

La cama, la ventana, la ciudad y el desierto: Chantal Akerman y sus instalaciones

Eduardo A. Russo^(*)

Resumen: Un recorrido por las instalaciones audiovisuales de la cineasta belga Chantal Akerman revela el lugar fundamental que esta categoría de obras, en total una veintena montada desde 1995 hasta el final de su trayectoria, posee en su producción. A veces fueron planteadas como un modo de existencia paralelo, en otra dimensión temporal y espacial, dialogando con algunas de sus películas. En otras oportunidades, exploraron asuntos temáticos y formales que han atravesado la totalidad de su obra, como lo cotidiano, la alteridad, la dificultosa convivencia o la soledad no menos conflictiva. Pero sobre todo, las instalaciones de Akerman comportan un complejo modo de construir un espacio y de interpelar a sus visitantes. La experiencia de compartir un espacio en el acto mismo de ser construido, con sus localizaciones y desplazamientos define una interrogación que hace tanto a la conexión posible entre la cineasta y sus partícipes como a su misma concepción del cine y el arte.

Palabras clave: Chantal Akerman — Cine — Instalaciones — Arte — Audiovisual

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 120]

^(*) Investigador, teórico y crítico de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado de Artes en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es profesor de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desde 1992.

“Una instalación es hacer cine sin problemas, es decir, sin tener que pasar por todas las condiciones penosas de la producción. Desaparecen todas las cargas del cine. Puedo trabajar sola, en casa, sin tener que esperar a encontrar el dinero. Es un trabajo artesanal, hecho prácticamente a mano, que me gusta mucho; no hay nada alrededor”
Chantal Akerman, “The Pajama Interview”, (Brenez, 2011)

“Chantal y yo siempre buscábamos liberarnos de la linealidad de la narración, y eso las instalaciones lo permitían de una manera fascinante”
Claire Atherton (2023)

Un cine múltiple y radical

A finales de 2022, la prestigiosa revista británica de cine *Sight & Sound* realizó una vez más una encuesta mundial que viene realizando hace siete décadas, cada diez años. Preguntó a dos centenares de críticos internacionales cuál era la más grande película de todos los tiempos. Durante varias ediciones, *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock, o antes *Citizen Kane* (1941), entre otros, habían sido los films de consenso. Pero en esta última votación la elegida fue *Jean Dielman, 23th. Rue de Commerce, 1080, Bruxelles* (1975). Una película realizada por una cineasta de 24 años: Chantal Akerman. Un film muy poco visto, salvo en círculos cinéfilos o cinematecas, que durante casi tres horas y media sigue meticulosamente la vida cotidiana de un ama de casa (Delphine Seyrig) mientras mantiene el orden del hogar, convive con su hijo adolescente y ejerce la prostitución para completar sus ingresos. El orden cotidiano se sostiene riguroso, hasta que, sin señales previas, asesina un cliente. Jeanne Dielman finalmente se sienta, sin hacer nada más, en un memorable último plano de siete minutos.

La elección de *Jeanne Dielman* como mejor película de todos los tiempos fue todo un *shock* periodístico. Generó discusiones de diverso tenor, que una vez más se preguntaron por el sentido y el valor del canon, por la visibilización por primera vez de una cineasta mujer en ese lugar, pero también por la votación de un film áspero y radical, aún hoy desafiante de las expectativas del espectador convencional, que tanto en su momento de estreno como hoy, reactiva inmediatamente la polémica. La noticia llevó a un conjunto de revisiones del film de Akerman que pasó a ser, desde el estatuto de una contraseña para iniciados, a un film promovido por la encuesta más reconocida globalmente, proveniente del ámbito cinematográfico especializado, como de visión obligatoria. Más allá de la masa de discusiones, el efecto positivo del debate fue que *Jean Dielman...* fue estrenada comercialmente en algunos lugares donde sólo había sido vista circunstancialmente, o ni siquiera mencionada. Por otra parte, el nombre de Chantal Akerman, fallecida en 2015, despertó curiosidad en círculos mucho mayores a los que había impactado durante su extensa trayectoria. Diarios, revistas de actualidad, publicaciones de todo tipo se hicieron eco de su existencia y su producción, que abarca una cincuentena de títulos cinematográficos, entre cortos y medimétrajes, documentales, ficciones y algunas piezas difíciles de clasificar, que participan del documento y la ficción por igual. Pero Akerman extendió su obra más allá de las películas: además de ser escritora y fotógrafa, fue una figura fundamental en la expansión del cine más allá de las formas de fruición habitual, llevándolo al museo y a la galería bajo la modalidad de una veintena de instalaciones. Abordar esta producción permite apreciar no solamente las formas en que una dimensión intermedial atraviesa su trabajo, sino que redefine su concepción de lo cinematográfico mediante una

exploración crucial de las relaciones posibles entre la autora, sus modos de interpelación a sus espectadores, a partir de su compleja construcción y activación del espacio. En cierto modo, vivir las instalaciones de Chantal Akerman es participar de una verdadera odisea del espacio, en el que los sujetos implicados se ven afectados por un universo que, lejos de absorberlos o conducirlos, los enfrenta a sus propias posiciones y decisiones, reconfigurando una experiencia que desarma y que permite rearmar, enriquecida, la percepción, la comprensión y la emoción ligadas al cine.

