'

28 :50 Int OFF « **Hay western épicos, hay western míticos, hay western psicológicos... Y yo he utilizado todos estos subgéneros y he homenajeado en distintas pantallas las distintas facetas del western. Siempre con el principio básico de la desconstrucción hacia el final.**

29 :19 Siempre hay un énfasis, un derroche de violencia... Pero, al tiempo, la desconstrucción total mediante el director, que brama a través del megáfono, o un trozo de decorado que, simplemente, se va, o el vaquero que, al final, llega al mar, donde en realidad nunca en la vida puede llegar un vaquero... una importante ruptura del tabú»

29 :29 Keilerei zuende, Applaus, Julian gratuliert. Die Statisten gehen

Int OFF «Die ganze Arbeit..Requiem .. Schwanengesang auf eine Kultur im Untergang.

30 :00 Pioniersfrau auf Monitor im Schneiderraum

30 :10 INT OFF « **En este proyecto hay muchas cosas que no han surgido hasta el montaje. Hemos rodado de forma poco habitual, no sabíamos cómo lo resolveríamos al final, y nos sorprendió ver cuántas cosas había en el metraje.**

30 :25 Julian im Schneiderraum mit Cutterin und Kameramann

30 :48 Int OFF » **En las obras de varios canales me gusta empezar montando las pantallas individualmente, para que tengan sentido, luego las uno y luego repaso todo desde el principio, porque hay cosas que al combinarlas ya no funcionan. Hay que ver qué tal funcionan juntas. »**

31 :05 Int IN : «Porque ya se sabe cómo son las cosas, cómo se comporta uno como visitante de una exposición. Individualmente, la gente reacciona de modos muy distintos, es muy distinto ir solo a una exposición que con un amigo o amiga, que estás charlando continuamente. Si hablas mientras la ves, el efecto sobre la velocidad del montaje es enorme. Cuando estás en el cine, estás sentado, mirando, y todos tenemos más o menos la misma sensación sobre la secuencia de montaje. Pero nuestro comportamiento respecto al montaje en el contexto de una exposición es totalmente distinto. »

31 :50 Arbeit «Ship of Fools», zusammengesetzt aus vier Screens

33 :34 Int OFF : «**En principio el celuloide es solo la superficie que vamos a tratar. En este caso impresionándola con luz y no con pinceladas. Y se puede –no sé si es algo nostálgico– interpretar la película como la representación de algo que se ve y que, capturado en el material, deseamos mostrar, pero también podemos decir que la superficie en la que se reproduce lo mostrado nos interesa tanto como lo que realmente queremos mostrar.**

34:04 No puedo responder a la pregunta de por qué es interesante el celuloide, pero la imagen de vídeo también me interesa y la imagen digital y la de Super8, del mismo modo que el lápiz es interesante, y la acuarela, y el óleo, todo es interesante, solo que son cosas

distintas. Y para determinados proyectos simple y llanamente es más apropiado el vídeo que el cine. Y en algunas cosas que hago, precisamente en los proyectos que hacen referencia al cine, me gusta mucho trabajar con el cine, porque las imágenes que creo tienen un estilo que apunta de forma más directa al cine, lo tematizan.“

35 :05 Int OFF « En conjunto, mis obras se caracterizan por una cierta autorreferencialidad dentro de las artes. Por un lado, la visión de la historia del arte, las referencias al arte plástico, como los “tableaux vivants” de *Asylum* o *The Ship of Fools*, o referencias directas a artistas concretos como en *The Ship of Fools*, Caspar David Friedrich, está relativamente claro. Y luego, claro, hay autorreferencialidad respecto al cine y lo que hace o ha hecho con nosotros esa máquina de ilusiones. Y aquí me interesa en especial la influencia de esas vivencias cinematográficas, incluidas en la influencia general de la historia de la cultura, o sea, lo que nos llega a través de la memoria colectiva y nos marca y nos cambia.

35:45 „Creo que las obras funcionan, quizá también en el plano emocional, porque se basan en experiencias que todos nosotros hemos tenido alguna vez al consumir imágenes y también, claro, al consumir imágenes filmicas. Y yo juego con eso de forma consciente, por supuesto, sobre todo en las últimas obras. »

36 :10 Tor zun den Filstudios von Babelsberg, Julian kommt angeschlendert

36 :12 Int OFF : « Es simplemente un gran amor por el cine, al que rindo tributo de esta forma. No puedo decir que se trate ante todo de algo temático, que desmonte el mundo de la creación cinematográfica o que analice sus procesos. Sino que me fascina la posibilidad de mirar entre bambalinas, el modelo de las muñecas rusas, que están metidas unas dentro de otras.

36 :35 IN Comienzo con una diminuta macroacción, luego hay una especie de plano ulterior, que de nuevo se incorpora a otra acción y, en un momento dado, dejo la acción y muestro cómo ha surgido esa acción, mirando entre bastidores, y a menudo mezclo el mundo de la tramoya con la acción que tiene lugar delante de las bambalinas.

36 :55 En conjunto, todo es únicamente un símbolo de la vida en sí. Y del componente cíclico de la vida. »

37 :03 Ausschnitt Arbeit „Soundmaker“

37:16 zwei Screens

37:20 Int Julian Rosefeldt OFF “En la “Trilogía del fracaso”, en inglés “Trilogy of failure”, he abordado el tema del fracaso, me refiero al miedo a fracasar como motor del ser humano, es decir, no tanto el fracaso en sí, sino más bien el miedo a fracasar que nos mueve a todos.”

