



Pedro Ortuño

Fire within, calm without

Fire within fuego por dentro, calma por fuera calm without



Pedro Ortuño



Fire within,
calm without

Fire within, calm without

Fire Within, Calm Without **fuego por dentro, calma por fuera** "Piensa en el Fujiyama, fuego por dentro, calma por fuera. Ese es el símbolo del verdadero artista oriental".

Es cierto que existen similitudes básicas en el comportamiento humano en cualquier rincón del mundo. Las expresiones de felicidad y de dolor, de amor y de odio, de sorpresa y de miedo son fundamentalmente las mismas.

Pero incluso éstas muestran pequeñas variaciones locales que confunden y perturban el juicio de un extranjero no iniciado. Cuando un director ensaya un estilo destilado de la tradición dramática local es fútil aplicar cualquier criterio de juicio que no sean los de dicha tradición (...)

Todos los artistas beben, consciente o inconscientemente, de las lecciones de los maestros del pasado. Pero cuando las raíces de un director son profundas y cuando la tradición es una realidad viva, las influencias externas se desvanecen desarrollándose un estilo verdaderamente autóctono (...)

¿Qué se debe introducir en una película? ¿Qué dejar fuera? ¿Deberías marcharte de la ciudad

e irte a la aldea donde las vacas pastan en campos infinitos y los pastores tocan la flauta? Aquí mismo se puede hacer una película pura y fresca con el ritmo ondulante del canto de un barquero. O se puede retroceder al tiempo de la épica cuando los dioses y los demonios tomaban partido en la gran batalla fratricida y Krishna resucitó a un príncipe desconsolado con las palabras de la Gita. Se podrían llevar a cabo cosas muy interesantes usando la gran tradición mimética del Kathakali, tal como los japoneses usan su Noh y su Kabuki. O se puede elegir quedarse donde se está, aquí en el presente, en el corazón de esta bulliciosa y caótica ciudad, e intentar orquestar sus frenéticos contrastes de imágenes, sonidos y ambientes.

Seguro que se puede hacer y sería muy emocionante. ¿Pero el público pensaría lo mismo? Si no fuera así, ¿podrías ignorar a esta multitud semi-analfabeta que ha sido alimentada durante años en lo vulgar y lo falso y dirigirte al público extranjero? ¿Pero por qué les iba a importar a los occidentales? No estoy seguro de tener la respuesta. **Satyajit Ray**

fire within, calm without

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Ramón Luis Valcárcel Siso
Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

Juan Ramón Medina Precioso
Consejero de Educación y Cultura

José Miguel Noguera Celdrán
Director General de Cultura

CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO

Francisco Javier Guillamón Álvarez
Presidente del Consejo Territorial en Murcia
de la Caja de Ahorros del Mediterráneo

Ildefonso Jesús Riquelme Manzanera
Director Territorial en Murcia

Juan José Mouliá Valcárcel
Jefe Territorial de OBS en Murcia



Región de Murcia
Consejería de Educación y Cultura
Dirección General de Cultura
Murcia Cultural, S.A.

cu*tura*

verónicas **eav**
región de murcia

 **CAM** Caja de Ahorros
del Mediterráneo

OBRAS SOCIALES

fire within, calm without
fuego por dentro, calma por fuera

Pedro Ortuño

Sala Verónicas

21/12/06 -18/02/07

Desde
que



Desde que a finales de los años 60 ingresara en el ámbito de las prácticas artísticas, el vídeo se ha convertido en un medio desde donde contestar, con extraordinaria vitalidad, las imágenes y discursos dominantes. Pedro Ortuño es un miembro destacado de la generación de artistas españoles que, a principios de la década de los 90, se reencontró con esa tradición crítica del vídeo, medio en el que ha hallado un excelente vehículo para trasladar su interés por distintas cuestiones sociales y culturales. De su ya larga, consolidada y reconocida trayectoria en este campo da cuenta este catálogo en una sección específica. La preocupación de Ortuño por dar visibilidad a voces e historias otras le han llevado a indagar en los lenguajes documentales, en la propia memoria de los espacios sobre los que ha intervenido y también en las construcciones de la realidad que, para lo bueno y para lo malo, el cine y los medios impulsan.

La circulación global de bienes simbólicos y el lugar privilegiado del cine en los hábitos de consumo a escala planetaria han convertido a éste en un agente de capital importancia en el trasiego de las identidades locales en el mundo contemporáneo. *Fire Within, Calm Without*, un proyecto específicamente concebido para Verónicas, recupera el carácter sagrado de esta antigua iglesia barroca para proponer al espectador un ambiente propenso a la meditación, de una espiritualidad híbrida y ambigua. Pedro Ortuño ha proyectado una serie de vídeos que recogen tanto extractos de un clásico de la cinematografía india –*Pather Panchali*, de Satyajit Ray– como material documental de la vida cotidiana en aquel país, mezclado con rodajes y escenas de películas de la floreciente industria de Bollywood. Tras el lirismo y la calma temporal de las imágenes, Ortuño nos confronta con las contradicciones de la sociedad india y el problemático papel del cine en la conformación y difusión de mitos y estereotipos y la transformación de las tradiciones culturales locales.

Los temas que la exposición plantea se prolongan en los textos teóricos escritos especialmente para la ocasión por dos destacados especialistas: el comisario, Jesús Carrillo, y el profesor e historiador del cine Juan Suárez. Con este proyecto, la Sala Verónicas afirma su papel como centro de arte dinámico y abierto a un debate cultural de amplio calado. Gracias a todas las personas que han participado en la muestra –especialmente, claro está, al artista–, que, no lo dudamos, animará las inquietudes y reflexiones de los ciudadanos y ciudadanas que acudan a visitarla.

Juan Ramón Medina Precioso
Consejero de Educación y Cultura

La
Colección

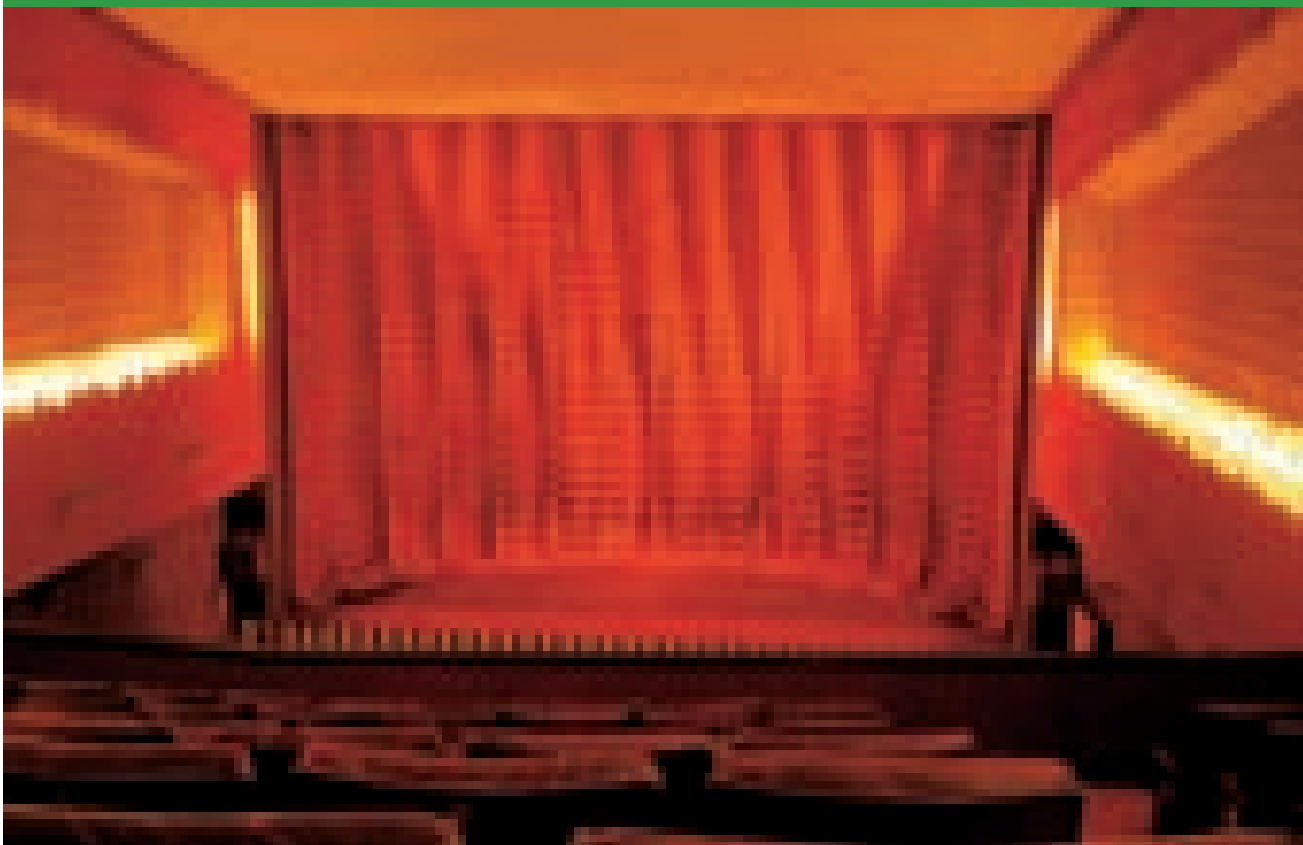


La Colección CAM de Arte Contemporáneo nace con la clara voluntad de servir al mundo del arte y a la sociedad; de fortalecer el estímulo a la creatividad de los artistas y como oferta cultural a la ciudadanía. Una colección que, con el paso de los años, se convierta en referente o modelo del arte de fines del siglo XX y principios del XXI. Una colección que, muy especialmente, promueva y favorezca la creatividad de los jóvenes artistas: es el objetivo de las becas CAM de Artes Plásticas, de estar próximos a la revolución que vive el arte gracias a las nuevas tecnologías. La creación digital, new media art, domina un panorama en el que confluyen expresiones, procesos y técnicas como realidad virtual, instalaciones multimedia, mediaperformance, net.art, cine expandido, interacción...

Pedro Ortuño, merecido ganador de una de las becas CAM en 2003 con su proyecto *The other side of Bollywood*, realizado en la India, muestra su montaje *Fire Within, Calm Without* ("calma exterior y fuego interno"), una obra pensada y diseñada en concreto para la Sala Verónicas y su arquitectura barroca, donde el autor intenta aunar la carga religiosa del espacio expositivo con una puesta en escena que propicie un acercamiento a la espiritualidad de la pujante cinematografía hindú y que requiere, en su discurso y proyección, una activa participación del espectador.

Nos congratula esta nueva y estrecha colaboración cultural con la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia que hace posible presentar al público murciano la obra creadora de un artista joven emergente de grandes vuelos.

Francisco Javier Guillamón Álvarez
Presidente del Consejo Territorial en Murcia
de la Caja de Ahorros del Mediterráneo