De la pantalla solitaria a la espacialización de una experiencia

Entre el 18 de noviembre de 2023 y el 14 de abril de 2024 el Centro de la Imagen La Virreina, del Ayuntamiento de Barcelona, mostró un conjunto de videoinstalaciones de Chantal Akerman en una exhibición titulada *Encarar la imagen*. Dicha muestra fue la primera concebida por su colaboradora por largo tiempo, la montajista Claire Atherton, quien participó del diseño de las instalaciones originales y las recreó para esta ocasión. El recorrido de *Encarar la imagen* abarcó un conjunto representativo de obras que dialogan con los films de Akerman desde los tempranos años setenta hasta los tiempos finales de su trayectoria. El título escogido por Atherton, editora de Chantal Akerman desde tiempos tempranos de su carrera, estrecha colaboradora y corresponsable de lo que en los créditos se ha consignado significativamente como “espacialización” de sus instalaciones, fue *Encarar la imagen*. Con esa denominación intentó rendir homenaje a un modo de trabajo con la cineasta:

Todo lo que hacíamos era intuitivo. Y cada vez, al terminar el trabajo, nos dábamos cuenta de que estábamos «de cara». De cara a la imagen y de cara al que miraba. Creo que esa es la clave de nuestro trabajo. Desde el momento en que hay un encuentro cara a cara, el Otro existe, no es engullido, vive su propia experiencia, es respetado como ser humano (Atherton, 2023, p.18)

Lo que Akerman emprendía en cada proyecto instalativo no poseía un método, sino más bien una estrategia que ponía en primer término una inquietud difusa. Nada de programa consciente, sino una mirada y escucha atenta a lo que iba surgiendo de las imágenes y los sonidos organizados en cierta disposición espacial y temporal cambiante. En términos caros a la teoría contemporánea, podría decirse que de lo que se trataba era de experimentar con distintas posibilidades del dispositivo. Las fotos, los altoparlantes, las distintas pantallas, el juego con el material filmico y la imagen electrónica. Resulta interesante que la cineasta comparase dicha estrategia con el trabajo sustractivo, explorador de las formas a partir de las posibilidades de la materia propio de la escultura:

Encerrarme a trabajar con el material para hacer una instalación se parece a rodar un documental: no sabes lo que sucederá. Esculpes tu material, va tomando su propia forma, y de repente, en un parpadeo, todo se vuelve evidente. En el caso de la ficción, tiene que haber una estructura, y por fuerza un principio y un final; alrededor de eso puedes mover los

diferentes elementos, pero no de qué manera se enfrentan; tienes que seguir el hilo. En las instalaciones no sigo ese hilo, es algo mágico, pueden surgir una multitud de posibilidades cuando trabajo con el material; el material me hace avanzar. Trabajo en ello, se convierte en otra cosa y luego obtengo un resultado. La invención proviene de la transformación; el proceso es liberador y fascinante, un puro disfrute (Brenez, 2005)

Films e instalaciones en diálogo

Durante los últimos veinte años de su carrera Akerman sostuvo un permanente diálogo entre sus creaciones cinematográficas realizadas como cortos o largometrajes, y sus instalaciones, que a veces retomaron las mismas imágenes, o las aluden lateralmente. Por ejemplo, la citada *Jeanne Dielman...* permitió la videoinstalación *Woman Sitting After Killing* (2001) donde siete monitores espacializan la tensión temporal del plano final de la película. En la muestra de La Virreina, el primer encuentro ofrecido al visitante en la sala de ingreso es *La chambre* (2007), una videoinstalación monocanal, dispuesta a partir del cortometraje de 1972 del mismo nombre, transferido del original de 16mm a digital. El montaje y el concepto espacial de la instalación, como en todos los otros casos, estuvo a cargo de la curadora Atherton. De la película de 1972 existieron dos versiones, una muda, que es la que se toma como punto de partida de esta instalación, y otra acompañada de un monólogo, hoy perdida, aunque el texto se ha recuperado. El silencio abarca en la instalación, ofrecida en una sala despojada ante el visitante que debe estructurar su temporalidad a partir del loop, en un espacio cotidiano cartografiado por la cámara móvil de Akerman, que pivota a izquierda y derecha en un círculo completo.

La integridad de los 10'26" de duración del film exhibido en *loop* se reproduce en la instalación, que confronta el lento movimiento panorámico del film, a lo largo de sus 360 grados y con un recorrido que cambia un par de veces su dirección, mostrando la habitación de la cineasta. La cámara de Akerman explora el espacio cotidiano de su recámara: la cama, una ventana, mesa, escritorio y heladera. Pero la cama está ocupada por su autora, que mira a cámara bajo las sábanas. La cámara sigue explorando el ambiente, pasando por muebles y objetos, hasta que en otra pasada por la cama, se ve a la cineasta que ha tomado una manzana y comienza a comerla. La mínima *performance* de la directora, anti-espectacular, no llega a protagonizar *La Chambre*. Por el contrario, la temporalidad de ese recorrido es tensada por el movimiento del ojo por un espacio al que se presume trajinado por la experiencia cotidiana que persevera en esa recámara, atravesando los más diversos vaivenes. A su manera, es todo un viaje alrededor de su habitación, aunque mucho más cerca de su adorado Marcel Proust, un escritor que siempre ha sido una referencia mayor en su trabajo, que el de Xavier de Maistre al que la mención de esta expresión evoca.