37:37 IN “La trilogía –con tres partes no quiero decir las tres pantallas que vemos aquí, es solo una parte de la trilogía, la primera, “Der Soundmaker”- funciona así: en las tres partes hay una especie de separación psicológica entre ego y alter ego, están las mismas personas en dos estados diferentes, como si dijéramos, dos estados físicos, y en cada caso una de las partes se mueve al contrario que la otra, de modo que los sistemas auditivo y visual se complementan entre sí.”

38:14 Ausschnitt „The Soundmaker“

39:13 Ausschnitt „Stunned Man“

39:36 INT Julian OFF **“El tema dominante en la “Trilogía del fracaso” es el tema del ritual o el mito de Sísifo como representación de la vida.”**

39:46 IN “La estructura de la película es tal, de forma similar al mito de Sísifo, que en realidad no hay un delante y un detrás, un principio y un final, OFF, sino que el sistema siempre se autorregenera y siempre vuelve al principio.

39 :57 Ausschnitt «Stunned Man»

40 :12 Int OFF : « DieDie Komik dieser Protagonisten liegt darin..

Absurdität..tragikomisch..Hamsterrad »

40 :40 Julian beim Teekochen mit Sohn Leon

41 :09 «Julian : **« ¿Y entonces has comentado hace poco que ahora haces arte? » - « Sí. » - « ¿Y qué es el arte? »**

41 :15 Beide auf Sofa im Wohnzimmer

Leon : **« Por ejemplo manos azules y amarillas, una superficie gigante, una cosa blanca y azul. »**

41 :28 Julian : **« O sea, ¿que el arte no tiene que ser necesariamente bello? »**

41 :32 Leon : **« Simplemente tiene que ser algo estupendo... »**

41 :38 Dreh Almeria, fünf Reiter kommen an, darunter Charles Bronson. Julian gibt Regieanweisungen. Ausschnitt mit Day for night.

42 :04 Int Julian IN **«El título “Day for Night” es la traducción literal de “noche americana”, un término técnico. Se rueda de día, pero luego parece que sea de noche. Y, por supuesto, alude también a la película de Truffaut «La Nuit americaine», en la que la introducción es también una larga escena de “making off”.**

42 :26 Por otro lado “American Night” es una supermetáfora de lo que está pasando en EE.UU. en los últimos tiempos. Da la impresión de que se está aproximando a su ocaso. »

42 :40 Ausschnitt Arbeit mit Reitern in Day for Night, dann Probe, dann Probe Keilerei im Saloon

43 :15 Pioniersfrau auf Leinwand in Galerie-Installation

43 :35 Probe

44 :03 Ausschnitt mit Cowboy, der in die Decke schießt, Beginn ‘Lacrimosa’

45 :50 Idem in Installation

45 :59 Julian und Sohn Leon . Leon : **« ¿Qué es el arte? » - Lo que acabas de hacer, eso es para mí el arte, eso lo resume muy bien. »**

46 :14 Julian : **« El arte es cuando en una batalla de nieve atrapas una de las bolas, la amasas un poco y luego la vuelves a tirar. Eso es arte. »**

46 :43 Installation Galerie, Beginn ‘Lacrimosa’

47 :11 Ausschnitt der Arbeit mit Nachtszene, die zu Tag wechselt

49 :08 Pioniersfrau vor Kulisse, die sich zu bewegen beginnt

50 :20 Beginn Nachspann

ENDE

Julian Rosefeldt / Making Of

F. Javier Panera Cuevas

La primera vez que me enfrenté con el trabajo de Julian Rosefeldt (Munich, 1965) fue con motivo de la exposición colectiva *Barrocos y Neobarrocos El infierno de lo bello*¹, celebrada en el DA2 de Salamanca en 2005. La obra con la cual participaba era *Asylum (2001-2002)*, una monumental instalación inmersiva de nueve pantallas, ubicada en los sótanos del museo, que me pareció muy útil para materializar algunos de los conceptos que el semiólogo italiano Omar Calabrese utilizaba para explicar la “era neobarroca”².

Con su estructura narrativa circular, fragmentaria y polifónica, Asylum se aproxima a uno de los temas más candentes de la sensibilidad europea: la inmigración. Para protagonizar esta obra Rosefeldt contrató como actores a 120 personas, la mayoría inmigrantes, los cuales terminaron por interpretar su propia existencia como trabajadores extranjeros que se afanan en la ejecución mecánica e infinita de los únicos trabajos que una sociedad (llena de miedos y prejuicios) espera de ellos: limpiadoras, vendedores de flores, repartidores de periódicos, cocineros, feriantes, trabajadoras del sexo...

Frente al estilo aparentemente amateur, tan frecuente en una parte significativa de la producción videográfica contemporánea, -y muy especialmente en aquellos artistas que tocan temas de cariz sociopolítico- las instalaciones de Rosefeldt –que trabaja casi siempre con película de 16 y 35 mm- se erigen como impactantes despliegues audiovisuales en los que asistimos a la “teatralización de la vida cotidiana” mediante procedimientos alegóricos y citas a la historia del arte; y donde el espectador se sumerge en un laberinto de proyecciones que plantean complejas relaciones espaciales y emocionales con la imagen en movimiento.