Fire Within, Calm Without

Pedro Ortuño

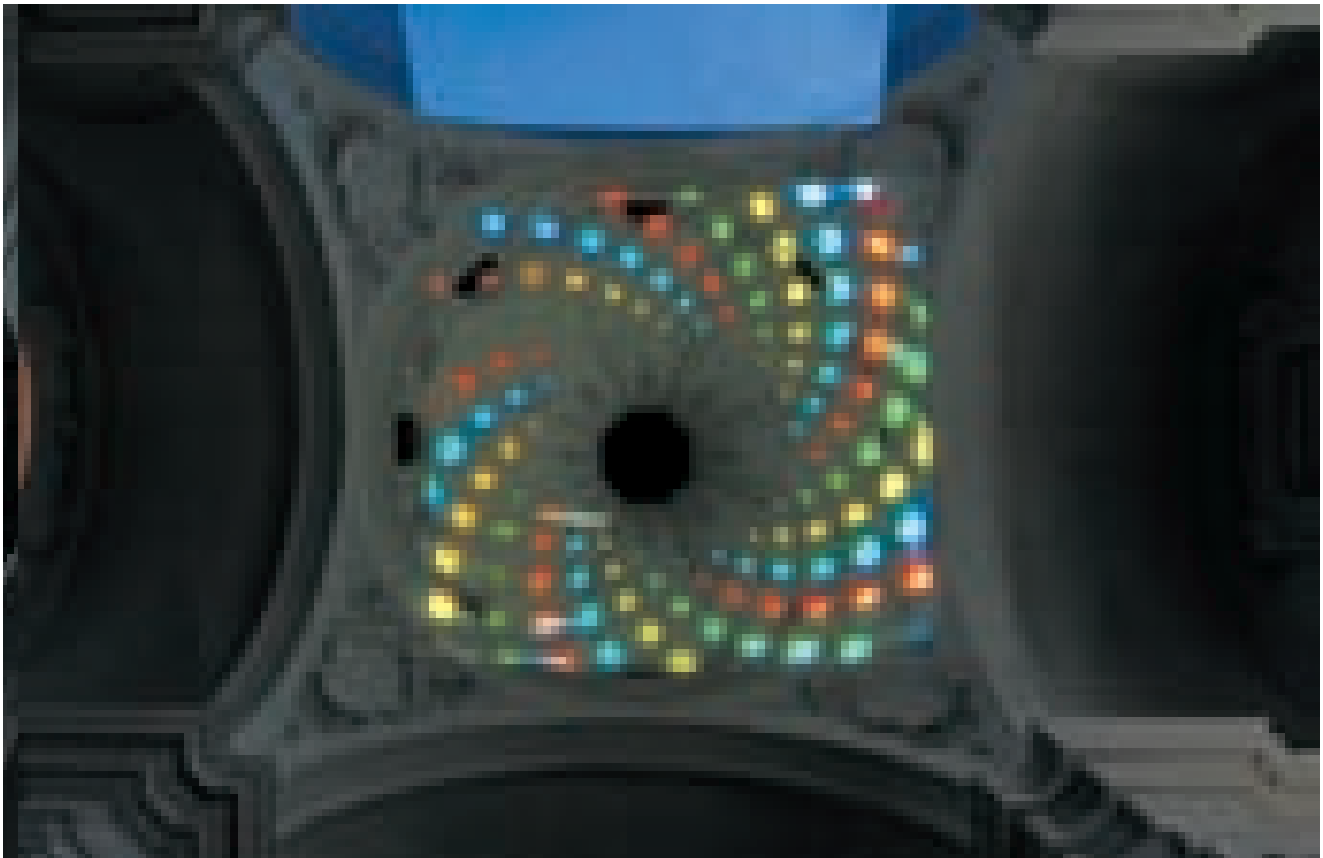
Fire Within, Calm Without es un proyecto específico realizado para la Sala Verónicas de Murcia que busca aunar el espacio expositivo y su carga religiosa con una visión contrastada, y quizá paradójica, de la espiritualidad de la cinematografía hindú. El uso de la luz es, como lo fuera en el Barroco, el sustrato conceptual del discurso y un procedimiento teatral utilizado para estimular en el espectador una visión mística, irreal, fantástica y sobrecogedora de la realidad, que coincide en el rito sagrado y en la experiencia cinematográfica.

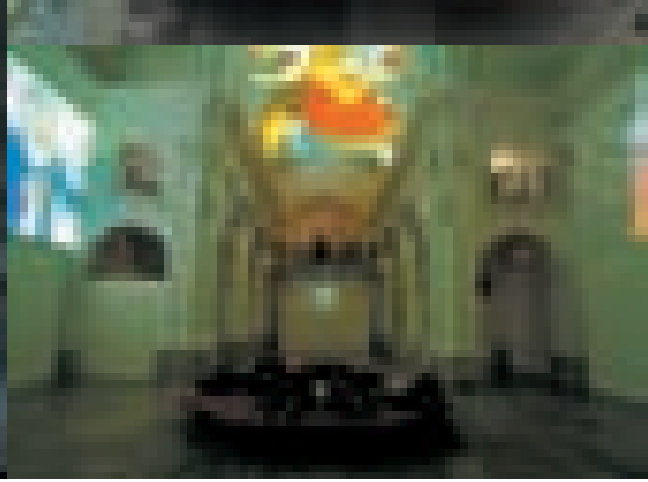
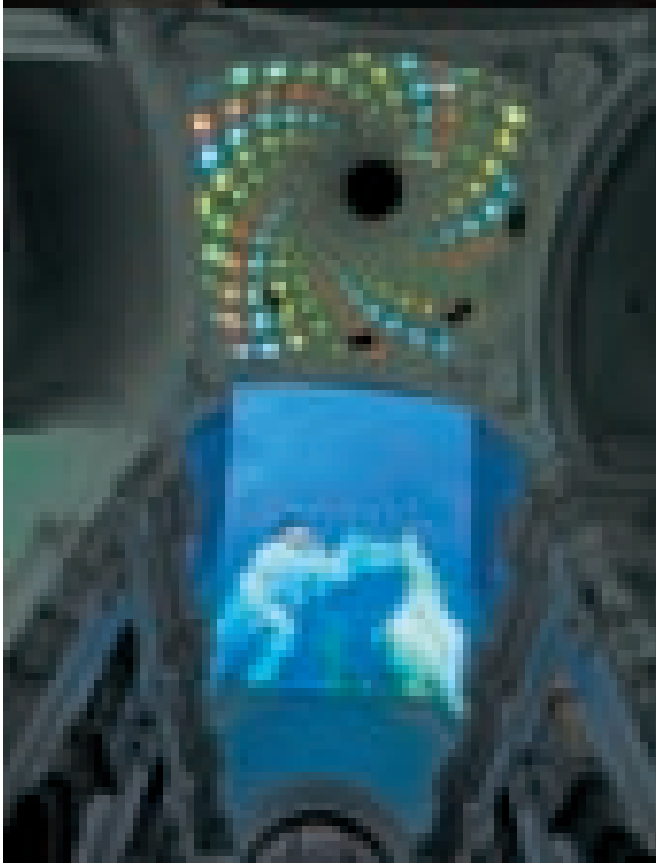
El título, *Fire Within, Calm Withou*, proviene de un texto del director de cine indio Satyajit Ray "Calma por fuera y fuego por dentro", que alude a la dualidad que según él definía a la estética india, una estética de la introspección que sintetiza las tensiones de una cultura marcada por la escasez extrema de bienes materiales.

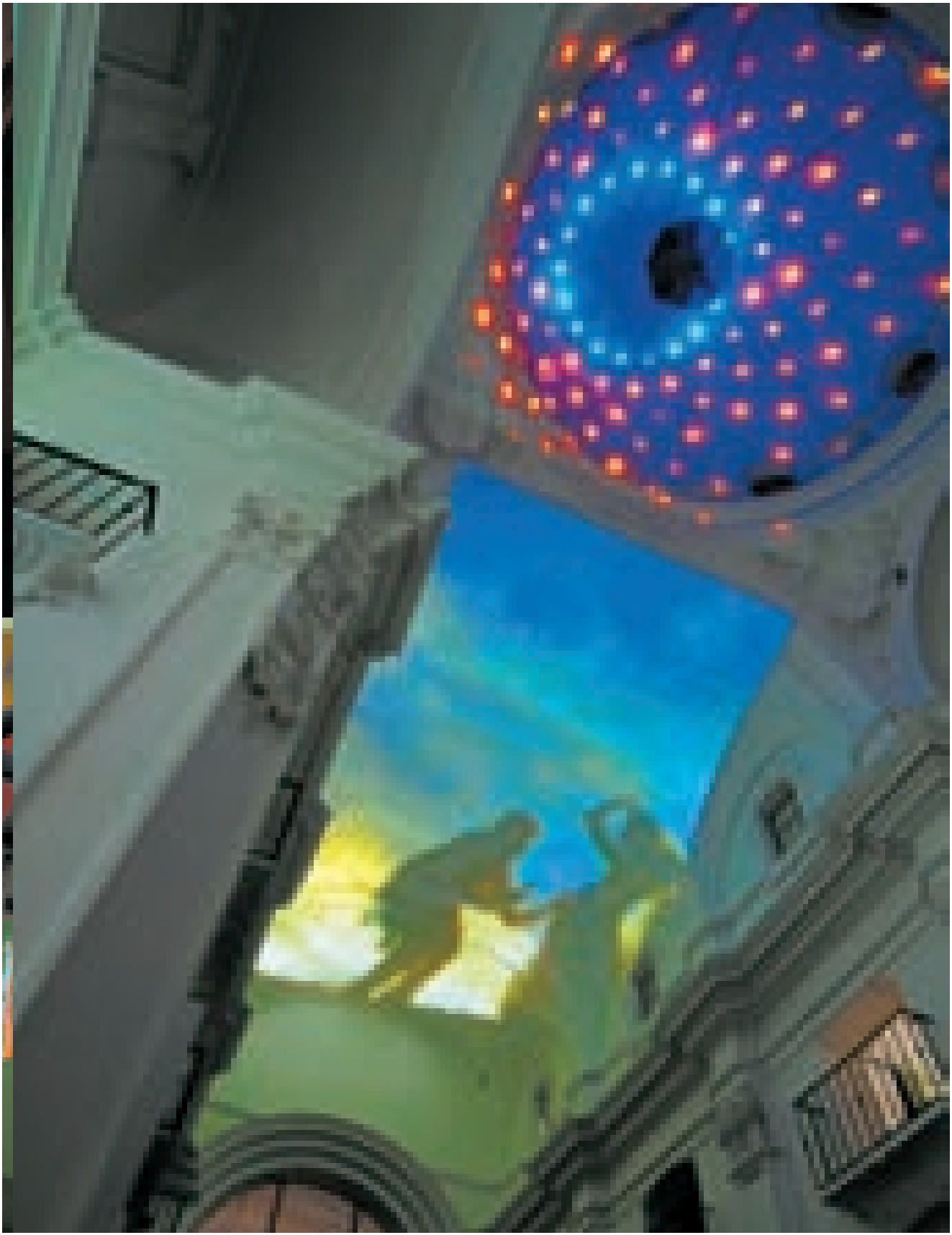
Sobre la cúpula de la sala se proyectarán fragmentos de su obra maestra, "Pather Panchali", una pieza de intenso realismo poético, que se simultaneará con la proyección de secuencias de películas de la industria cinematográfica hindú contemporánea, el así llamado Bollywood, que con su artificiosidad, sentimentalismo y brillante colorido implica una configuración de la subjetividad e identidad cultural del espectador radicalmente diferente. El contraste entre estas dos estéticas pretende señalar las grietas y las paradojas inherentes a la construcción cinematográfica de las identidades. El fin último de este proyecto no es tanto hacer una crítica del cine hindú, sino generar una reflexión en torno a los mitos mediáticos de nuestra sociedad. La puesta en escena de *Fire Within, Calm Withou* exige la participación directa del espectador. Éste habrá de enfrentarse a una suerte de ritual religioso. Antes de acceder a la sala habrá de descalzarse, tal y como exigen infinidad de templos de casi toda creencia en la India. Ya en el interior se encontrará con un espacio desnudo, diáfano, en el que sólo habrá un octógono central de material semirrígido donde podrá sentarse a contemplar los vídeos proyectados en la parte superior de la cúpula.

El proyecto ha sido comisariado por Jesús Carrillo e incluye la publicación de un catálogo con imágenes procedentes de la instalación y los textos "Cine, viaje, alteridad: para mirar al otro", de Juan Antonio Suárez, y "A este lado de Bollywood: las políticas del cine en el escenario global", del mismo comisario.