Entre encierro y desplazamiento

Desde el comienzo de la trayectoria de Akerman, con *Saute ma ville* (1968), filmada a los 18 años, los espacios interiores, particularmente aquellos cotidianos que pueden localizarse como hogareños, han sido escenarios fundamentales de su imaginario. Espacios que han tenido frecuentemente una relación con el encierro, fuera este voluntario u obligado (Polet, 2011). Si en el mismo título y en la secuencia inicial de *Saute ma ville* la ciudad, presentada como un ambiente vagamente hostil, o a menos convocante a la desazón, contrasta con el refugio que la protagonista (la propia cineasta) construye en la cocina de su pequeño departamento. Pero ese refugio no es menos inquietante que el espacio urbano del comienzo. El mero hecho de cerrar la puerta tras su entrada, para luego proceder a sellarla con cinta adhesiva, presagia el empeoramiento progresivo de una situación que, por momentos, se percibe como propia de una comedia lunática o de una dramática del absurdo. Pero inexorablemente esa cocina y el mechero del gas abierto en sus últimos tramos, conduce a una explosión escuchada ya con la pantalla en negro, mientras sobrevive la voz en off (también de la propia cineasta) que tararea jocosamente una canción. El espacio doméstico se ha revelado como la contracara del caos que acecha en cada acción. Es el espacio de una seguridad tan buscada como a la vez intolerable. El cuerpo burlesco de la joven Akerman tiene un coqueteo de la catástrofe propio de Keaton, aunque ella prefiriera considerarse bajo el influjo de Chaplin. Pero en cierto modo es un Keaton al revés, introduciendo el caos en cualquier intento de ordenar el microuniverso de esa cocina sellada hasta la explosión final. La autora consideraba que en ese primer y pequeño corto podía encontrar un balance que luego no pudo reproducir en el resto de su trayectoria (aunque podría considerarse que acecha en sus escritos más que en sus imágenes): el de la difícil coexistencia entre comedia y tragedia.

Los ecos de ese primer film de carácter burlesco y trágico a la vez resuenan en la extraña calma de *La chambre*, acaso porque Akerman permanece en su punto de equilibrio vitalicio, curiosa condición para una artista que frecuentemente se definió como nómada, que es su cama. Cabe remarcar que *La chambre* fue filmada el día después de que Akerman terminó su primer largometraje, el documental *Hotel Monterey* (1972), no sería inadecuado pensarlo como un colofón, una película que nace de estar exhausta. En *Hotel Monterey* la autora, fuertemente impactada durante una larga estancia en Nueva York por la performatividad de los films de Warhol, el escrutinio de la cotidianeidad de Mekas pero por sobre todo, de la sistemática indagación de los espacios del canadiense Michael Snow, convirtió a *Hotel Monterey* en una rigurosa exploración de un hotel del Upper East Side. Sus habitaciones, sus lugares comunes y sus pasajeros son examinados en composiciones que están claramente inspiradas en las pinturas de Edward Hopper que en la posibilidad de una narrativa. Hacia el final, una ventana abierta permite al espectador salir de un *Hotel Monterey* laberíntico, seductor a la vez de acechante, hacia un Manhattan que se contempla como un monumental desierto de techos y edificios tomados a distancia.

Construir lugares

Convertir mediante el cine a los espacios en lugares fue una célebre premisa de Michael Snow que Akerman hizo suya. La conversión de los espacios, superficies objetivas, mensurables, externas, en lugares, esto es, zonas que inscriben a las personas en su interior, atravesadas por la expectativa o el temor, con su temporalidad tensada en torno al acontecimiento que no está presente porque ya se ha producido, o porque está por ocurrir fue una máxima para Snow y también un punto de partida para Akerman. Si en *Hotel Monterey* esta edificación de un lugar cinematográfico asume la forma de un largometraje exiguo, de poco más de una hora, en el cortometraje *La chambre* plantea algo así como un programa de acción sobre las relaciones entre cuerpos, espacios y miradas por parte de la cineasta, mirando de frente a sus espectadores. El espacio de la habitación y la artista, con su cuerpo en cuadro, alternan el centro de atención. Y junto a la cama, además del espacio de la habitación, se abre la ventana. Esa ventana que es fundamental en los modos de acceso a los exteriores desde los interiores (y también lo inverso, aunque con menor frecuencia) se constituye en una zona de pasaje crucial en su poética. En la extensa y reveladora entrevista concedida a Nicole Brenez, la cineasta comenta: “Puedo respirar, pero acostada en mi cama. La hice justo el día después de acabar *Monterey*”. Y se explaya: “La energía me llega a sacudidas. Paso la mitad de mi tiempo en la cama. Por suerte, hay una ventana frente al exterior. Antes había una pared.” (Brenez, 2011).