¹ F. J. Panera (ed). *Barrocos y Neobarrocos el infierno de lo bello*. DA2/Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2005.

²Nueve son, según Omar Calabrese, los rasgos definitorios de la cultura neobarroca: límite y exceso; detalle y fragmento; ritmo y repetición, inestabilidad y metamorfosis; desorden y caos; nodo y laberinto; complejidad y disolución; distorsión y perversión” y –mi favorito-: “más o menos” y “no sé qué”. Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.

Las obras de Rosefeldt proporcionan, en este sentido, una experiencia sensorial inmediata que puede llegar a ejercer un atractivo hipnótico sobre el espectador y dejarlo psicológicamente indefenso, pero cuya lectura no siempre es fácil, de hecho, la obra de este artista es exigente, e incluso radical en cuanto al “contrato” que establece con el espectador. Para empezar, parte de un concienzudo replanteamiento de la propia “experiencia expositiva” en la que el artista intenta controlar todos los parámetros constitutivos de la *mise en scène* museística: “(...) Cuando estás en el cine, estás sentado, mirando, y todos tenemos más o menos la misma sensación sobre la secuencia de montaje. Pero nuestro comportamiento respecto al montaje en el contexto de una exposición es totalmente distinto (...)” apuntaba al respecto en una entrevista reciente.

En efecto, cuando el espectador transita por instalaciones como “Asylum” (2001-2002), “Trilogy of Failure” (2004-2005) o la reciente “American Night” (2009), no sólo se libera de la “parálisis cervical” a la que ha sido sometido por el cine y otros dispositivos de imagen en movimiento, sino que se está cuestionando el consumo pasivo de imágenes. Fracturando la narración y la integridad del campo visual y sonoro³ se desafían los sistemas de percepción del espectador obligándole primero: a “tomar posiciones” y luego: a “tomar decisiones” para invitarle finalmente a elaborar sus propias teorías interpretativas. En las instalaciones de este artista, -como diría Antonio Muntadas-: “la percepción requiere participación”.

Pero como buen artista neobarroco Julian Rosefeldt es amigo de las paradojas y con esta estrategia viene a decirnos que no sólo la obra de arte es un espacio ficcional, sino que también lo es el museo, reivindicando con ello el propio espacio expositivo como legítimo “teatro del mundo”. Algunas de sus instalaciones más conocidas “ponen en escena”, -como si de *tableaux vivants* se tratara-, rituales cotidianos cuidadosamente coreografiados que eventualmente se

³ La utilización del sonido y la imagen en esta y otras obras de Rosefeldt funciona casi como una “cámara de ecos” en el sentido que le otorgaba Severo Sarduy en sus ensayos sobre el barroco. El escritor utilizó esta metáfora para definir una estructura comunicativa donde muchas veces el eco precede a la voz. Sarduy asocia esa imagen con una narrativa ahistórica y atemporal, con diversos tiempos simultáneos y discontinuos. El mundo deviene palimpsesto, acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre fragmento como sucede en los diálogos de los cowboys ante la fogata en “American Night” o en las diferentes citas históricas de “The Ship of Fools”

ven interrumpidos por acciones absurdas, que parecen haber sido sacadas del mundo de los sueños y nos obligan a reconsiderar de modo permanente los límites entre realidad y representación.

En “*Stunned Man*”, una de las tres piezas que componen su celebrada “*Trilogía del fracaso*” (2004 / 05), un hombre se relaciona con su entorno privado (su apartamento), de una forma entre surrealista y trágica, quedando atrapado en un proceso compulsivo e infinito de construcción y destrucción del mobiliario (como si fuera una especie de Sísifo contemporáneo). Las imágenes resultan próximas y lejanas a la vez y nada es explícito, aunque podría decirse que un extraño misterio “perfora” la banalidad. La acción roza la comedia, pero al mismo tiempo nos conmueve pues no es difícil ponerla en conexión con el proceso creativo de cualquier artista: construir y destruir... para construir de nuevo.

Precisamente, otro elemento común de las instalaciones que se han reunido en su exposición del DA2 de Salamanca bajo el título “*Making Of*” es: que el artista integre dentro de la propia trama narrativa de sus películas los procesos de creación de las mismas permitiendo que, a medida que se revelan nuevas e inesperadas texturas del relato, el espectador vaya descubriendo los diferentes dispositivos de la producción fílmica, (cámaras, iluminación, grúas, tomas de sonido, sets de rodaje, bastidores, roulottes). En este orden de cosas, los *films* de Rosefeldt no solo de-construyen el lenguaje narrativo del cine de género o el docudrama, sino que a menudo “miran entre bambalinas” y se plantean como complejos ejercicios de “cine dentro del cine” -o más bien de ficción dentro de la ficción- y donde –como si se tratara de una pieza dramática de Shakespeare o Calderón de la Barca- esa ficción no se presenta como algo “irreal” que añadamos a las cosas bajo el registro de la ilusión, sino que, -como diría Baudrillard-, “forma parte del tejido mismo de la realidad”⁴.