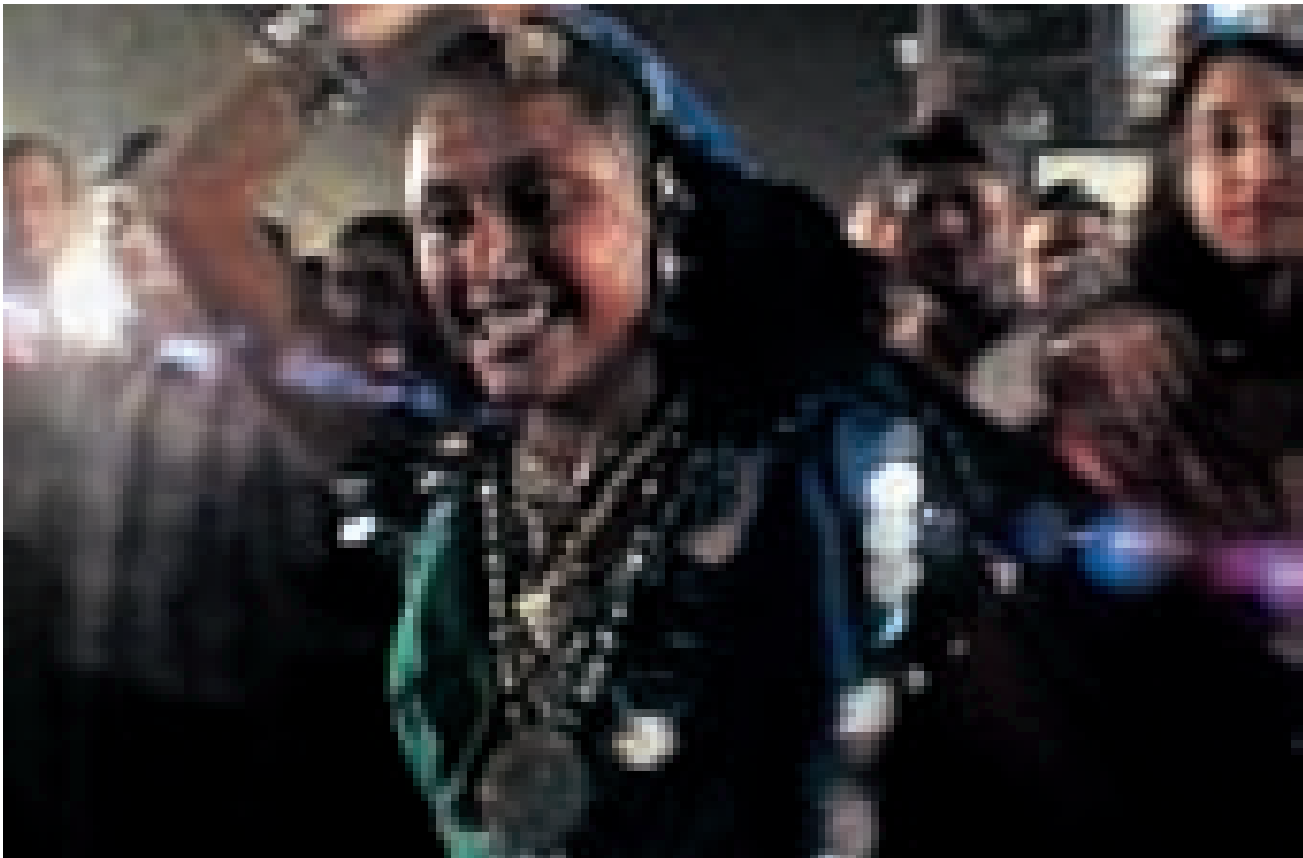




fuego por dentro



Jire
within



Cine, viaje, alteridad: para mirar al otro

Juan Antonio Suárez

Desde sus orígenes, el cine no sólo ha sido un medio para reproducir el movimiento y el devenir temporal; también ha funcionado como una tecnología para habitar y atravesar el espacio. Como propuso el director soviético Dziga Vertov, el cine no es sólo 'ver', sino también 'volar', esto es, salvar obstáculos y cubrir distancias.¹ La imagen cinematográfica transportaba al espectador, permitiéndole visitar lugares que anteriormente sólo habían sido accesibles para la mayoría del público a través de ilustraciones, dioramas o fotografías. Uno de los primeros géneros en la historia del cine fue el panorama, en el que se especializaron con gran éxito las compañías francesas Pathé y Lumière y la estadounidense Edison; se trataba de cintas de breve duración que mostraban monumentos y paisajes: desde las cataratas del Niágara, el coliseo de Roma y las pirámides de Egipto a los bulevares parisinos y la efervescencia de Broadway en hora punta.² En parte, el éxito del panorama respondía a la creciente popularidad del turismo, que ya a principio de siglo comenzaba a convertirse en una importante industria. Las vistas de paisajes exóticos servían de anuncios publicitarios para el viaje o de souvenir para los que ya habían estado en los lugares retratados. En cualquier caso, recordaban que el mundo, llegada la segunda revolución industrial, era fácilmente accesible, bien por los medios de locomoción cada vez más rápidos bien por la ubicuidad de la imagen que acercaba lo lejano y anulaba las distancias. Pero además del turismo, el género del panorama respondía también a la importancia de la visión, canal fundamental del conocimiento en la modernidad. Visualizar era sinónimo de conocer, y conocer, de dominar. Félix Mesguich, camarógrafo de la compañía Lumière, lo expuso con claridad meridiana: "Mi ambición era capturar el mundo con la cámara"³: viajar para capturar, y por tanto poseer, el mundo a través de la imagen.

El cine simulaba el viaje de dos formas distintas: a través de la penetración del espacio y por medio de la yuxtaposición de espacios incongruentes. En el primer caso, la cámara ofrecía un gradual desenvolvimiento del campo visual en las numerosas cintas rodadas desde trenes, tranvías urbanos, globos aeronáuticos o barcos. De esta forma, el cine funcionaba (y aún funciona) como una herramienta de análisis, una forma panóptica (en el lenguaje de Michel Foucault) de habitar el mundo que consiste en introducirse en sus entrañas para (re)descubrirlo. Este desgranamiento paulatino del espacio estaba basado en la capacidad del encuadre de abrir ventanas al mundo: los lugares virtuales de la imagen proyectada. Las imágenes que surgían de este modo estaban desconectadas del contexto inmediato de los espectadores, pero también estaban desconectadas entre sí. En una modesta sala de barrio se materializaban, en sucesión, glaciares, desiertos, un paso de alta montaña filmado desde un tren en marcha, un desfile militar, un acontecimiento deportivo y un poblado de chozas en algún remoto lugar de la tierra. Por esta capacidad de yuxtaponer imágenes, el cine actuó también como una máquina de delirio y disyunción. El intento de poseer el mundo a través de la visión estuvo inevitablemente ligado a la presencia de lo inconmensurable, a la capacidad que tenía el medio para

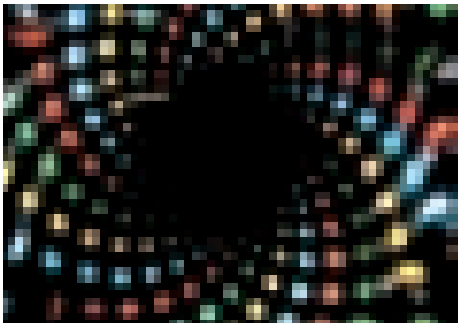
descomponer el mundo en fragmentos y pegar los trozos resultantes desafiando la coherencia, la continuidad y la inteligibilidad. En estas disyunciones y choques se puede leer una metáfora elocuente del disloque geográfico y social característico de la modernidad. Quizá por eso el cine caló, en primer lugar, entre las masas urbanas, habituadas a las transiciones rápidas y las yuxtaposiciones desorientadoras típicas de la ciudad, pero, además, en estas masas urbanas abundaban los emigrantes, desplazados forzosos de las revoluciones industriales, habituados al disloque cultural y espacial.

Si el cine fue un modo de explorar el espacio, también fue una tecnología para explorar la alteridad, y desde finales del siglo XIX, antropólogos, exploradores y etnólogos lo utilizaron como herramienta en el estudio de culturas lejanas y desconocidas. La exploración espacial a menudo lindaba con la exploración etnográfica, ya que el panorama a menudo rozaba el documento antropológico cuando ofrecía, por ejemplo, vistas de las populosas calles de El Cairo o de Shangai, de un poblado de indios americanos (en la cinta *Circle Dance*, de la compañía Edison, 1898) o de un territorio exótico (en *Madagascar*, de Pathé, 1910).⁴

La exploración de la alteridad cultural a través del cine osciló entre el entretenimiento, esto es, la articulación de lo exótico para un público ávido de atracciones, y la ciencia. Como ciencia fueron concebidos, por ejemplo, los análisis comparativos de la gestualidad y el movimiento en distintas razas y culturas filmados por Félix Regnault a finales del siglo XIX para intentar demostrar que las diferencias étnicas y culturales se plasmaban en el gesto y la motricidad. También fueron concebidos como científicos los *Archives de la planète*, un monumental archivo fotográfico y cinematográfico creado en 1909 por el mecenas Albert Kahn y dirigido por Jean Brunhes, profesor de Geografía Humana del Collège de France; las grabaciones de los indios Pueblo del sureste de los Estados Unidos realizadas por O. P. Phillips para el Bureau of American Ethnology; las de Marcel Griaule sobre los rituales de Dogon, en África occidental; las películas de Melville Herskovits en Dahomey en 1931, o las hechas en Bali, entre 1936 y 1939, por Margaret Mead y Gregory Bateson, por citar unos pocos ejemplos.

Al igual que el panorama, este tipo de cine participaba a la vez del deseo de conocer y del potencial de desorientación que siempre entrañan los medios audio-visuales, receptores automáticos que no pueden dejar de captar la irreducible extrañeza del mundo. Aunque su principal propósito fue utilizar el registro óptico para develar los secretos de culturas ajenas, a menudo el testimonio visual no producía el conocimiento deseado y terminaba por comunicar una impenetrable alteridad. A menudo, una tormenta o un accidente interrumpían la grabación o un animal descarriado atravesaba el campo visual en un momento crucial. En otras ocasiones, los "nativos" detenían su actividad para admirar la cámara, exageraban sus gestos, se negaban a actuar o saboteaban sutilmente la mirada escrutadora del observador occidental, como los Navajos Yeibichai, quienes, al ser filmados por el fotógrafo y antropólogo Edward S. Curtis en 1904, realizaron una



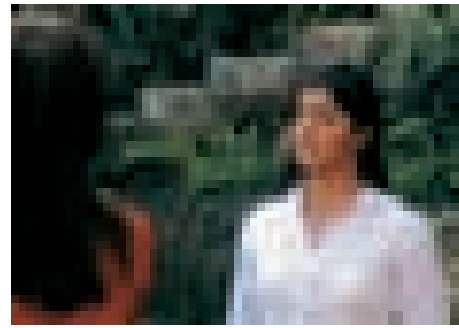


ceremonia al revés, comenzando por el final y terminando por el principio. Pero aun cuando nada interrumpía el registro y los informantes accedían a los designios del etnógrafo, la imagen del otro siempre ha conllevado un potencial de desorientación y opacidad que ninguna explicación puede llegar a reducir. De ahí que, igual que la exploración espacial, también la exploración etnográfica oscile entre el análisis y la abrupta inmersión en una alteridad radical, entre el saber y el delirio.

Quizá por esta dualidad, la imagen fotográfica (y después, la cinematográfica y videográfica) implica dos maneras de mirar que, a su vez, son dos maneras de ocupar el espacio y de estar en el mundo. Por un lado está la mirada de quien busca descifrar lo ajeno para conocerlo –que es una manera de controlarlo y volverlo propio– y por otro, la mirada de quien busca sumergirse en lo extraño para dejarse llevar por ritmos y usos ajenos. La primera es una mirada –también actitud o tránsito– analítica; la segunda, mimética.

Esta es la terminología de Max Horkheimer y Theodor Adorno, para quienes la mirada analítica es la base de la razón instrumental: la que busca entender el mundo para servirse de él. Adquirió su desarrollo fundamental en regímenes políticos que practicaban la conquista y el dominio de territorios remotos, esto es, el viaje como medio colonizador e imperialista.⁵ La mirada mimética es la base de un conocimiento sensual que busca impregnarse de lo que observa y cede ante la resistencia del objeto; en ella, Horkheimer y Adorno vieron un vehículo para la experiencia no alienada, abierta a la diversidad del mundo. También cabría invocar aquí la distinción entre un conocimiento (y un tránsito) basado en la imagen óptica, frente a otro basado en la imagen háptica o táctil, en terminología de Alois Riegl.⁶ La imagen óptica requiere la perspectiva distante y la visión general. Precisa una separación entre el sujeto y el mundo y produce conocimiento a través de la evacuación de las contingencias materiales de la escena. En el segundo caso, el conocimiento basado en la mirada háptica, surge del contacto con las cosas observadas y se contagia de sus texturas, ritmos y temporalidad, esto es, de su densidad material. Adoptando estas ideas, se podría sugerir que, frente al otro, cabe una etnografía racionalista que lo explique, o una etnografía táctil, mimética, o háptica, que, sin renunciar al conocimiento, no reduzca lo incognoscible (lo que se ofrece a la vista, pero no al entendimiento), ni exorcice la desorientación, que puede ser enormemente instructiva al poner de manifiesto los límites del saber y producir asociaciones impredecibles, una línea quebrada del pensamiento que sorteja los caminos predeterminados.