La ventana, zona de pasaje privilegiada por la tradición pictórica occidental, se convierte en la producción de Akerman en un elemento absolutamente decisivo. Una ventana muchas veces curiosamente cercana a la cama. Desde el territorio más íntimo se puede atisbar un afuera. El perseverar en el encierro se contrapone así con la posibilidad de salir al mundo. Más aún, no solo de salir a la calle sino de ir lo más lejos posible, a las ciudades más remotas. De ese modo, en la exhibición, de la intimidad de *La chambre*, el visitante se traslada a Shanghai. *Tombée de nuit sur Shanghai* (2009) está montada a partir de la película del 2007 con el mismo título, que perteneció al largometraje colectivo *The State of the World*, producido por el festival coreano de Jeonju. A lo largo de sus 15 minutos, el film muestra imágenes de la ciudad mientras se produce el anochecer. A diferencia de *La chambre*, que manifiesta un continuo recorrido de la cámara por el espacio circundante, las imágenes de *Tombée de nuit sur Shanghai* son estáticas. Invitada por los programadores de Jeonju a participar de ese largometraje en el que también intervinieron Ayisha Abraham, Wang Bing, Pedro Costa, Vicente Ferraz y Apichatpong Weerasethakul, Akerman decidió ir lo más lejos posible de su entorno parisino. Su idea era filmar algún lugar en el que nunca hubiera estado, descubrir en ese encuentro su propio estado del mundo. La bahía de Shanghai y sus habitantes se ofrecieron a su mirada mientras avanzaba el fin de la tarde. La mayoría de los planos del film, y también los de la instalación, son planos generales lejanos. Puede apreciarse el famoso *skyline* de la ciudad, con sus torres y rascacielos, pero a diferencia de la imagen de tarjeta postal, lo que en Akerman gana peso es la morosa navegación en la bahía, con sus embarcaciones provistas de grandes pantallas publicitarias. Y a medida en que cae la noche, las imágenes también comienzan a poblar las fachadas de los edificios convertidos en gigantografías dinámicas, permitiendo comprobar aquella intuición

de Paul Virilio a fines del siglo pasado: toda la superficie urbana del futuro cercano estaba destinada a devenir pantalla. Por momentos, la cineasta planta su cámara a distancias más cortas y observa a los paseantes, también ellos absortos en el paisaje crecientemente nocturno o entregados a algunas horas de ocio. Pero esta instalación no es monocal, sino que configura un inusual tríptico, al estar acompañada de dos pequeñas pantallas laterales, bajo la gran proyección central, que muestran peces nadando en sendos acuarios. Además es sonora, lo que permite comprobar que si algo resulta imposible en esta caída de la noche es el silencio. Todo el tiempo atravesado por el ruido ambiente, la música, los reclamos publicitarios, hacen de este atardecer una intrincada experiencia sonora.

Como cultivo de un sostener la mirada a través de ese tiempo que lleva del día a la noche, *Tombée de nuit sur Shanghai* promueve otro régimen de percepción, especialmente atento a lo estático en el punto de vista, que la cineasta desplegó con constancia a lo largo de toda su obra. “No funciona” acotó Akerman en una breve filmografía comentada respecto de su cortometraje, que no la satisfizo. La instalación propone, con su extraño tríptico y la confrontación con espectadores más propicios a contemplar las organizaciones plásticas y la espacialidad de la pantalla y de lo urbano, que a sostener el tiempo de una función, un modo de hacer funcionar eso que para ella no había operado en el film. Y lo hace complejizando en el espacio y su habitabilidad eso que el tiempo cinematográfico convencional no había sedimentado con eficacia. La instalación, sin pretender aspirar al espectador en la diégesis, resulta más gráfica, más distante y fantasmal, a la vez que más reflexiva, que el cortometraje de observación.

Imágenes de una artista nómada

La bas (2006) consiste en un set de fotografías color, en impresión digital, tomadas del film del mismo nombre, que pueden ser recorridas a lo largo de una galería, y en igual disposición horizontal se han montado las imágenes de *Untitled (D'Est)* (1998), una docena de fotos color con impresiones Cibachrome montadas sobre aluminio. Si en el largometraje *La bas* (2006) Akerman se filmó en su departamento de Tel Aviv, mostrando su vida cotidiana y el acceso a la distintas vidas que, a gran distancia, avistaba por su ventana, las fotos restituyen fundamentalmente lo que ocurre en el diálogo entre el lugar de encierro y los otros espacios a los que es posible acceder sólo parcialmente, a partir de aberturas, y con una mirada a menudo velada por las persianas, cortinas o elementos de distinta índole que se interponen entre ellos y la cineasta, o también, entre ellos (artista incluida) y nosotros. La fijeza de la instalación fotográfica en *La bas* introduce un juego distinto al del film y su diálogo temporalizado, documental de observación y autorretrato a la vez, modula con sus acontecimientos. En las fotos de *La bas* es el espacio de lo visible, y fundamentalmente del punto de vista óptico, ya no narrativo, el que comanda una representación que ante todo interpone una distancia y un obstáculo en la mirada, al que volveremos más adelante. *Untitled (D'Est)* establece, con sus doce fotos, una tensa relación con el largometraje documental *D'Est*, que Akerman filmó recorriendo distintos países de Europa Oriental, luego