En esta doble tesitura debe ser leída su obra más reciente: “*American Night*” (2009) cuyo título es también una referencia

⁴ Sobre este particular Julian Rosefeldt explica la estructura narrativa de muchas de estas piezas según el modelo de las muñecas rusas, que están metidas unas dentro de otras: “(...) Comienzo con una diminuta macroacción, luego hay una especie de plano ulterior, que de nuevo se incorpora a otra acción y, en un momento dado, dejo la acción y muestro cómo ha surgido esa acción, mirando entre bastidores, y a menudo mezclo el mundo de la tramoya con la acción que tiene lugar delante de las bambalinas. En conjunto, todo es únicamente un símbolo de la vida en sí. Y del componente cíclico de la vida”.

doble, por un lado a la película de François Truffaut: *La nuit américaine* (1974), y por otro al dispositivo cinematográfico utilizado para crear efectos nocturnos en rodajes que se realizan durante el día -a menudo empleado en los westerns-. Se trata sin duda de una de sus obras más ambiciosas - una instalación de cinco canales concebida como un juego de espejos en el que “la construcción fílmica se contempla a sí misma”⁵, al mismo tiempo que se produce una deconstrucción –en clave política- de los estereotipos narrativos e iconográficos de las películas del Oeste.



Rosefeldt introduce en cada una de las pantallas secuencias prototípicas de este género de films: el jinete que cabalga solitario por un paisaje crepuscular, los cowboys sentados alrededor de una fogata, los bailes en el Saloon que derivan en una pelea, la calle desierta del pueblo que anticipa un duelo o la melancólica imagen de una mujer que espera inmóvil bajo la puerta de su casa con el rostro preocupado, -pero digno- el regreso del héroe. Aunque la narración tiene un principio, una mitad, un desenlace y un final, “nada es lo que parece” y a medida que avanza el metraje la aparente familiaridad de estas imágenes comienza a dar giros inesperados con los que Julian Rosefeldt pone en evidencia la función ideológica de las imágenes y el modo en que éstas han ido cimentando en la mentalidad colectiva de los norteamericanos generación tras generación, mitos como: la fundación de América

⁵ Stephan Berg: “Twilight of the Myths” en: Julian Rosefeldt, *American Night*. Kunstmuseum Bonn, 2009

bajo el paradigma de la libertad individual o la justificación de una política exterior hegemónica y beligerante.

En una secuencia prototípica de estas películas, cinco *cowboys* (entre los que hay un perfecto doble de Charles Bronson) se reúnen alrededor de una fogata nocturna y reflexionan en voz alta sobre la concepción americana de la libertad y el derecho a portar armas. Hasta ahí todo podría parecer normal dentro de los esquemas de un Western, sino fuera porque todas las frases pronunciadas durante la conversación han sido extraídas (y en consecuencia vaciadas de contenido) de diálogos de películas de Sam Peckinpah, Sergio Leone, John Ford y Jean-Luc Godard, letras de canciones del rapero 50 Cent, fragmentos de discursos de políticos norteamericanos como Bush y Obama, además de algunas palabras del actor y presidente de la ANR: Charlton Heston...

En los planos finales de una de las cinco pantallas, el cowboy solitario (que resultó al final ser un negro) atraviesa el desierto y a los pocos minutos concluye su recorrido delante de un océano (En una cita inconfundible al *Monje junto al mar* (1808) de Caspar David Friedrich, si no fuera porque la escena ha sido rodada en una playa de Almería⁶), en otra secuencia: el umbral de la puerta bajo el que espera inmóvil la mujer de semblante preocupado se desplaza lentamente sobre unos raíles; el punto de vista de la cámara se eleva descubriendo toda la tramoya del set de rodaje, en la tercera pantalla, la pelea del salón se ve interrumpida por la interpretación coral del sublime “Lacrimosa” del *Requiem* de Mozart, mientras que en la última pantalla, que muestra la calle principal del pueblo desierta, aterriza un helicóptero con soldados del ejército de los EE.UU armados hasta los dientes que se apresuran “a ocupar la ciudad”, como si se tratara de Faluya o Bagdad... cualquier parecido entre esta película y la realidad es –como se dice en estos casos- pura coincidencia.

F. Javier Panera es comisario de la exposición:
Julian Rosefeldt / Making Of. Film Installations &
PhotoWorks (2004-2010)
DA2. Salamanca Octubre – Diciembre 2010.

⁶ American Night fue rodada en Fort Bravo Texas Hollywood, un poblado del Oeste reconstruido en Almería, que sirvió como set de rodaje a Sergio Leone en 1964 para su mítico film “Por un puñado de dólares”. Así mismo la cita al *Monje junto al mar* de Friedrich ya la habíamos visto antes en otras instalaciones de Rosefeldt como “The Ship of Fools” (2007).

Un *Western* colgado en el museo

Consideraciones sobre “American Night” de Julian Rosefeldt

F. Javier Panera Cuevas

“The only technologies worth having are a six gun and a movie camera”

Sam Peckinpah



En la pasada década hemos asistido a una progresiva incorporación del cine a las salas de los museos¹. Si bien este fenómeno no es del todo novedoso, las causas de que tal práctica se haya convertido en un

¹ Algunas exposiciones destacadas sobre esta cuestión han sido: *Scream and Scream Again. Film in Art*, Museum of Modern Art, Oxford, 1996
Cinema Cinema. Contemporary Art and the Cinematic Experience (1999), Stelijck Van Abbemuseum de Eindhoven. *Notorious. Hitchcock and Contemporary Art* Museum of Modern Art, Oxford, (1999), *Action, on tourne*, Villa Arson, Niza 2000- 2001). *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977* Whitney Museum of American Art, Oct 2001 Jan 2002. *Cut. Film as Found Object in Contemporary Video* (2004), *Remakes* capcMusée Burdeos y DA2 de Salamanca 2003/2004, *The Cinema Effect. Illusion Reality and the Moving Image*. Hirshhorn Museum and Sculpture Washington (2008)

hábito se asientan en una doble paradoja: por una parte se ha producido un aumento exponencial de las producciones audiovisuales realizadas por artistas que investigan sobre cuestiones fílmicas tanto en su formato (Rodaje en 16 y 35 mm) como en la estructura narrativa o el tiempo de duración de sus obras y por otra, son cada vez más los directores de cine experimental que han encontrado en los museos un campo expandido para mostrar –a un público cada vez más numeroso– obras que de otro modo difícilmente podrían encontrar distribución en los circuitos cinematográficos convencionales².