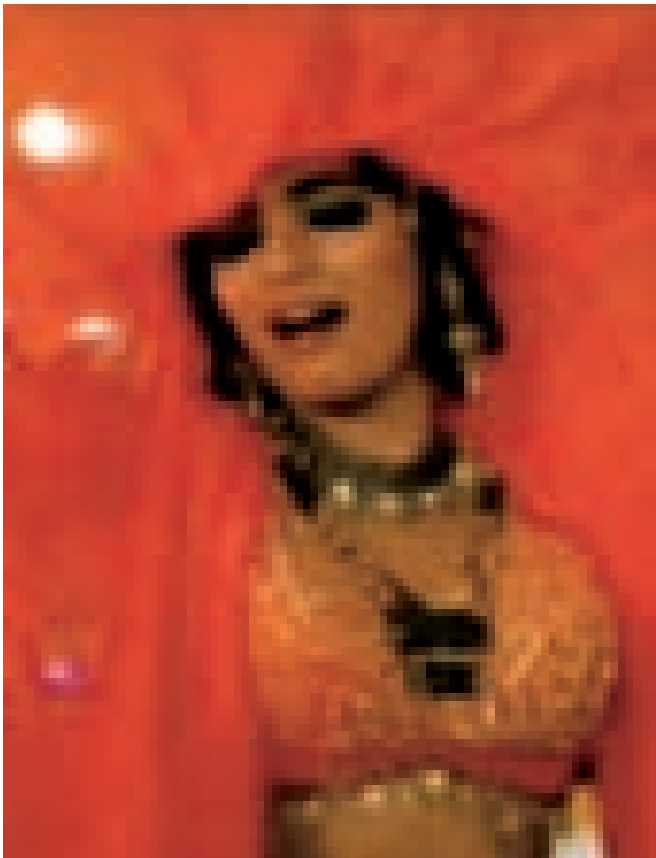
Esta es la etnografía –o el tipo de encuentro con el otro– que, desde el inicio de la antropología moderna, ha practicado un linaje oscuro de autores que tenían más de artistas y escritores que de eruditos de corte académico: algunos ejemplos son las etnografías de surrealistas y proto-surrealistas como las estadounidenses Zora Neale Hurston, novelista y etnógrafa, y Maya Deren, cineasta experimental y estudiosa del *voudon* de Haití, o el novelista y africanista francés Michel Leiris, autor de *Afrique Fantôme* y cercano a George Bataille

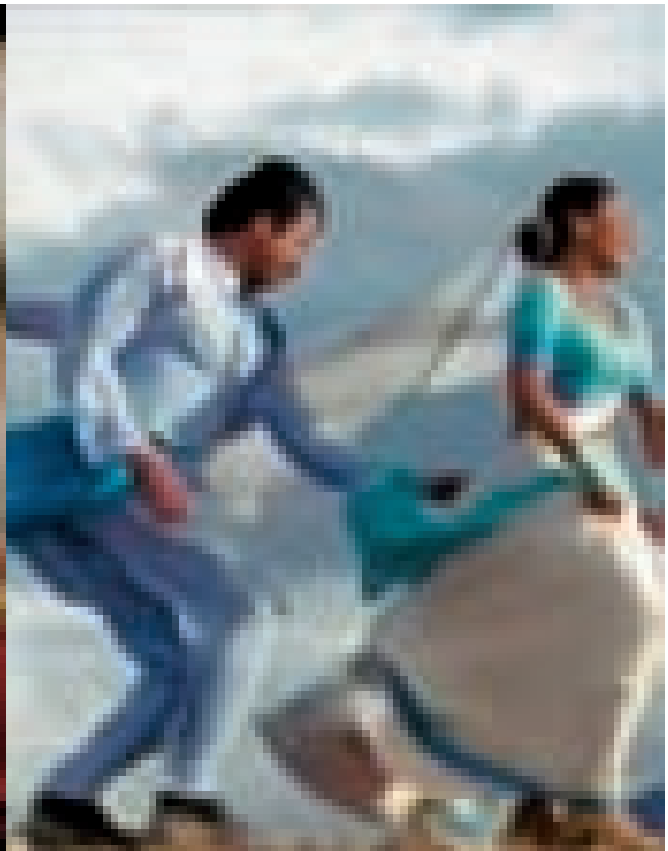
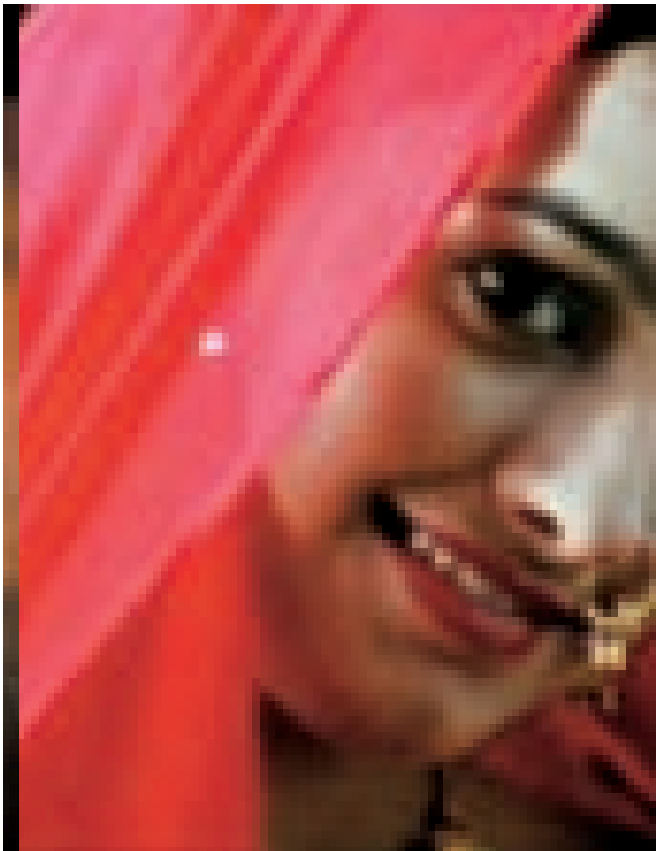


y al grupo de *Documents*. Más recientemente, este estilo de hacer etnografía, de enfrentarse con el otro sin intentar reducir su alteridad, se encuentra en los documentales participativos de Jean Rouch, Juan Downey o David y Juliet MacDougall o en los deconstructivos de Víctor Masayeva, Jr. o Trinh T. Minh Ha. Son trabajos que utilizan la imagen y el sonido no para hablar sobre el otro, sino, en expresión de Trinh, “cerca” del otro.⁷ Por su parte, Rouch y los MacDougall se acercan al otro para dejarle hablar, incluso para dejarle filmar, pero sin glosarle ni interpretarle, sin reducirle a una etiqueta, un tipo humano o una categoría.

En esta frontera entre el conocimiento y el ensueño, entre la imagen óptica y la experiencia táctil, entre el deseo de saber y el placer de dejarse llevar, se halla la obra de Pedro Ortuño, quien siempre se ha interesado en los desplazamientos y en las fracturas culturales y geográficas que ocasionan. En la parte de su trabajo que tiene como motivo la India, plasmado en varias instalaciones y en el documental *Al otro lado de Bollywood*, el desplazado, el que ve fracturado su propio imaginario, es el propio artista, quien, utilizando la cámara digital como un bloc de notas o diario de bitácora, recorre el subcontinente. Su punto de entrada en la cultura india es el cine comercial –que a principios de los 90 comenzó a llamarse *Bollywood*–. Para intentar comprender su impacto cultural y su funcionamiento, entrevista a directores, actores, críticos e incluso censores con el propósito de producir un discurso analítico sobre el tema. Pero, a la vez que analiza el fenómeno, también reproduce los hechos simples, inapelables, del encantamiento del cine: la imagen centelleante en las salas, la belleza y el magnetismo de actores y actrices, los carteles coloristas y grandilocuentes anunciando las últimas producciones, las manos que retiran ávidamente las entradas por una estrecha ranura en la taquilla, las colas de espectadores esperando que se abra la sala y, en última instancia, la roma materialidad de los rollos de celuloide, interminablemente enroscados y desenroscados por los proyccionistas, transportados a pie de las distribuidoras a los cines y de un cine a otro; imágenes, estas últimas, que apuntan que en el fondo de todo el complejo desarrollo cultural que es Bollywood está la acreción material de una frágil película de acetato que se guarda en latas abolladas. En su exploración, Ortuño también se deja llevar por los ritmos y las texturas de la cotidianeidad india y retrata artesanos trabajando en la calle, niños jugando al borde de un basurero, pescadores, viajeros en un tren. Se impregna de la otredad que sale a su paso y entra constantemente en su campo visual, pero no la explica ni la califica. Simplemente se pliega a su presencia cautivadora. Practica una mirada que penetra en lo extraño, pero no busca despejar su enigma.

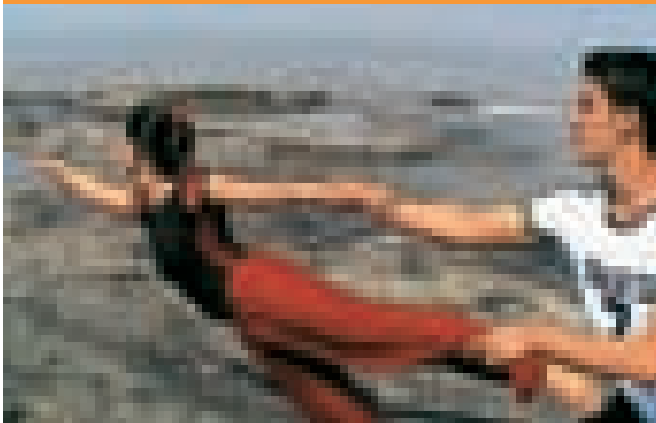
No convierte al otro en alguien igual a nosotros ni reduce lo ajeno a lo propio, pero tampoco lo convierte en un signo ilegible, en la marca de una diferencia inaprensible y exótica. La suya es una mirada táctil que roza con lo ajeno, con el mosaico de lenguas y tradiciones que componen el subcontinente, que se plasman en su cine (en su amplia variedad regional, lingüística, estilística e industrial) y se manifiestan espontáneamente en











la vida diaria. Aquí, el discurso del conocimiento se prolonga en una experiencia sensual en forma de caricia visual, que, como dice Emmanuel Lévinas de la caricia táctil, busca sin mapas, sin plan preconcebido ni perspectiva general, sólo como una sucesión de presentes que se deshilachan sin memoria ni futuro.⁸

A la vez que la India, Ortuño recorre su cine como quien pasea por un paisaje. Atraviesa el cine de Satyajit Ray—una de sus inspiraciones en la instalación “Fire Within, Calm Without”⁹—y el cine comercial. Ray podría considerarse también un etnógrafo algo excéntrico, que cuenta historias, pero cuyo propósito es indagar en la vida familiar, las relaciones personales y los modos de estar en el mundo de sus personajes. Todos ellos surgen de la historia y los ritmos de Bengala. El cine de Ray tiene un ritmo propio que a menudo desconcierta a los espectadores occidentales, impacientes ante los momentos de vagabundeo, aparentemente redundantes, en los que apenas pasa nada. Al ver el copión de su primera película, *Pather Panchali*, John Huston felicitó al cineasta indio, pero también le recomendó que agilizará el ritmo y evitara los momentos muertos: “El público se impacienta. No le gusta tener que esperar demasiado para que ocurra algo”.¹⁰ En el cine de Ray hay numerosos momentos como este: el niño Apu y su hermana Durga cruzan campos interminables para ver pasar un tren en *Pather Panchali*; el jeque sobreesido de *El salón de música* fuma con deleite, contempla sus tierras y se olvida del mundo exterior (y de las fuerzas históricas que están a punto de barrerlo) escuchando música clásica india en su palacio. Ray es un maestro del retrato de la cotidianeidad y de las fuerzas que la animan soterradamente, a la vez aprensibles e incomprensibles, sujetas a los caprichos del destino. Él mismo definió su cine apelando a la mezcla de lo inteligible y lo opaco. Por un lado reconoció su transculturalidad, admitiendo que sus mayores influencias intelectuales provenían de Occidente (Mozart, Vittorio de Sica o Sergei Eisenstein), pero también destacó su localismo, el residuo de incomprensibilidad que su cine podía tener para el espectador occidental, llegando a pedir que ningún crítico que no supiera bengalí escribiera sobre él.

Esta mezcla de familiaridad y extrañeza nos la descubre Ortuño al centrarse no en las tramas del cine de Ray, sino en momentos puntuales, en las periferias de la acción, momentos de deriva en los que apenas pasa nada—al menos, nada fácilmente identificable—. Por una parte son instantes reconocibles, fácilmente entendibles desde cualquier perspectiva cultural. Por otra, están localizados en un lugar y un tiempo muy determinados—el cine de Ray, la Bengala rural de los años 20 y 30, durante los que transcurre la acción de la trilogía de Apu—. Además, y con independencia de cualquier filiación cultural, la reproducción de lo cotidiano en la pantalla lo eleva a un peculiar plano de extrañeza, alterando su textura y otorgándole una naturaleza ligeramente onírica. La combinación de lo banal y lo extraordinario también caracteriza el cine comercial de la India. Por un lado, el Bollywood de hoy es un gran museo de clichés narrativos y motivos genéricos, ya que recicla de forma omnívora e ingeniosa las fórmulas hollywoodienses. Pero, por otra parte, tiene un carácter propio, una serie de firmas que lo distinguen: el melodrama descarnado, el sentimentalismo, el evasivo tratamiento de la

sexualidad, los números musicales. Estos últimos son quizá el elemento que mejor encarna este doble carácter, reconocible y ajeno, del cine comercial indio a ojos occidentales. Por un lado, los números musicales resultan asimilables a los del cine musical en Europa, Estados Unidos y América Latina, y además imitan, cada vez más, el lenguaje visual del vídeo clip musical popularizado por MTV (y, a partir de los 90, también por MTV-India, una versión regional del original de gran éxito). Pero, por otro lado, el número musical en el cine indio es ubicuo, no está confinado a un solo género –aunque la noción de género es algo extraña en una filmografía que practica la más radical hibridez genérica– sino se encuentran en contextos y estilos narrativos inesperados para el espectador formado en otras tradiciones cinematográficas. Del cine al viaje, de la ocupación del espacio al contacto con la alteridad, y de la alteridad cultural a la cinematográfica: estos itinerarios esquivos, quebrados, pero que nos hacen reconstruir algunas de las historias subterráneas del cine, son sugeridos por “Fire Within, Calm Without”. La instalación propone un viaje sin movimiento, un viaje que es, sobre todo, conceptual y perceptual, que está gobernado por el deseo de ver y conocer, pero también por el potencial desorientador de la imagen y el sonido. Se trata de una propuesta para entrar en otras organizaciones sensoriales y en otras velocidades, para ver y pensar la alteridad sin tratarla como absolutamente incomprensible, pero sin reducirla tampoco a lo que ya sabemos.