de la caída de la Unión Soviética. Desde un verano a un invierno, la cineasta registró, mediante tomas estáticas o con extensos *travellings*, la vida entre la ex Alemania Oriental y Moscú, pasando a través de Polonia, Lituania y Ucrania. Espacios, cuerpos y rostros que le eran ajenos, expresándose en lenguas que no entendía, pero a la vez, extrañamente familiares en la medida en que en ellos la autora reconocía los gestos y detalles que se revelaban íntimamente ligados con los de sus propios padres, emigrantes polacos a Bélgica durante los años treinta. A la vez de filmar a la gente en medio de sus situaciones cotidianas, especialmente en espacios públicos, la cámara de Akerman se detiene en los escenarios urbanos y rurales, captura el tiempo que pasa y el clima que cambia: la luz, la noche que cae, la lluvia o la nieve. Como en *Hotel Monterey*, la inmovilidad, la pose o actos nimios que apenas implican movilidad, ganan el espacio de la pantalla. En las fotos de esta instalación, extraídas de las imágenes del documental, ha permanecido, de ese viaje vital y del encuentro con lo lejano, a la par de un sorpresivo contacto con lo íntimamente reconocible en lo desconocido, el impacto de las miradas y el fundamental paisaje de los rostros. Cabe recordar que *D'Est*, el largometraje, fue el punto de partida de la primera instalación audiovisual de Akerman, realizada en 1995. En aquella oportunidad, 25 monitores video, dispuestos en ocho series de trípticos, más un televisor agregado solitariamente, desplegaban la panoplia de imágenes del film en una disposición espacial que por su complejidad, estaba dispuesta en dos partes. Esta instalación inicial, que lamentablemente no estuvo incorporada en la muestra de La Virreina, presentó una estructura que se revelaría decisiva para la posterior producción instalativa de Akerman: la de la organización en trípticos. Es necesario remarcar que nunca existió un método estable para desarrollar esa veintena de instalaciones que Akerman realizó desde 1995. Su montajista y responsable de lo que acostumbra llamar el “concepto espacial” de estas piezas explicaba al respecto: De hecho, para cada instalación fue necesario inventar una metodología. Y esa invención se convirtió en parte del proceso. Lo organizábamos nosotras mismas en el apartamento de Chantal, buscando maneras diferentes. Dibujábamos bocetos a mano y colocábamos pantallas o altavoces por toda la habitación (Atherton, 2023, p. 8)

Lo que se encuentra, lo que falta

Así como en la obra de Harun Farocki la inicial videoinstalación *Schnittstelle/Interface*, significativamente creada en 1995 (el mismo año del debut de Akerman en este ámbito) con su disposición en dos pantallas paralelas y equidistantes al punto de vista del espectador, se convirtió en una estructura modelo para el desarrollo de su concepción del montaje blando (*soft montage*), el tríptico toma en Akerman un lugar matriz. Este modo de edición que agrupa tres imágenes simultáneas, ofrecidas en el acto mismo de ver una instalación, consistía en una operación que perturba cualquier cotejo permanente entre esas simultaneidades. Los trípticos en Akerman también convocan a un posicionamiento y un trabajo de montaje en plena actividad espectacular que es preciso detallar, lo que haremos poco más abajo al referirnos a *Je, Tu, Elle*, y que se diferencia del montaje blando propuesto por

Farocki con sus imágenes a la par, por la necesidad de relacionar constantemente esas correspondencias o conexiones posibles entre tres pantallas. Pero volviendo a la fundacional *D'Est* y la serie fotográfica exhibida en *Encarar la imagen*, lo que se destaca es cómo esos seres humanos registrados en diversos espacios, ligados por lo general a situaciones de espera, redoblan mediante la fotografía el carácter estático que Akerman verificaba en su recorrido. Caído el muro de Berlín, implosionada la URSS, el enorme territorio se abrió a un período de *impasse* incierto, más allá de la utopía que, con sus logros y frustraciones, se había extendido durante el siglo.

Podría afirmarse que *Caminar junto a los cordones de tus zapatos en una heladera vacía* (2004) está en el corazón mismo de todo el conjunto de instalaciones reunido en *Encarar la imagen*. No es, como los casos hasta aquí referidos, una videoinstalación relacionada directamente con un corto o largometraje de Akerman. Se trata de una instalación multicanal, blanco y negro, compuesta por un díptico proyectado sobre una pared, más una tercera imagen que se proyecta sobre un tul que cuelga en la mitad de la sala, y que deja ver a través suyo las restantes proyecciones. En su versión original del año 2005, presentada en la Galería Marian Goodman de Nueva York, la muestra ocupaba dos salas. En la primera se proyectaban fragmentos de un texto autobiográfico que la cineasta había publicado un año antes, en una tela traslúcida, y en la segunda sala se disponía el arreglo que se pudo ver en *La Virreina*, con esas tres pantallas estableciendo un peculiar tríptico entre dos presencias y una ausencia evocada a través de la escritura y la memoria oral.

Durante 24 minutos en *loop* puede verse dos imágenes borrosas en planos cercanos, que muestran a Chantal Akerman conversando con su madre. En cierto momento, como evocado por la charla entre ambas, comienzan a proyectarse en el tul 8 minutos de la escritura del diario que a los quince años escribió la abuela de la cineasta, muerta en el campo de exterminio de Auschwitz a los cuarenta años. La montajista y curadora de *Encarar la imagen* enfatiza:

En la obra de Chantal abunda lo que ella denomina *la manque*, la carencia. O la nada. Toda su relación con las imágenes se construye sobre esa sensación de agujeros en la memoria y en la historia. Esta instalación se originó a partir de algo que permanece, *lo único que queda*, como solía decir la madre de Chantal. Es el diario de su abuela. (Atherton, 2023, p.16)

Las imágenes borrosas del díptico que sostiene la conversación entre Chantal y su madre no es producto de una simple toma fuera de foco, sino de un registro cinematográfico de imágenes video que muestran los planos originales tomados en cine 16mm en una pantalla electrónica de muy baja definición. De ese modo, el reconocimiento figurativo se ablanda, sólo se perciben en difuminado, fantasmagóricamente, los cuerpos y rostros, y se anulan por completo las miradas. Lo que queda es un diálogo fundamentalmente captado por la escucha, dando la primacía a la palabra. Chantal y Natalie conversan sobre ellas y sobre la abuela muerta en Auschwitz.