Algunos teóricos de la imagen³ han empezado a definir estas estrategias de puesta en escena del audiovisual con términos como “Post-cinema”, “Screen art” o “Expanded Cinema”, pues para enfrentarse a muchas de estas producciones es imprescindible tener en cuenta aspectos como la disposición del espectador en la sala de exposiciones, el componente puramente objetual y tecnológico de los dispositivos audiovisuales (proyectores, pantallas, monitores, cableado, etc) o aspectos aún más complejos como la “temporización del espacio” y la “espacialización del tiempo”, en resumen: que es tan importante “lo que se ve”, como “el modo en que se ve”. En este contexto debe ser analizado el trabajo de Julian Rosefeldt (Munich, 1965) cuyas instalaciones fílmicas parten de un concienzudo replanteamiento de la propia “experiencia expositiva” mediante el cual el artista intenta controlar todos los parámetros constitutivos de la *mise en scène* museística.

Desde un punto de vista narrativo las “películas” de Rosefeldt están dotadas a menudo de una estructura laberíntica, fragmentaria y polifónica que ejerce un atractivo hipnótico sobre el espectador pero cuya lectura no siempre es fácil. Fracturando la narración y la integridad del campo visual y sonoro Rosefeldt genera lo que podríamos calificar como una “temporalidad performativa” que desafía

² Cineastas de registros tan diversos como J.L.Godard, Peter Greenaway, Harun Farocki, Chris Marker, Mike Figgis, Chantal Ackerman, Abbas Kiarostami o J. L. Guerín realizan indistintamente películas en formato monocanal para el circuito cinematográfico e instalaciones audiovisuales para museos.

³ José Luis Brea: *La era postmedia*. CASA Salamanca, 2003, Jean Christophe Royoux: “Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos”, en *Acción Paralela*, 5. Veronique Goudinoux y Michel Weemans: “Remaking Cinema. Les Nouvelles Strategies du remake et l'invention du cinema d'exposition”. *Reproductibilité et irréproductibilité de l'oeuvre d'art*. La lettre volée, Bruxelles 2001, p, 215-229. Antonio Weinrichter: “El cine se instala en el museo”. En *Exit Express*, nº 20, Mayo, 2006, pp 8-13.

los sistemas de percepción del espectador, obligándole primero: a “tomar posiciones” y luego: a “tomar decisiones” y elaborar sus propias teorías interpretativas⁴. Otro elemento común a estas instalaciones es que el artista integre dentro de la propia trama de cada película los procesos de creación de la misma permitiendo que, a medida que se revelan nuevos e inesperados giros narrativos, el espectador vaya descubriendo los diferentes dispositivos de producción fílmica: cámaras, iluminación, grúas, micrófonos, bastidores, roulottes...



En esta categoría “metafílmica” se inserta su última obra: *American Night*⁵, una 5-channel *film installation* (rodada en 16 mm) concebida como un juego de espejos en el que, como sucede en algunas películas de Godard y Truffaut: “la construcción fílmica se contempla a sí misma”⁶. *American Night* es, en este sentido, una obra extraordinaria, no sólo por su atractivo visual, sino por el modo en que aborda la deconstrucción –en clave política– de los estereotipos narrativos e iconográficos de un género cinematográfico tan poco tratado por el arte contemporáneo como es el Western.

⁴ “(...) Cuando estás en el cine, estás sentado, mirando, y todos tenemos más o menos la misma sensación sobre la secuencia de montaje. Pero nuestro comportamiento respecto al montaje en el contexto de una exposición es totalmente distinto (...) Recogido en la entrevista fílmica realizada por Heinz-Peter Schnerfel “Amerikanische Nacht” (2009).

⁵ Puede verse actualmente dentro de la amplia retrospectiva que le dedica el DA2 de Salamanca (España): *Julian Rosefeldt. Makin Of. Film Installations and Photo Works (2002-2010)* Octubre 2010 – Marzo 2011.