Juan Suárez. Profesor de la Universidad de Murcia es especialista en vanguardias cinematográficas. Ha sido profesor invitado en el Departamento de Cinema Studies de New York University. Es autor de los libros *Bike Boys, Drag Queens and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s* (*Underground Cinema* (Indiana University Press, 1997) y *Pop Modernism: Noise and the Reinvention of the Everyday* (University of Illinois Press, 2007).

¹ Dziga Vertov, *The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trad. Kevin O'Brian, Berkeley, University of California Press, 1984.

² Charles Musser, “The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative,” En *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser, Londres, British Film Institute, 1990, pp. 49-62.

³ Citado en André F. Liotard, Samivel, y Jean Thévenot, *Cinéma d'exploration, cinéma au long cours*, Paris: P.-A. Chavane, 1950, p. 28.

⁴ Sobre el encuentro entre el cine y la etnografía, vid. Liotard, Samivel y Thévenot, *Cinéma d'exploration* y, más recientemente, Fátima Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 45-127.

⁵ Max Horkheimer y Theodor Adorno, *The Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cummings, Nueva York, Continuum, 1972, p. 13 y ss., 71 y ss. Para una aplicación de la percepción mimética al conocimiento etnográfico, véase Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Nueva York, Routledge, 1993.

⁶ Margaret Iversen, *Alois Riegl*, Cambridge, MIT Press, 1993. Para una aplicación de la visión háptica de Riegl al análisis del cine y vídeo contemporáneos, vid. Laura U. Marks, *The Skin of the Film*, Durham, Duke University Press, 1999, y *Touch*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

⁷ Trinh T. Minh Ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, Nueva York, Routledge, 1991, y “The Totalizing Quest for Meaning,” Michael Renov, ed. *Theorizing Documentary*, Nueva York, Routledge, 1993, pp. 90-107.

⁸ Emmanuel Lévinas, *El tiempo y el Otro*, trans. José Luis Pardo Torio, Barcelona, Paidós/I. C. E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1993, pp. 132-33.

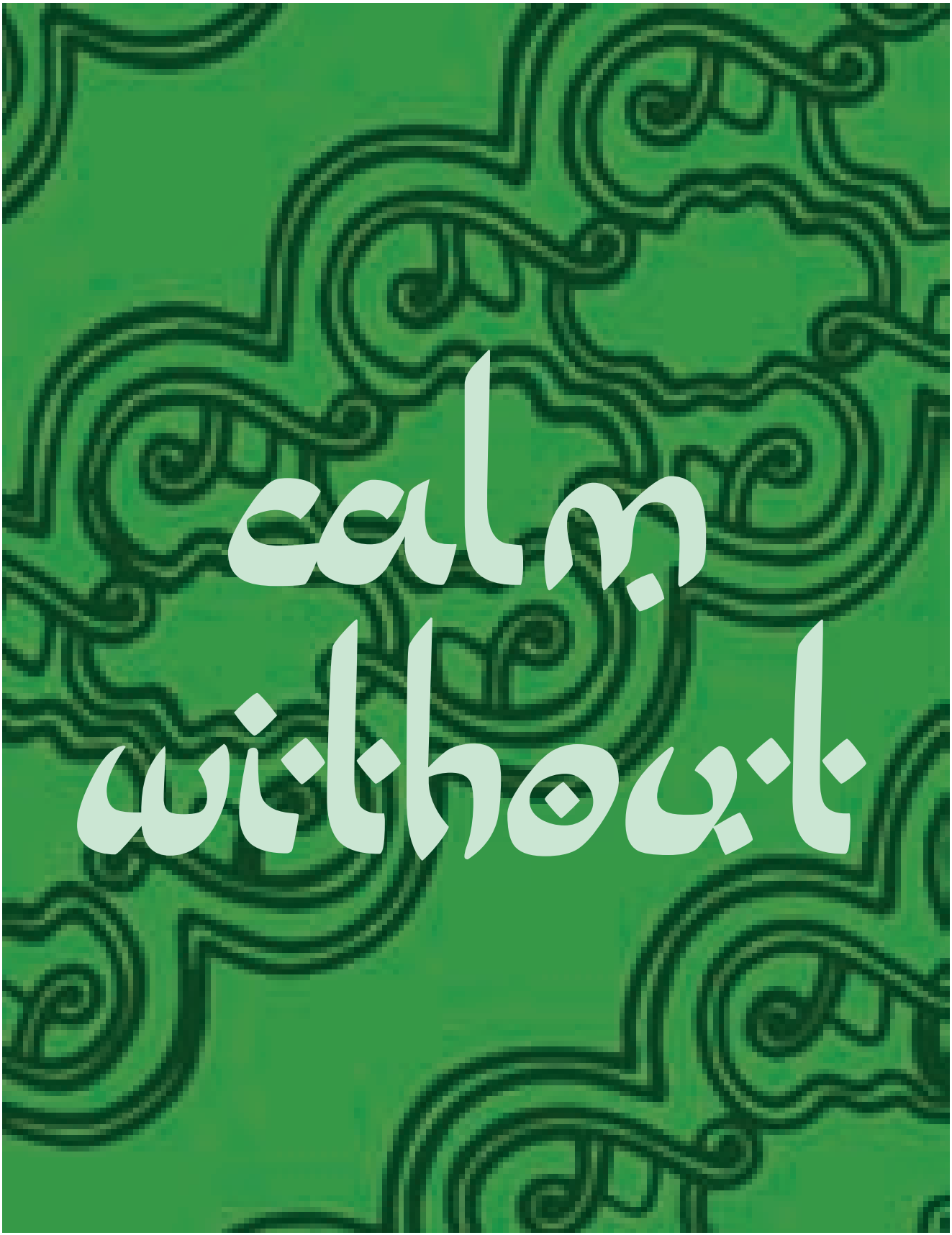
⁹ El título está tomado de un capítulo del libro de Satyajit Ray, *Our Films, Their Films* Calcuta: Orient Longman, 1976.

¹⁰ Citado en Alberto Elena, *Satyajit Ray*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 50-51.

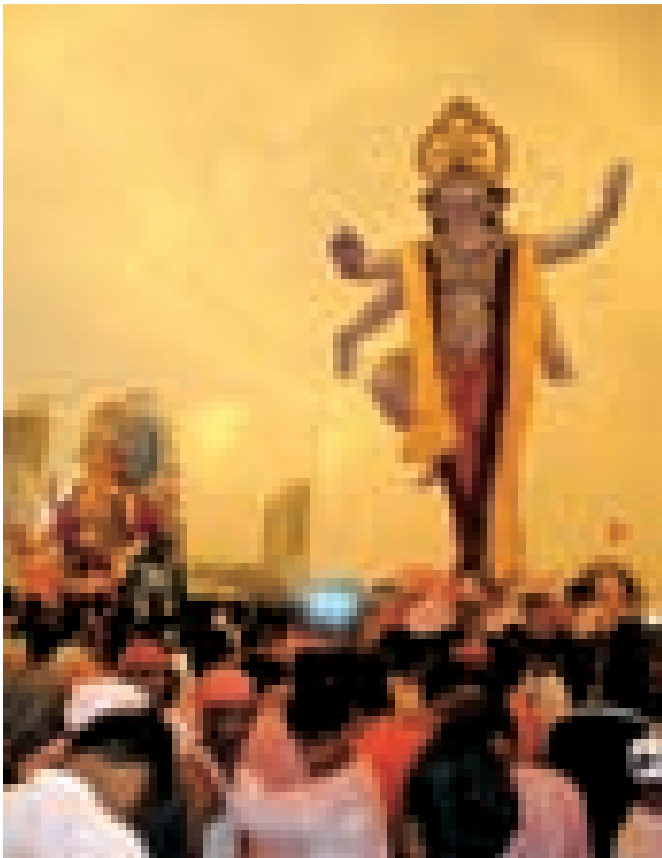




calma por fuera



calm
without



Mumbai

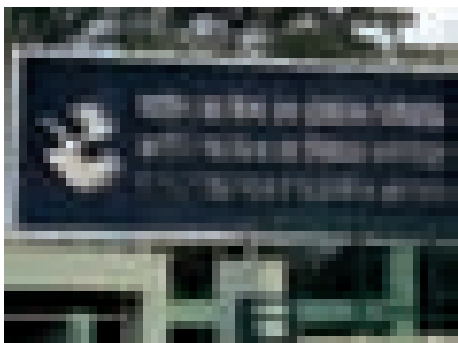
A este lado de Bollywood: las políticas del cine en el escenario global

Jesús Carrillo

Con la frase *Fire Within, Calm Without* –fuego por dentro, calma por fuera– describía Satyajit Ray la estética cinematográfica con la que pretendía captar la “verdad” esencial de la India, una estética realista fundamentada en la austeridad discursiva, la contención emocional y el protagonismo del paisaje local. Algunos han reconocido en ello un intento de traducir cinematográficamente los principios de constancia de gesto y carácter del espiritualismo –*rasa*– hindú y otros,¹ como Chidananda Das Gupta, crítico contemporáneo de Ray, el resultado de la negociación tácita del director bengalí con una sensibilidad que hubiera rechazado por obscena una representación más agresiva y directa de la realidad². Otros, por último, han interpretado el estilo de Ray como resultado de otra negociación, la que mediara entre modernidad e identidad cultural en la construcción del imaginario nacional indio tras la independencia.³

La “indianidad” del cine de Satyajit Ray no era en absoluto la única. De hecho, Ray se dirigía al público en términos polémicamente distintos a como lo hacía masivamente la industria cinematográfica local. En su libro *Our films. Their Films*, publicado en 1976, arremetía duramente contra el melodrama nacionalista que se producía por entonces en la India al que acusaba de ser un cine escapista sustentado en estructuras narrativas repetitivas y en personajes estereotipados.⁴ Capítulos titulados *¿Qué tienen de malo las películas indias?* y sentencias del tipo “hemos aprendido del cine indio qué es lo que no se debe hacer” dejan claro que la mirada local que reivindicaba Ray no se afirmaba tanto frente al cine occidental que, de hecho, daba la bienvenida al director de la *Trilogía de Apu* en festivales internacionales y salas de arte y ensayo, como respecto al modo de hacer cine comercial en la India y, particularmente en su nueva meca, Bombay, que amenazaba con fagocitar al resto de los cines regionales.

Pero a pesar de su ilusionismo y de sus personajes acartonados, la estructura de los filmes de Bombay, su combinación de música y narración y el sustrato moral de su trama, traducían sincréticamente al lenguaje del cine tradiciones populares locales que el público inmediatamente reconocía y asumía en masa. Gregory D. Booth ha descrito cómo la fórmula de dos estrellas, seis canciones y tres bailes, constante en el cine indio desde los años 40, toma inspiración de formas prefílmicas profundamente enraizadas en el folclore indio.⁵ Por otro lado, estas películas de fácil consumo masivo iban a impermeabilizar de un modo muy efectivo al espectador de la nueva India independiente respecto a la industria cinematográfica hegemónica occidental: Hollywood, ayudando a crear un imaginario colectivo idiosincrático y