El hilo invisible

La temporalidad en las instalaciones de Akerman no es lábil ni atenuada, no está permitido el juego habitual, en los paseos por una exhibición, de la entrada aleatoria, en cualquier tiempo del transcurso de los *loops*, para abandonarlos en un instante también azarosamente dispuesto por el deseo o la deriva espacial de los visitantes. Todo lo contrario: si bien admiten la entrada en cualquier momento, como las viejas funciones del cine continuado, exigen que se las aprecie por completo. En ese sentido la temporalidad posee esa dureza propia del cine. Y en algún momento acontece el final del *loop*, que está en las antípodas de lo banal, ya que aporta a un corte de alta significación. David Oubiña ha destacado en los films de Akerman la condición abrupta de sus finales, que terminan con un estado de suspensión más que con un efecto de clausura, instalando una tensión e inquietud que es transferida al espectador (Oubiña, 2005). Ese poder también puede comprobarse en los momentos de final y reinicio de las imágenes en *sinfín*.

En *Caminar junto a los cordones...* el final de la charla queda marcado por el timbre de un teléfono que oportunamente interrumpe el diálogo que gira, inacabado, comprometiendo a sus interlocutoras de un modo que se sospecha vitalicio, interminable, a no ser por esa salvadora ocurrencia externa. Es preciso atender ese llamado, la charla se interrumpe y el espectador puede avanzar a la siguiente instalación.

Auschwitz está en el centro mismo de toda la producción de Akerman, a pesar de no sumarse a una representación concreta. Más bien rehuyéndola constantemente pero no dejando de rodear esa oscuridad que nunca cede. Ha estado cerca, como trasfondo permanente, por ejemplo en los personajes individuales y colectivos de *D'Est*. Las largas filas de espera, la inmovilidad, la impresión de derrumbe colectivo ha llevado a la cineasta a afirmar que en ellos veía la muerte inexorable, la espera de los hornos (Lambert, 2015). En *Caminar junto a los cordones de tus zapatos...* el exterminio nazi invade permanentemente la charla, a través de los recuerdos de su madre y el diario de su abuela. Y además del peso de la abuela muerta en el campo y la madre sobreviviente, a través del habla, la escritura y los cuerpos apenas entrevistados, se perciben los arrasadores efectos de la relación, vital y mortífera a la vez, entre una madre y una hija, que volverá con toda su terrible potestad en la instalación *Mi madre ríe*, dos salas más adelante. Pero antes habrá que detenerse en otra pieza que demuestra de modo cristalino la construcción del espacio y el montaje que subyace en la arquitectura de las instalaciones de Akerman.

¿Un modo de montaje?

Je, tu, il, elle. L'Installation (2007) muestra en un tríptico imágenes del largometraje *Je, tu, Il, elle* (1975), compartiendo simultáneamente la atención del espectador durante 20 minutos. En esta videoinstalación es donde queda más dramáticamente expuesta la concepción que Akerman, junto a Claire Atherton, puso en juego con sus agrupaciones de a tres imágenes en paralelo. No se trata aquí, como en el conocido *soft montage* de Farocki,

de proponer al espectador la posibilidad de operar como un montajista en la isla de edición, conectando las imágenes a izquierda y derecha. El juego aquí propuesto incorpora un tercer plano que todo el tiempo se interpone en cualquier relación binaria y la altera: dos podrán vincularse, pero a través de un tercero. Algo impide que las conexiones duales se establezcan, algo, por otra parte, que no puede conducir a un flujo de imágenes o a una cadena de causas y efectos, sino que se suma como un elemento intruso, que evoca tanto el exceso como la falta. Y al mismo tiempo, la participación espectral rehúsa toda incorporación imaginaria a un flujo de imágenes, a un universo narrativo adonde integrarse. Ese algo permanece fuera de toda relación exitosa, y sin embargo permite que toda relación se sostenga, precisamente a través de la falta. Los tres personajes de *Je, Tu, Il, Elle*, con la propia Chantal Akerman como protagonista de un triángulo de equilibrio imposible, encuentran en el tríptico de la instalación la transposición al dispositivo audiovisual de sus propias penurias relacionales. Si el film disponía sucesivamente sus acontecimientos en tres segmentos sucesivos, en la instalación esas partes se desarrollan simultáneamente. Asistir a la instalación implica reemplazar la linealidad por las relaciones sincrónicas, llevandos a una exposición extrema los fundamentos del montaje expuestos por Claire Atherton, tal como los compartía con Akerman:

Con demasiada frecuencia se piensa que en el montaje hay que empezar por trabajar la narración, buscar la estructura de la película y luego pasar a su ritmo, afinando la duración de los planos y las secuencias. Me parece imposible. Sería como separar el contenido de la forma, el pensamiento de lo perceptible. El ritmo es el corazón del film, su aliento. También es la asociación de colores, formas y líneas. Si el ritmo es el adecuado, se pueden sentir los temblores y las vibraciones, los movimientos casi impalpables que aparecen en un plano, uno o una puede emocionarse sin saber por qué. En este sentido, son las emociones las que construyen la narración (Atherton, 2023)

A diferencia del film, que cuenta con algunos significativos monólogos a lo largo de su transcurso, las tres imágenes simultáneas fluyen en una coexistencia que, a pesar de contar con sonido, no permite a las voces ejercer su poder semántico. Así se deja a la narración como una construcción posible para el espectador sólo al final del recorrido, pero colocando a las performances de sus tres personajes al desnudo, en su diálogo entre sí y con los espacios circundantes a su soledad o a sus relaciones. Espacios domésticos, la cabina de un camión, algún bar ocasional o el espacio abierto parecen, en el film, volcarlo hacia una posible *road movie*. Pero luego persevera en la intimidad de las habitaciones y muy particularmente en las camas, ese lugar de referencia que vuelve una y otra vez en sus imágenes.

El dolor y las sombras

My Mother Laughs. Prelude (2012) es una videoinstalación monocal sonora y en color, que acompañó originalmente a la instalación *Maniac Shadows*, compuesta por videos multicanal y fotografías. La artista, sentada en una habitación oscura, lee las primeras páginas de su libro autobiográfico, *Ma mère rit* (Akerman, 2013). En la misma sala, a un

costado de la proyección, se extiende en una cuadrícula el muro fotográfico que formaba parte de aquellas *Maniac Shadows*. Son 96 fotografías a color impresas por chorro de tinta, que muestran una suerte de autobiografía de la artista a partir de imágenes tomadas a lo largo de sus anteriores films, instalaciones y muestras fotográficas. Muchas presentan sombras, otras muestran lo percibido a través de una ventana, otras se detienen en la ventana misma, sus cortinados, o las persianas entornadas. El denominador común está en el mismo título, ya que aquello que relaciona a ese casi centenar de imágenes son las múltiples variedades de la sombra, la veladura o la convocatoria, desde el rectángulo de lo visible, a las permanentes incidencias de lo invisible. Fotografías capturadas durante décadas, a través de la ficción y del documental, extraídas de los videos que formaban parte de la versión íntegra de esta misma instalación, procedentes de otros films o de imágenes fotográficas tomadas en los lugares adonde Akerman viajó o habitó. El panel de casi cien fotos de *Maniac Shadows* se convierte en una grilla recurrente, un registro obsesivo de esas formas de la *manque*, la falta que estaba en el centro mismo de cada trabajo de Chantal Akerman.

Por otra parte, la alusión a lo maniaco de esas sombras debe atenderse en un sentido preciso que la autora misma se encargó de destacar en numerosas entrevistas. Se trata de la manía como condición clínica, cuyos embates Akerman vivió a partir de los 34 años y que incidieron de manera tan espasmódica como indeleble en sus ciclos de producción.

El principio siempre tiene que ver con la exploración de formas alternativas a la ficción unidireccional y con dejar nuevos espacios abiertos, siempre libres, para el espectador. Los dispositivos técnicos han cambiado, algunos son más complejos. No todas las instalaciones están relacionadas con mis películas. La última, *Maniac Summer* (2009), está formada por imágenes nuevas y casi aleatorias. Quería que la instalación funcionara como una serie de películas abandonadas, que permanecieran en proceso, como si estuvieran marcadas por algunos trazos persistentes después de una dispersión violenta. La estructura subyacente procede de los fantasmas de Hiroshima.

El muro fotográfico permite, en una recorrida minuciosa, contemplar hasta qué punto las imágenes de Akerman están atravesadas por lo que Victor Stoichita denominó como la *mirada obstaculizada*. Distintos recursos en la representación se interponen entre el sujeto de la visión y su objeto, y por su causa “nos vemos implicados en la acción que se desarrolla ante nuestros ojos, a la vez que nos mantenemos a distancia (Stoichita, 2018, p. 14). Pero los trazos de esa obstaculación de la mirada son escrutados por los visitantes a corta distancia, mientras escucha la lectura de *Mi madre ríe* por la artista, donde minuciosamente describe los avatares del envejecimiento y la enfermedad progresiva de su madre. Y el dolor por esa dispersión violenta, adonde se extienden las sombras de Auschwitz e Hiroshima, se liga con el dolor íntimo de una hija perdiendo a su madre. Su muerte condujo a Akerman a una condición que en sus propias palabras caracterizó como el más absoluto desierto: “una vez que murió mi madre, ya no había nadie” (Lambert, 2015).