⁶ Stephan Berg: “Twilight of the Myths” en: *Julian Rosefeldt, American Night*. Kunstmuseum Bonn, 2009

En efecto, el *Western* es uno de los géneros más antiguos y duraderos del cine, a pesar de haber sufrido diferentes crisis, y ello se debe esencialmente a su arcaica estructura narrativa e iconográfica en la que cada escena, cada personaje y cada localización están rigurosamente ritualizados. En este sentido este género cinematográfico ha sido utilizado para re-escribir una narración legendaria de los mitos fundacionales de los Estados Unidos, por eso no es extraño que en el trasfondo de estas películas aparezcan siempre conceptos como el mito de la frontera, la lucha por la ampliación del territorio y la justificación de la violencia para preservar la seguridad de una civilización (predestinada a expandirse hacia el Oeste según la famosa “doctrina del destino manifiesto”⁷). Esta civilización ha de ser defendida de toda amenaza por un héroe que encarna algunos valores arraigados en el cine de acción norteamericano: blanco, masculino, solitario y por lo general abocado a “hacer lo que un hombre tiene que hacer”⁸. Pero a lo largo de la evolución del género este héroe se vuelve cada vez más cínico, amargado y pesimista como sucede en *Westerns* “crepusculares” como *Pale Rider*, (1985) y *Unforgiven* (1992) de Clint Eastwood⁹ o *Dead Man* (1995) de Jim Jarmusch; pasando por el tono paródico de los *Spaguetti Western* de Sergio Leone rodados, como “American Night” en Almería (España) en los años 60 y 70. La deconstrucción del héroe culmina en *Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee, cuyos protagonistas se ven abocados al fracaso por su homosexualidad, haciendo saltar por los aires uno de los últimos tabúes del *western*¹⁰.

⁷En 1845, el político John Sullivan acuñó el término “Manifest Destiny” para justificar moralmente la conquista del Oeste. Según esta doctrina la providencia veía con buenos ojos que Estados Unidos se expandiese hasta el Pacífico, dada la superioridad del hombre blanco sobre indios y mexicanos. Una opinión similar animó a las potencias europeas a repartirse Asia y África por las mismas fechas y tampoco es difícil encontrar paralelismos con la teoría del *Lebensraum* con la que los nazis justificaron su expansión hacia el Este de Europa.

⁸ La frase la pronuncia James Stewart en *Winchester’ 73* de Anthony Man: “(...) Some things a man has to do, so he does’em (...)”

⁹ En realidad, tal y como apunta Stepehan Berg, Op, cit, p, 7, ya en películas como la clásica *The Searchers* (1956) de John Ford o, más claramente aún, en *The Wild Bunch* (1969) de Sam Peckinpah, la moralidad superior con la que el héroe clásico acostumbraba a legitimar sus actos ha quedado despedazada y se ha visto sustituida por un viaje apocalíptico y sombrío en el que el protagonista se enfrenta consigo mismo.

¹⁰ En una línea iconoclasta extrañamente convergente con Rosefeldt también estarían las visiones homoeróticas de Andy Warhol en “Hose” (1965) película de cowboys rodada en un plató de The Factory con un caballo de alquiler donde –tal y como sucede en “American Night”- en muchos encuadres quedan a la vista los dispositivos de la producción cinematográfica: cámaras, luces, micrófonos, grúas, teléfonos, etc.

No es absolutamente necesario conocer estas referencias para disfrutar de *American Night*; pero cada una de las citas fílmicas, literarias, musicales y de la historia del arte que se deslizan en sus 40 minutos y 42 segundos de duración, configura un sorprendente palimpsesto audiovisual con el cual Rosefeldt pone en evidencia la función ideológica de las imágenes y el modo en que éstas han ido cimentando en la mentalidad colectiva de los norteamericanos, generación tras generación, mitos como: la fundación de Estados Unidos bajo el paradigma de la libertad individual, la justificación del uso de armas como medida disuasoria o la necesidad de una política exterior hegemónica.

El título de la instalación: *American Night*, es una referencia metalingüística que funciona a diferentes niveles. En primer lugar es una cita a la película de François Truffaut: *La nuit américaine* (1973) – que ya planteaba un sutil ejercicio de cine dentro del cine para contar la historia de un triángulo amoroso- y por otro se refiere a un dispositivo cinematográfico denominado: “Day for Night”, utilizado en muchos Westerns de bajo presupuesto para crear efectos nocturnos en rodajes que se realizaban durante el día.

Desde un punto de vista narrativo Rosefeldt introduce en cada una de las cinco pantallas secuencias prototípicas de este género de films, pero alterando las formas de montaje, narración y creación de sentido que ha exprimido hasta lo extenuante el cine de Hollywood. En la primera pantalla aparece la arquetípica imagen de un jinete que cabalga solitario por un paisaje crepuscular, -que tan pronto puede recordarnos a los paisajes épicos de películas de John Ford como *The Searchers* (1956) como a los paisajes románticos de Caspar David Friedrich, -aunque al final uno no pueda dejar de pensar en los anuncios de Marlboro-; la segunda pantalla muestra otra localización mil veces vista: una calle desierta y polvorienta de un pueblo aparentemente vacío, donde intuimos que en cualquier momento puede desencadenarse un duelo entre pistoleros... en la pantalla central vemos una escena nocturna (en la que se ha utilizado el dispositivo “Day for Night”) protagonizada por un grupo de cowboys sentados alrededor de una fogata, entre los que distinguimos un perfecto doble de Charles Bronson y un tipo que recuerda vagamente a Kris Kristofferson; la cuarta pantalla muestra diferentes escenas que acontecen en otra localización habitual en los westerns: un *Saloon* repleto de cowboys bebiendo whisky, donde también aparece un pianista y bailarinas actuando sobre un pequeño escenario y en la última pantalla otra escena prototípica: la melancólica imagen de una

mujer que espera bajo la puerta de su cabaña, con el rostro preocupado, -pero digno- el regreso del héroe; éste personaje de resonancias “beckettianas” es, sin lugar a dudas, el elemento más inquietante de la instalación pues se mantiene inmóvil en esa posición durante los 40 minutos que dura el film).