Calcuta

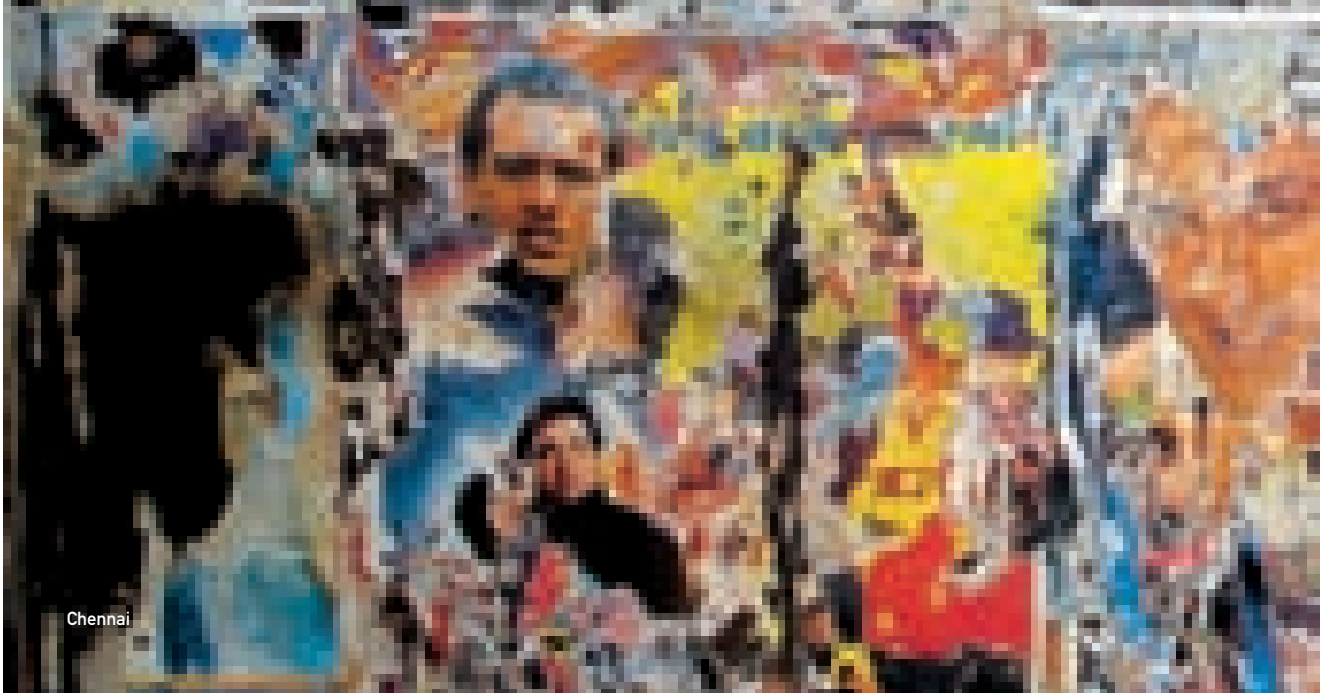
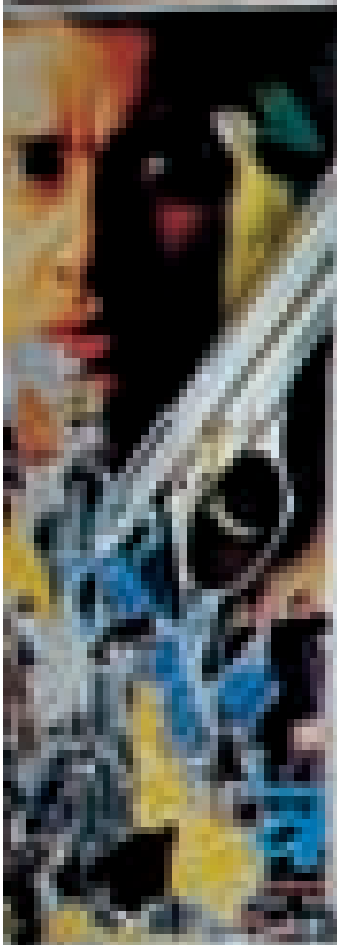
unificado que ha seguido vigente hasta el presente. No sólo eso, según ha defendido recientemente Madhava Prasad; el melodrama popular no solamente reproducía las estructuras arcaicas de la sociedad india, sino que también vehiculaba, de algún modo, sus aspiraciones de transformación.⁶

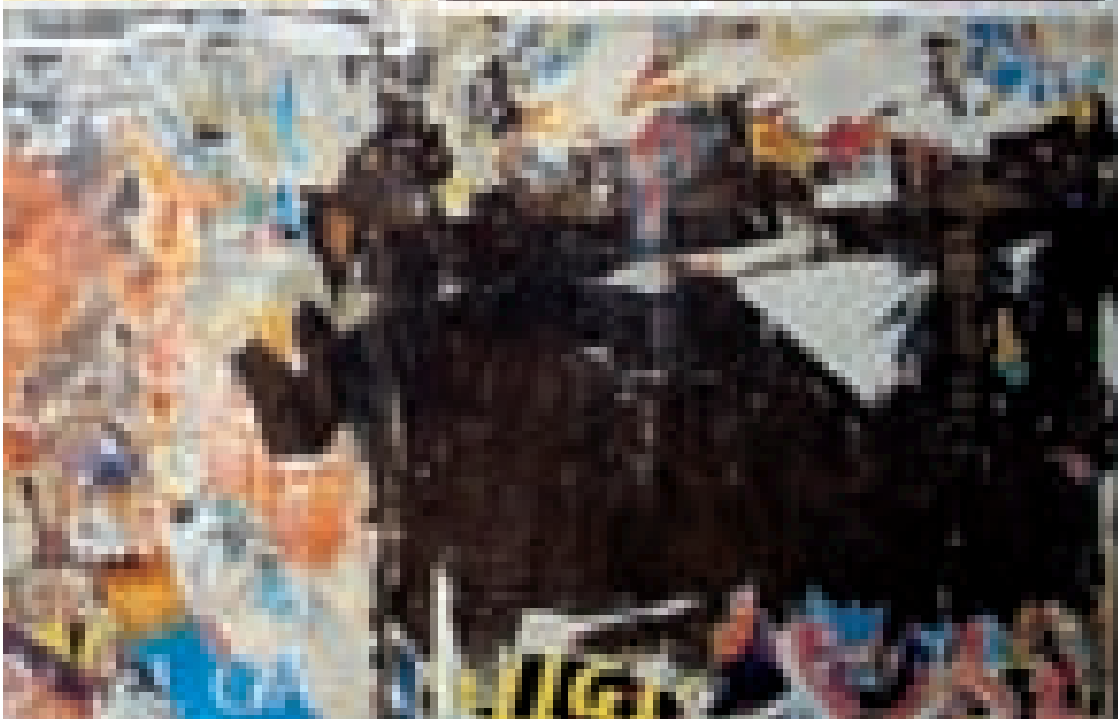
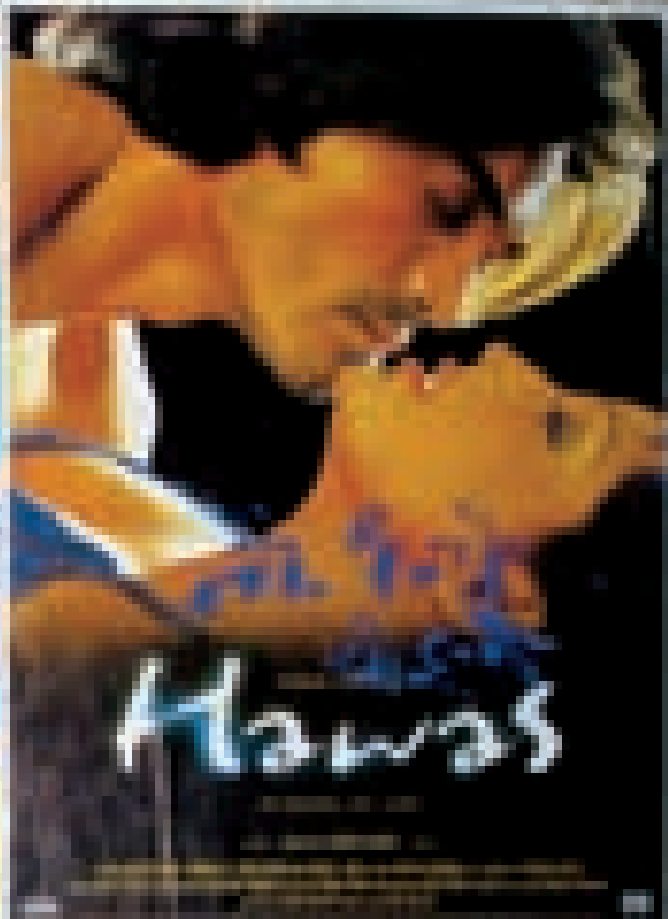
En contraste, la mirada “veraz” que Ray desarrollaba en *Pather Panchali* (1955), su primero y más aclamado largometraje, derivaba su inspiración, como él mismo se encargaría de relatar, del impacto que le produjera el *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica, que vio una y mil veces durante un viaje iniciático a Londres. Su cine, deudor de la sensibilidad de su admirado Jean Renoir, nunca se formularía como alternativa real a la industria del cine popular indio producido en Bombay, ya por entonces una de las mayores del mundo, sino como forma artística dotada de un valor simbólico superior. La cruzada de Ray contra lo que él consideraba una vulgarización de la cultura tradicional era la cruzada de una *intelligentzia* frustrada por no haber logrado encarnar el liderazgo en la definición de la identidad nacional india tras la independencia. Este liderazgo, según reconocía Chidananda Das Gupta en un famoso artículo de 1969, lo había tomado la industria de cine popular producido en Bombay.⁷ Los ecos de esta frustración todavía son audibles en el debate sobre el sentido de la identidad india contemporánea y su reflejo en el cine.

Más allá de las acusaciones de vulgarización kitsch de las esencias tradicionales con intenciones ideológicas, en un caso, o de haber utilizado un lenguaje de la verdad demasiado occidental y elitista, en el otro, ninguno de estos discursos fílmicos puede ser tomado como emanación verdadera de la India. En primer lugar, por la naturaleza performativa de todas las representaciones, que tienden a generar respuestas y a modelar disposiciones respecto a lo que pretenden retratar; en segundo lugar, porque lo que entendemos como India es un mosaico de etnias, culturas, lenguas y religiones cuya unidad tras la descolonización británica vino apuntalada por esa misma industria cinematográfica, puertas dentro mediante el cine popular y puertas afuera con el realismo de Ray. En tercer lugar, por último, por la inevitable naturaleza híbrida de la identidad postcolonial, que surge, como ha descrito Homi Bahbha, a partir de una compleja negociación entre la herencia dejada por la potencia colonial –en este caso, la tecnología del cine y su uso como instrumento de control social– y la apropiación y “naturalización” de esos mismos medios para ponerlos al servicio de la construcción nacional. La mezcla de imágenes procedentes del cine de Bollywood más colorista y superficial y del realismo meditativo de Ray, que nos ofrece Pedro Ortuño, no es un mero comentario sobre la



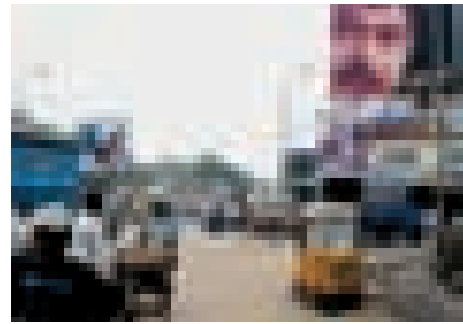
Jaipur







Chennai



distancia entre cultura popular y cine culto, entre ilusión y verdad, entre el pastiche comercial y la autenticidad que emana del lugar, sino una reflexión más global sobre el funcionamiento del cine como rito, en gran medida sagrado, que actúa en la configuración de la subjetividad y de las identidades colectivas. Aunque en lo fundamental esta reflexión se podría aplicar también al cine de Hollywood, *Fire within, calm without* nos sitúa ante la especificidad de la sociedad india, donde el cine ha cumplido un papel fundamental en la negociación entre tradición y modernidad, entre pasado colonial y presente nacional, entre identidad religiosa y de casta e identidad cívica, una negociación que, a comienzos del siglo XXI, se reedita en nuevos términos, los términos del tráfico de las culturas en el escenario global.

En su reciente vídeo documental, *El otro lado de Bollywood* (2006), Pedro Ortuño nos ofrecía un recorrido por la industria cinematográfica india a través de los testimonios de sus protagonistas –actores, directores, críticos y miembros de la administración– que venían articulados por un entramado de comentarios visuales sobre la interrelación entre cine y vida social derivados de su propia experiencia del lugar. A modo de subtexto, el film narra simultáneamente un viaje hacia el sur, desde las abarrotadas calles de Bombay a las verdes colinas de Goa; de los platós en que se ruedan las teatrales coreografías destinadas a satisfacer el imaginario cultural de la India y su diáspora global a los parques medios de un cine comprometido que rueda a cielo abierto la destrucción del sustrato natural de ese imaginario. El viaje de Occidente a Oriente, del norte al sur, de la ciudad al campo, del centro a la periferia, no es ya el viaje en busca de la representación más auténtica, sino del cine como lugar de discurso crítico y de diferencia.