El desierto y la voz, tras la partida

En la última estancia de la exposición de la Virreina puede escucharse y leerse el *Homenaje a Chantal Akerman* que Claire Atherton presentó el 16 de noviembre de 2015, en ocasión del estreno de *No home movie* (esto no es una película hogareña). El texto se proyecta en una pared y se escucha con auriculares en una suerte de antesala, mientras que al fondo espera la última instalación de la muestra: *Una voz en el desierto*. El texto de Atherton redobla su sentido de despedida, al ser pronunciado poco después de un mes del suicidio de la artista, el 5 de octubre de ese año. Y la voz de la amiga que se despide prepara a los visitantes para *Una voz en el desierto*, compuesta por una parte de la videoinstalación *From the Other Side*. Instalación que presenta una particularidad en su relación con el film de ese mismo nombre, ya que lo precedió:

Por primera vez, tuve la idea de la instalación antes de la película. Quise poner una pantalla en la zona fronteriza de México y los Estados Unidos, proyectar una parte de la película en ella, y luego filmarla nuevamente en ese espacio, que era su espacio auténtico. La tercera parte de mi instalación nació antes que cualquier otra cosa (Lebovici, 2002)

Aquí, una gran pantalla solitaria, en una sala despojada, muestra al desierto de Arizona en junio de 2002. En medio de la desnudez del paisaje polvoriento está montada una pantalla que muestra la última secuencia del largometraje de Akerman, *De l'autre côté* (2002) filmada en la frontera entre México y los Estados Unidos, y que enfoca las vidas de los emigrantes dispuestos a traspasar ilegalmente ese límite para iniciar una vida distinta, entre la utopía y el riesgo. Mientras transcurre el último segmento del largometraje en esa pantalla sin un público diegético, solamente tendida para la mirada de la cineasta y de los visitantes de la instalación, a su alrededor, en el desierto, va transcurriendo el tiempo del fin de la noche al alba. Esa transición, lenta y en las antípodas de la temporalidad del film de Shanghai que pudo verse en la segunda instalación de la muestra, transcurre mientras Akerman narra un breve pasaje en dos lenguas, francés e inglés, que habla de una mujer nómada y solitaria, que va y viene portando consigo un misterio. El título de la pieza, el espacio, la situación y el relato bilingüe en juego con la voz de la autora, reafirma la certeza que atraviesa toda su producción: bajo diversas máscaras, ponga o no ella su cuerpo en pantalla, los avatares del encierro y el nomadismo no trazan otra cosa que una inigualable y desgarradora autobiografía. El espacio del desierto de Arizona hace que esa voz clamando en el desierto llegue íntimamente a cada asistente a la muestra, desde el centro mismo de ese espacio vacío.

Interpelando a sus espectadores con la más perturbadora honestidad, el conjunto exhibido en Encarar la imagen deja constancia de una las experiencias más intransigentes que ha conectado, durante las últimas décadas, al cine con el arte contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Akerman, C (2013), *Ma mère rit*. Paris, Mercure de France.
- Atherton, C. y Valentín Roma (2023) Conversación entre Claire Atherton y Valentín Roma. *Folleto de la exposición Encarar la imagen*, Barcelona, Centro Cultural La Virreina.
- Brenez, N. (2011) “Chantal Akerman. The Pajama Interview.” *Especial Chantal Akerman*, E-Lumière.
- Lambert, Marianne (2015) *I Don't Belong Anywhere. The Cinema of Chantal Akerman* (Película). Francia-Bélgica. Icarus Films.
- Lebovici, E. (2002) Akerman sans frontières. Interview avec Chantal Akerman. *Liberation*, 26 juin.
- Oubiña, D. (2005), *Chantal Akerman, Autobiografía*. Buenos Aires, MALBA.
- Polet, J. (2011) “La problemática del encerramiento en el universo cinematográfico de Chantal Akerman”. *Especial Chantal Akerman*, E-Lumière.
- Stoichita, V (2018) *El efecto Sherlock Holmes: Variaciones de la mirada, de Manet a Hitchcock*. Madrid, Catedra.

Abstract: A journey through the audiovisual installations of Belgian filmmaker Chantal Akerman reveals the fundamental place that this category of works, totaling around twenty pieces created from 1995 until the end of her career, holds in her production. Sometimes they were conceived as a parallel mode of existence, in another temporal and spatial dimension, engaging in dialogue with some of her films. On other occasions, they explored thematic and formal issues that have permeated her entire body of work, such as the everyday, otherness, difficult coexistence, or equally problematic loneliness. But above all, Akerman's installations represent a complex way of constructing a space and engaging with their visitors. The experience of sharing a space in the very act of being built, with its locations and movements, defines an interrogation that speaks to both the possible connection between the filmmaker and her participants and to her own conception of cinema and art.

Keywords: Chantal Akerman — Film — Installations — Art — Audiovisual

Resumo: Um passeio pelas instalações audiovisuais da cineasta belga Chantal Akerman revela o lugar fundamental que essa categoria de obras, um total de vinte encenadas de 1995 até o final de sua carreira, tem em sua produção. Por vezes, apresentavam-se como um modo de existência paralelo, em outra dimensão temporal e espacial, em diálogo com alguns de seus filmes. Em outras ocasiões, exploraram questões temáticas e formais que atravessaram toda a sua obra, como o cotidiano, a alteridade, a convivência difícil ou a solidão não menos conflituosa. Mas, acima de tudo, as instalações de Akerman envolvem uma forma complexa de construir um espaço e de questionar seus visitantes. A experiência de compartilhar um espaço no próprio ato de ser construído, com suas

locações e deslocamentos, define uma interrogação que faz tanto a conexão possível entre a cineasta e seus participantes quanto sua própria concepção de cinema e arte.

Palavras chave: Chantal Akerman — Film — Installation — Art — Audiovisual

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