Aunque la narración tiene un principio, una mitad, un desenlace y un final, “nada es lo que parece” y a medida que avanza el metraje, la aparente familiaridad de estas escenas comienza a dar giros inesperados. En la pantalla central los cinco *cowboys* que hasta el momento se han mantenido en silencio en torno a una hoguera, inician una conversación de siete minutos en la que reflexionan con frases tan solemnes como tópicas sobre conceptos como el honor, la libertad individual y la necesidad de portar armas como único modo de garantizarla... Hasta ahí todo podría parecer normal dentro de los esquemas de un Western, sino fuera porque todas las frases que se ponen en boca de los cinco cowboys son apropiaciones literales de diálogos de películas míticas de Sam Peckinpah, Sergio Leone, Anthony Mann o John Ford¹¹; una letanía de frases vaciadas de

¹¹ Las películas de las que se han extraído las principales citas son: *The Searchers* (1956), *The Man who shot Liberty Balance* (1962) y *Stagecoach* de John Ford *The Naked Spur* (1953), *Vera Cruz* (1954) y *Winchester'73* de Anthony Mann, *Red River* (1948) y *El Dorado* (1967) de Howard Hawks, *Per un pugno di dollari* (1964) de Sergio Leone, *Dodge City* (1939) de Michael Curtiz, *The Big Trail* (1930) de Raoul Walsh, *Shane* de George Stevens e incluso pequeñas citas a films recientes como *Rambo* (1985).

contenido en las que además se aprovechan las voces originales de actores como Gary Cooper, John Wayne, James Stewart o Clint Eastwood¹², pero, por si esto no fuera suficiente, en la misma conversación se introducen fragmentos de discursos pronunciados por políticos como Ronald Reagan, John McCain o George W. Bush¹³ (también con sus voces originales) e incluso alguna frase lapidaria del actor y presidente de la ANR: Charlton Heston: “You can have my gun when you can pry it loose from my cold dead hand (..)”



Uno de los momentos más hilarantes se produce cuando los propios cowboys se comportan como consumados expertos en Westerns, participando en un juego de adivinanzas sobre los nombres de los actores, directores y películas a los que pertenecen las frases que acaban de pronunciar, (como si con ello quisieran emular lo que en ese momento está haciendo mentalmente el espectador), pero la conversación alcanza tintes grotescos cuando los cinco cowboys se ponen de pie y continúan la charla bailando las estrofas de la canción “Gun Runners” del rapero 50 Cent¹⁴, mientras alguien silba la melodía de la película *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964). La

¹² “He knew a lot about cattle”, James Stewart en *The Naked Spur* de Anthony Mann (1953).
 “Out there a man settles his own problems” : John Wayne en *The Man who shot Liberty Valance* de John Ford (1962).

“But, of course a weapon is Only good as the man who uses it”: Gary Cooper en *Vera Cruz* de Robert Aldrich (1954). Esta frase es casi idéntica a la que utilizó Charlton Heston en un discurso de la ANR: “A gun in the hands of a bad man is a very dangerous thing. A gun in the hands of a good person is no danger to anyone except the bad guys (...)”

¹³ “(...) America must not ignore the treat gathering against us (...) Facing clear evidence of peril,, we cannot wait for the final proof, the smoking gun that could come in the form of a mushroom cloud (...)” La frase fué pronunciada por George W. Bush el 10/07/02

¹⁴ “(...) And this? This here? This is a 12 gauge Mossburg kid, two shots and you can wet like a half a block, this shit here gets my dick hard, it’s a Calicko, it holds a Hundred shots (...)”

surrealista conversación pone en evidencia un paralelismo entre los códigos de honor de los cowboys del siglo XIX, la retórica política republicana y las letras sexistas e hiperviolentas de las canciones de *Gangsta-rap*.

Tal vez por eso ya casi no nos extraña que minutos después, en la segunda pantalla asistamos a otra escena tan surrealista como anacrónica: un helicóptero aterriza sobre la calle del pueblo abandonado y del interior salen decenas de soldados del ejército de los EE.UU armados hasta los dientes que se apresuran a “ocupar” la ciudad fantasma, como si se tratara de Faluya o Bagdad... ¿combate el ejército americano contra su propio mito fundacional?



En los westerns clásicos la confrontación final supone el climax que redime y justifica el uso de la violencia y a quienes la perpetran; y en este sentido *American Night* también tiene su propio climax pero Rosefeldt desafía las expectativas del espectador y elude de modo consciente asociarlo con la violencia que en esta obra tiene siempre un tono paródico en el que cualquier atisbo de épica se sitúa en la estrecha franja que separa lo sublime de lo ridículo.

American Night concluye con varias secuencias encadenadas tan brillantes como inesperadas. En la cuarta pantalla el escenario de *Saloon* aparece ocupado por un teatrillo de marionetas cuyos protagonistas son nada más y nada menos que Barack Obama y George W. Bush; la conversación entre los dos muñecos reedita los

duelos dialécticos entre Obama y McCain durante las últimas elecciones¹⁵, solo que en este caso, la farsa culmina con Obama disparando fatalmente Bush... “Yes, We Can”, repite agresivamente el político demócrata antes de usar su revolver¹⁶.