Paradojas de la colonización, la historia del cine en la India se inicia prácticamente a la vez que en Occidente. La primera película propiamente india, *Raja Harishchandra*, fue realizada por Dadasaheb Phalke en 1913, y en 1927, sólo cuatro años después de *El cantante de jazz*, ve la luz la primera película sonora producida íntegramente en la India. Aunque concebido desde el principio como una industria en manos del imperio, el cine no se convierte en la India en un fenómeno de masas hasta después de la Segunda Guerra Mundial, coincidiendo con el proceso de descolonización y pasando a convertirse inmediatamente en un cine nacional, el vehículo ideológico de un estado necesitado de generar un imaginario colectivo unificado. El ya citado crítico Chidananda das Gupta acuñaría en 1969 el término *All-India film* –cine pan-indio– para designar un tipo de melodrama nacional, mezcla de la cultura popular y de las recetas de Hollywood, que había cumplido, como él insistía, una función integradora imposible por otros

medios debido al hiato existente entre la élite intelectual y política y el resto de la población.⁸ En esta misma dirección, Ashish Rajadhyaksha señala el rol que tuvo el ritual de adquisición de una entrada y la admisión en un espacio público, de escucha respetuosa del himno nacional y de inmersión en la ficción fílmica junto con una masa de desconocidos en la educación cívica de una masa social tradicionalmente estructurada en castas y dividida en grupos religiosos.⁹ Los cines de barrio, con precios asequibles a amplios sectores de la masa social gracias a las subvenciones estatales, se convertirían en pieza clave de un proceso que, como describe Ravi S. Vasudevan, suponía una compleja negociación entre las nociones preexistentes de comunidad, que las películas en gran medida suscribían, y la de una nación democrática fundada sobre la sociedad civil.¹⁰

Este proceso explica la importancia del cine en la identidad nacional india y su omnipresencia en la experiencia cotidiana de sus habitantes; sin embargo, no nos explica el proceso de desbordamiento geográfico a escala global y su codificación como espectáculo comercial que ha observado desde comienzos de la década de los noventa, dando lugar a ese fenómeno que hoy reconocemos como Bollywood.

Para entenderlo debemos desplazarnos del viejo escenario de la formación de la nación postcolonial al nuevo de la “modernidad desbordada” de la globalización, tal y como lo describe el sociólogo indio afincado en Estados Unidos Arjun Appadurai.¹¹ En el paso de uno a otro, va a aparecer un factor determinante: el de la diáspora, también conocida en la jerga sociológica como NRI (*Non-resident Indians*). La inmensa diáspora india se había extendido inicialmente por los antiguos territorios del imperio británico, donde había adquirido una importante presencia y poder económico como administradores e intermediarios entre las comunidades locales y los oficiales de su majestad. Tras la descolonización, pocos fueron los que volvieron a la madre patria –que antes de su salida no existía como tal unidad–. Muchos se quedaron en las antiguas colonias, sobre todo en África; otros se marcharon a la metrópolis imperial, integrándose en los barrios obreros de muchas ciudades, sobre todo de los Midlands –Bradford, Leeds, Manchester, Newcastle–, mientras otros siguieron su peregrinaje por Asia oriental, Oceanía, Canadá y los Estados Unidos. No iban a ser ellos solos. Las comunidades ya establecidas iban a ejercer un poderoso efecto llamada sobre las masas empobrecidas del subcontinente indio en un proceso que aún continúa hoy día.

La diáspora es un fenómeno fundamental en la configuración de eso que se ha venido a llamar cultura global. Una parte muy importante de la población mundial actual posee una identidad





Mumbai

transnacional y las complejas negociaciones entre la cultura de acogida, la de origen y el hipotético marco general en que tales negociaciones se producen, son responsables de los nuevos significados que las nociones de identidad e, incluso, de cultura han adquirido en el presente. El fenómeno de la diáspora no sólo va a impregnar con su diferencia la cultura de acogida, sino que va a tener también un papel capital en la definición del paisaje cultural del lugar de origen. En el caso de la India, ésta iba a adquirir un peso financiero del que la madre patria no podía prescindir tras la dislocación del sistema económico mundial a mediados de los setenta, ejerciendo sobre ella una intensa demanda de signos identitarios “fuertes”, que fueran capaces de dotarle de una imagen estable de sí misma en una tierra frecuentemente hostil. El desarrollo de las tecnologías de la televisión, el cassette y el vídeo durante los ochenta iban a favorecer estos flujos, haciendo que las comunidades indias repartidas por el globo consumieran las producciones de una industria fílmica que habría de ajustarse a la nueva demanda.

Al “nacionalismo estatal” de la era Nehru, al que tanto había contribuido el cine, le sustituye hoy un “nacionalismo cultural” fundado en valores sentimentales, de apego a unas costumbres y a unos modos de vida, a menudo relacionados con los lazos familiares y muchas veces recreados e idealizados en la imaginación de una audiencia que no tiene ya contacto continuado con la India real. A diferencia de aquel “nacionalismo estatal” en que los asistentes a la sesión de cine se transformaban en ciudadanos, este otro “nacionalismo cultural” se va a producir y diseminar fundamentalmente como bien de consumo en el mercado global. Es interesante notar que este “nacionalismo cultural” no se va a proyectar únicamente en el mercado de exportación destinado a la diáspora, sino que va a revertir también en el mercado interno al que provee la misma industria cinematográfica. La diáspora no se conforma simplemente con ejercer una demanda de consumo sobre la industria cinematográfica del país, sino que se hace un lugar en el imaginario del mismo, ya sea directamente, mediante la introducción de personajes y situaciones –viajes, nuevos escenarios– que delatan abiertamente su presencia, o ya sea indirectamente, mediante la representación de modas, comportamientos y actitudes derivados del trasiego cultural que tiene lugar en esta “modernidad desbordada” de la que hablaba Appadurai.

El debilitamiento del peso del estado postcolonial, impotente ante la intensificación de los flujos del capital y de las comunicaciones y carente de un lugar claro en el nuevo mapa mundial tras la caída del bloque soviético, iba a facilitar esa mutación y, de nuevo, el cine iba

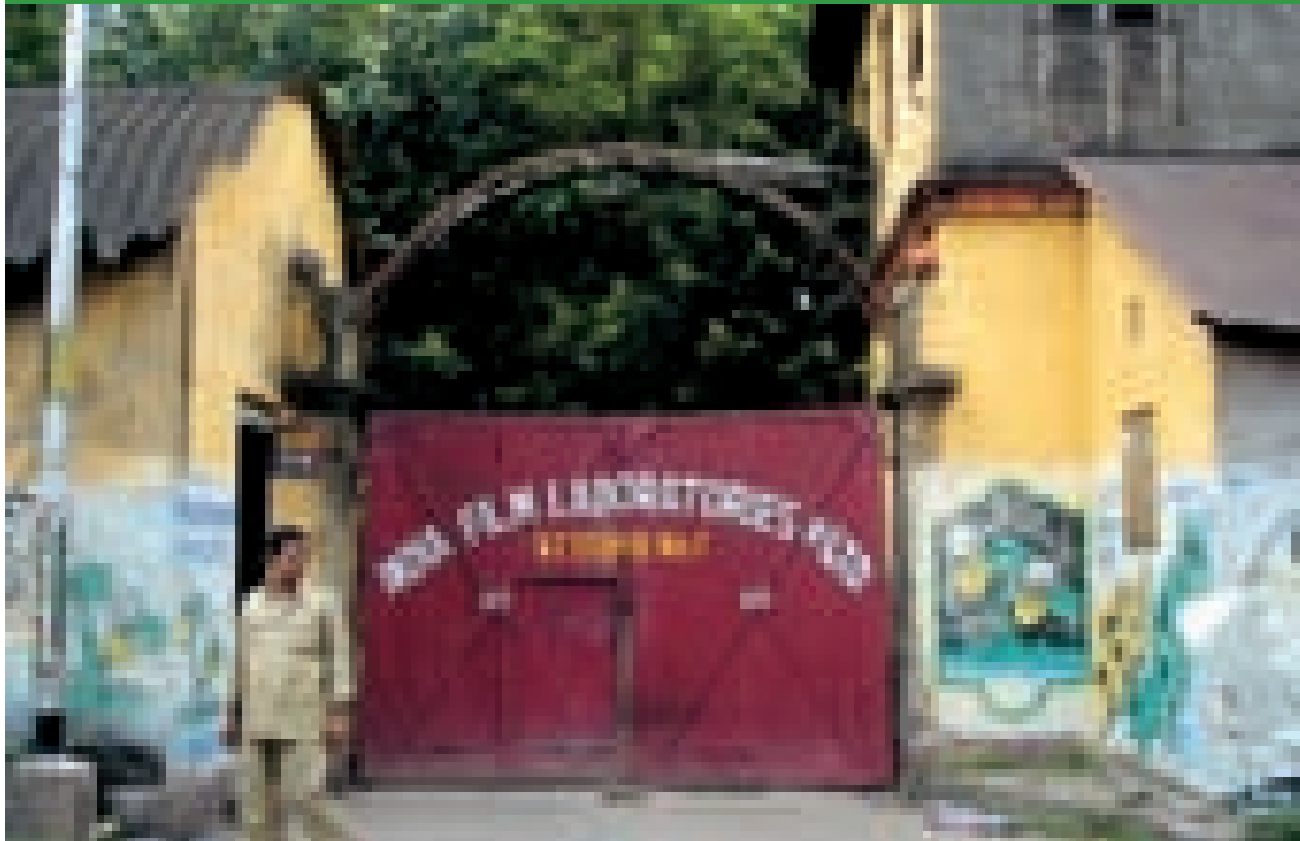


Mumbai

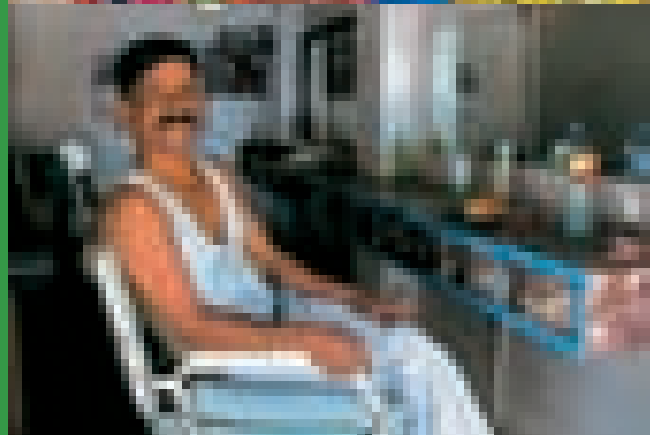
a tener un papel determinante en la orientación de la misma. La cultura india, desterritorializada y convertida en objeto de consumo transnacional, va a pasar a ser lo que Appadurai denomina un “paisaje mediático”: “un gigantesco y complejo repertorio de imágenes, narraciones y paisajes étnicos destinado a espectadores de todo el mundo, donde el mundo de las mercancías culturales, el mundo de las noticias y el mundo de la política se encuentran profundamente mezclados”.¹²

Pero, ¿a qué nos referimos exactamente con el término Bollywood? Aunque es mucho más que la última moda de reflexión teórica en los *think tanks* del mundo desarrollado, puede ser útil repasar el modo en que éste ha ido tomando forma como objeto de estudio académico en las últimas dos décadas. A comienzos de los años 90, la prestigiosa revista *Modern Asian Studies* daba cobijo al debate entre Akbar S. Ahmed, especialista mundial en temas islámicos y por entonces profesor de estudios paquistaníes en la Universidad de Cambridge, y Ajanta Sircar, una joven investigadora de la universidad de Hyderabad, en Andhra Pradesh, al sureste de la India, de mayoría hindú. Utilizando una dialéctica que debía mucho a la rivalidad entre las dos naciones escindidas de la India imperial británica, Ahmed describía el cine popular del “vecino del sur”, su simplicidad, su tradicionalismo y su desmesurada influencia en la vida pública, como metáfora de la presión ideológica del Estado sobre la sociedad india y la inmadurez política de la misma. Sircar le respondía airadamente acusando de orientalista la idea del cine como metáfora de la realidad social utilizada por Ahmed y describiendo la industria cinematográfica de Bombay, por el contrario, como un instrumento eficaz en la resistencia contra el imperialismo cultural estadounidense.¹³

Durante los últimos 10 años, la interpretación del fenómeno se ha vaciado de las tensiones nacionalistas de las que la polémica de *Modern Asian Studies* era un último coletazo y de los complejos de inferioridad derivados de una consideración peyorativa de la cultura popular. Ello se ha debido a la dimensión transnacional que ha adquirido el cine de Bollywood, por un lado, y a la expansión del campo de los estudios culturales dentro de las universidades de todo el mundo, por otro. En este nuevo contexto, Bollywood ha pasado a primera línea de la atención académica internacional en tanto proceso paradigmático de negociación entre lo local y lo global, así como de la desterritorialización de la cultura en las sociedades actuales. En un número monográfico que la revista india *Seminar* dedicó en 2003 a Bollywood como fenómeno cultural global, Madhava Prasad se esforzaba en darnos algunas claves para acotar en lo posible este fenómeno.¹⁴ Como nos recuerda, su peculiaridad viene ejemplificada por el



Calcutta



hecho de que el apelativo Bollywood se pusiera originalmente en circulación en los medios anglófonos con connotaciones claramente peyorativas, que se hacían eco de las prevenciones que formulara Ray 30 años antes. Lo sorprendente es que fuera casi inmediatamente adoptado por los productores e instituciones locales como etiqueta con que reinscribir su diferencia y proyectarse en el circuito internacional.¹⁵