Minutos después estalla una pelea escenificada de acuerdo con los cánones del género, pero se ve interrumpida repentinamente por una escena coral tragicómica (aunque al mismo tiempo emocionante): todo el público presente en el *Saloon* se pone de pie mirando al espectador y entona solemnemente las estrofas del “Lacrimosa” del *Réquiem* de Mozart. En ese preciso instante la cámara se eleva por encima de la escena y deja al descubierto el set de rodaje, las *roulottes* del equipo técnico, los bastidores, los focos, las grúas y la propia cámara que ha estado grabando cada secuencia. En la pantalla colateral la cámara también se eleva y entonces observamos que la cabaña de madera de la mujer que espera inmóvil, no es otra cosa que un bastidor que se

¹⁵ En este caso los diálogos se nutren de citas de *The Big Trail* de Raoul Walsh (1930) y *A Bend in the River* de Anthony Mann (1952), además de frases de los propios Bush, Obama y McCain: “I feel like shooting somebody” repite obsesivamente la marioneta de Bush.

¹⁶ El hecho de que al final sea Obama quien, inesperadamente dispara a Bush y no lo contrario como podría esperar el espectador, es una manera de mostrar que, incluso en política, los instintos prevalecen en ocasiones, sobre la capacidad de razonar y argumentar. Sobre este particular Lorenzo Giusti y Arabella Natalini recuerdan que durante una comparecencia de Obama en el *Show de David Letterman*, el presidente argumentó con la complicidad del presentador: “I sad yes, without thinking about it, just as Bush did in Iraq (...)” añadiendo luego: “Before deciding on a new strategy we need to pause for reflection” *Late Night Show* 21/09/09. Citado por Lorenzo Giusti y Arabella Natalini Eine (nich nur) amerikanische geschichte” en *American Night. Julian Rosefeldt*. Ed Kunstmuseum Bonn, 2009, p 17.

aleja lentamente sobre unos raíles y la deja sola sobre el terroso suelo del desierto... El interludio musical subraya la incongruencia de todo lo que está pasando, a la par que revela en ese instante el carácter metaficcional de *American Night*: Un mini-teatro en el escenario de un *saloon* del Oeste, que a su vez forma parte de un gran plató de cine, ubicado en un “pueblo fantasma” donde se ruedan películas... todo ello representa a la perfección la idea del *theatrum mundi* barroco del que el trabajo de Rosefeldt es claramente deudor¹⁷. El propio cúmulo de citas audiovisuales funciona casi como una “cámara de ecos” en el sentido que le otorgaba Severo Sarduy en sus ensayos sobre el Barroco. El escritor cubano utilizó esta metáfora para definir una estructura comunicativa donde muchas veces el eco precede a la voz, asociando tal estrategia con una narrativa “ahistórica y atemporal”, con diversos tiempos simultáneos y discontinuos. El mundo deviene palimpsesto, acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre fragmento... y es aquí donde el título de la instalación de Rosefeldt revela su tercer nivel de significado: el crepúsculo de un imperio que, sin prisa pero sin pausa, se disgrega en sus distintos elementos.



¹⁷ Sobre este particular Julian Rosefeldt explica la estructura narrativa de muchas de estas piezas según el modelo de las muñecas rusas, que están metidas unas dentro de otras: “(...) Comienzo con una diminuta macroacción, luego hay una especie de plano ulterior, que de nuevo se incorpora a otra acción y, en un momento dado, dejo la acción y muestro cómo ha surgido mirando entre bastidores, y a menudo mezclo el mundo de la tramoya con la acción que tiene lugar delante de las bambalinas. En conjunto, todo es un símbolo del componente cíclico de la vida (...)”. Julian Rosefeldt/Heinz-Peter Schnerfel. Op, cit.

La vasta extensión del paisaje americano sobre la que cabalgaba el cowboy solitario (que al final resultó ser un negro, rompiendo con ello otro tabú cinematográfico¹⁸) ya no es un lugar de grandes aventuras, sino una sucesión infinita de llanuras y colinas desérticas que no conducen a ninguna parte y cuya aridez revela confusión más que una sensación de libertad. El paisaje se ha convertido en un recuerdo melancólico de una época que quizás ni siquiera existió... En la escena final –paralela a la escena coral del Saloon- el jinete concluye su recorrido delante del océano (En una cita inconfundible al *Monje junto al mar* (1808) de Caspar David Friedrich, pero las resonancias románticas de esta escena se desvanecen cuando descubrimos que ha sido rodada en una playa de Almería...¹⁹ Un epitafio tan melancólico como escéptico sobre más de 100 años de épica fílmica y una oscura alegoría sobre la nada inocente repetición de clichés en la historia del cine.

Creditos:

Julian Rosefeldt

American Night, 5-Channel Film Installation, 2009. Cortesía del artista y DA2 de Salamanca.

¹⁸ En contra de lo que nos han hecho creer la literatura y el cine, hubo un alto número de cowboys negros pues parece que en algunos momentos eran los únicos que aceptaban un trabajo tan duro y mal pagado. De hecho, uno de los más famosos cowboys de todos los tiempos fue negro y se llamaba Nat Love. Es significativo que su biografía sirviese de inspiración a las "Aventuras de Deadwood Dick" un cowboy blanco protagonista de una de las novelas más vendidas de la época.

¹⁹ *American Night* fue rodada en *Fort Bravo Texas Hollywood*, un poblado del Oeste reconstruido en Almería (España), que sirvió como set de rodaje a Sergio Leone en 1964 para su mítico film *Per un pugno di dollari*.