Este proceso de “abducción simbólica”, como lo denomina Prasad, implica cambios profundos en los procesos de identificación nacional y un desplazamiento de su epicentro de las mayorías hindú y urdu dominantes en la península a un ámbito transnacional anglo-americano. En un momento en que, tras décadas de proteccionismo cultural, la India ha entrado masivamente en la cultura del consumo global, de la MTV y de los multicines, el patriotismo y el nacionalismo sentimental de la diáspora aparecen como la única garantía de unidad. Aunque las películas sigan produciéndose en Bombay y se conserven muchas de las constantes del melodrama nacionalista forjado en los años 40, se ha producido un sutil deslizamiento lingüístico del urdu al inglés y a su modo de expresar valores y sentimientos. *Love*, observa Prasad, ha sustituido a *pyar*, *mohabbat* o *ishq*, en la expresión de afecto en muchas de las películas rodadas en Bombay que conviven hoy con otras producciones “Bollywood” producidas en Toronto, Londres o Sydney. A pesar de las resistencias de muchos miembros de la industria y la crítica cinematográficas locales, que ponen de manifiesto muchos de los entrevistados en *Al otro lado de Bollywood*, la expansión del término y del paisaje mediático que se constituye alrededor de él es imparable. Este conglomerado de imágenes, melodías, valores y sentimientos, una vez reificado, está disponible para circular y ser apropiado, reinterpretado y consumido en el ámbito expandido de la cultura global, incluyéndose en ella, la de la India.¹⁶

La aparición de un número musical estilo *Bollywood* en una gran producción de Hollywood como *Moulin Rouge* o su apropiación para la campaña publicitaria de Coca Cola, la multinacional por excelencia –el famoso “Pita pita del”–, no pueden interpretarse ingenuamente sólo como ejemplos de una inversión en el sentido de los flujos culturales entre centro y periferia en el nuevo entorno global. En cierto modo, son síntomas epidérmicos de transformaciones más profundas tanto en los modos de autorreconocimiento como de interpelación identitaria hacia el otro en una época de creciente cercanía física y promiscuidad mediática, pero también de fricciones constantes y de generación de estereotipos culturales que, en ocasiones, reeditan nuevas versiones del exotismo y el orientalismo.



Hyderabad





Calcuta

No existe un único factor que explique el porqué ese conglomerado de imágenes coloristas, de músicas exóticas y estrambóticas coreografías que reconocemos como Bollywood, se está abriendo paso en la cultura popular mundial. El más evidente es, como ya apuntamos, la ubicuidad de la diáspora india, especialmente en los países anglosajones, que ha acostumbrado a los oídos de los autóctonos a la imaginería y los sonidos de sus nuevos vecinos, a pesar de los muros de ghetización y xenofobia que en muchos casos siguen dominando sus relaciones. El cine británico se ha encargado en las últimas dos décadas de narrarnos los flujos –fundamentalmente libidinales– que se filtran a través de estas barreras culturales. *Mi bella lavandería*, de Stephen Frears, con guión de Hanif Kureishi (1985); *Oriente es oriente*, de Damien O'Donnell, a partir de un guión de Ayub Khan-Din (1999); *Quiero ser como Beckham*, de Ghurinder Chadgha (2002), y *Sólo un beso*, de Ken Loach (2005), son ejemplos de un tipo de película destinada a una audiencia potencialmente capaz de negociar sus posiciones culturales relativas dentro del espacio de lo común. Esa misma audiencia es a la que se dirigen *Salaam Bombay!* (1988), *Mississippi Masala* (1992) y *la Boda del monzón* (2001), de la directora india Mira Nair, ella misma ejemplo de vida en la diáspora.

Sin embargo, el éxito de Bollywood como fenómeno cultural global no depende exclusivamente de la proliferación de narraciones que facilitan la comunicación entre vecinos forzosos. Otro factor importante es su codificación misma como producto de consumo, su naturaleza kitsch, que fascina por su brillantez y que atrae irresistiblemente por su contagiosa alegría y ausencia de problemas. Así lo entendieron los publicistas de McCann Erikson cuando elaboraron el ya mencionado anuncio del “Pita pita del” para Coca Cola. Tras una coreografía imitando el estilo Bollywood, el camarero que ha sido pillado distraído se excusa ante su señora con una enigmática frase de vagas connotaciones orientales: “Sigue el dictado de tu espíritu”. Seguramente, la interpretación de tipos y situaciones sea muy diferente cuando el público indio de Delhi o Bradford ve una película del género en el cine o en la intimidad familiar, pero su fácil fórmula de exaltación sentimental y feliz adecuación al orden, se transmite a través de los más densos filtros culturales.

Esta facilidad de transmisión ha convertido las imágenes estereotipadas y chispeantes de Bollywood en un comodín que el habitante autóctono del mundo occidental puede utilizar para imaginar sus relaciones con el “otro” vecino –y frecuentemente subalterno– en términos no conflictivos, como si de una alegre coreografía perfectamente sincronizada se tratara. La película danesa *Halalabad Blues*, de Helle Ryslinge (2002), lleva a cabo un amargo comentario



Calcutta



sobre la insuficiencia de tales representaciones, al que nos referiremos como conclusión. La protagonista, una liberal fotógrafa de Copenhague, tras tener fantasías eróticas en términos de Bollywood con el tendero turco de la tienda del barrio, acaba siendo culpable por omisión del asesinato de su amante al descargar finalmente sobre él y su mundo todos los prejuicios culturales de la bien pensante sociedad danesa. El cine, de nuevo, nos habla del poder de las fantasías y de la importancia de no dejar que nos hagan olvidar el esfuerzo que siempre conlleva la construcción de realidades.

Jesús Carrillo es profesor de Teoría del Arte y Últimas Tendencias en la Universidad Autónoma de Madrid. Su investigación se reparte entre el análisis histórico de la representación del poder en la temprana Edad Moderna y la crítica de la cultura visual contemporánea. Recientemente ha publicado diversos estudios sobre la dimensión pública del arte y la utilización de los nuevos medios como vehículo de experimentación artística.

¹ La presencia de elementos procedentes de la espiritualidad hindú en las primeras películas de Ray viene descrita por Darius Cooper. En *The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity*, Darius Cooper, Nueva York, Cambridge University Press, 2000.

² Chidananda Das Gupta, "Indian Cinema Today". *Film Quarterly*, vol. 22, nº 4, pp. 27-35.

³ Ravi S. Vasudevan, "Nationhood, Authenticity and Realism in Indian Cinema: The Double-Take of Modernism in the Work of Satyajit Ray". En *Apu and After. Re-visiting Ray's Cinema*, Moinak Biswas, Calcuta, Seagull Books, 2006.

⁴ Satyajit Ray, *Our films. Their Films*, Calcuta, Orient Longman, 1976; reimpresión en Nueva York, Hyperion books, 1994.

⁵ Gregory D. Booth, "Tradicional content and narrative structure in the Hindi Comercial Cinema", *Asian Folklore Studies*, vol. 54, nº 2, 1995, pp. 169-190.

⁶ Madhava Prasad, *Ideology of the Hindi film: a historical construction*, Delhi, Oxford University Press, 1998.

⁷ Chidananda Das Gupta, *opus cit.*, p.28.

⁸ Chidananda Das Gupta, *opus cit.*, p.28.

⁹ Ashish, Rajadhyaksha, "The 'Bollywoodization' of the Indian cinema: cultural nationalism in the global arena", *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 4, nº 1, 2003.

¹⁰ Ravi S. Vasudevan, "The politics of cultural address in a 'transitional' cinema: a case study of Indian popular cinema." En *Reinventing film studies*, Christine Gledhill y Linda Williams, eds, Londres, Arnold/Oxford University Press, 2000.

¹¹ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001.

¹² Arjun Appadurai, *opus cit.*, p.49.

¹³ Ver Akbar S. Ahmed, "Bombay Films: The Cinema as metaphor for Indian Society and Politics", *Modern Asian Studies*, vol. 26, nº 2, mayo de 1992, pp.289-320 y Ajanta Sircar, "Of Metaphorical Politics: Bombay Films and Indian Society", *Modern Asian Studies*, vol. 29, nº 2, mayo de 1995, pp. 325-335.

¹⁴ Madhava Prasad, "This thing called Bollywood", monográfico *Unsettling Cinema, a symposium on the place of cinema in India*, *India Seminar* nº 525, mayo 2003, <<http://www.india-seminar.com/semsearch.htm>>

¹⁵ Prasad nos informa que el término deriva del anterior "Tollywood", término inventado por un ingeniero norteamericano para denominar a la industria cinematográfica situada en el barrio de Tollygunge en Calcuta, cuando esta ciudad aún era un importante centro de producción. El cambio de inicial para calificar peyorativamente al cine popular realizado en Bombay se haría posiblemente desde una revista juvenil, JS, destinada a los hijos de una élite india fuertemente europeizada.

¹⁶ Este proceso ha sido objeto de un intenso debate en los últimos años, Amit Rai dirigió un número monográfico sobre el impacto de Bollywood en su dispersa audiencia transnacional (*South Asian Popular Culture* vol. 3, nº 2, octubre 2005). Jidna Desai ha publicado un interesante trabajo sobre los desplazamientos que se observan en el nuevo cine indio producido desde la diáspora: *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, Nueva York, Routledge, 2004.



selección proyectos 1994 - 2006



compromiso & recuerdo



La Cuna del Daiquiri. 1994-95

Documental, 30 min.

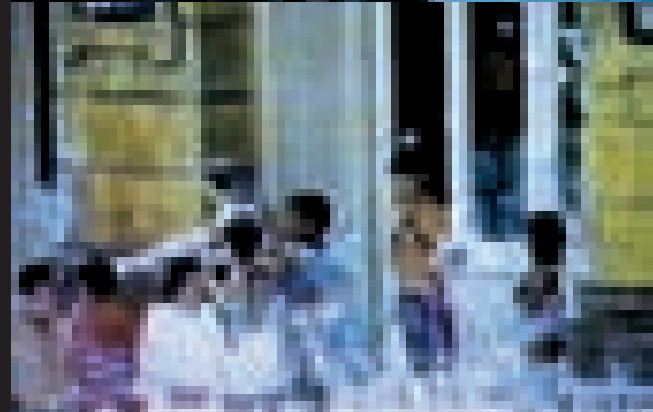
En septiembre de 1994 y a raíz de la crisis de los balseros, Cuba vivió uno de los momentos más difíciles de su reciente historia. *La Cuna del Daiquiri* indaga desde las profundidades más insospechadas de la abatida y deteriorada Habana Vieja, en una serie de entrevistas con ancianas rebeldes, amas de casa, artistas jóvenes, prisioneros políticos... Y como telón de fondo e hilo conductor de la historia vemos la salida desesperada de los nuevos argonautas del Caribe: los "balseros".

** "Yo pienso que Fidel forma parte de un mecanismo de poder que está a la altura de estos tiempos. Pero hay como un filtro que enmascara el verdadero funcionamiento del poder y, en este caso, este filtro consiste en vender una imagen que está fuera de lugar, decadente o pasada ya de moda. Y realmente creo que eso no es así. Esa es la imagen que se vende y sería ingenuo creérsela, pero detrás de eso hay muchas más relaciones de sucesión, de dominación, de chantaje, de negociaciones, y él sirve como coartada perfecta para enmascarar toda esa historia."*

"A mí lo que me alucina, por ejemplo, es que el cubano siempre fue anti-yanqui. Los yanquis eran un motivo de burla dentro de la cultura popular. A mí lo que me maravilla es ver cómo una revolución, una revolución significa precisamente ponerlo todo de cabeza, como la revolución ha cambiado todo el sistema de valores y ahora resulta que los Estados Unidos son lo máximo... Que puede ser lo máximo en determinados aspectos –yo no te niego de que a mí como artista me interese el mercado de Nueva York–, pero que no todo es blanco o negro. Perteneces a una identidad que ha incorporado elementos del modo de vida norteamericano, porque ellos estuvieron aquí 50 años –y no por gusto–, pero independientemente de eso hay una diferencia entre ser cubano y norteamericano."

* Fragmentos de conversaciones





Abanico rojo. 1997

Documental, 60 min.

En 1937, el gobierno republicano promovió la salida de España de miles de niños hacia distintos países que se ofrecieron a acogerlos. Una parte de ellos fueron llevados hacia la Unión Soviética, el más firme aliado de la República durante los tres años de guerra y, al mismo tiempo, el ejemplo máximo para muchos socialistas y comunistas de que la "utopía" se estaba haciendo realidad. *Abanico rojo*, por una parte, rescata el testimonio de Alejandra Soler, que fue maestra de estos niños, y, por otra, el de diversas personas que sufrieron el exilio en Rusia y que con posterioridad regresaron a España.

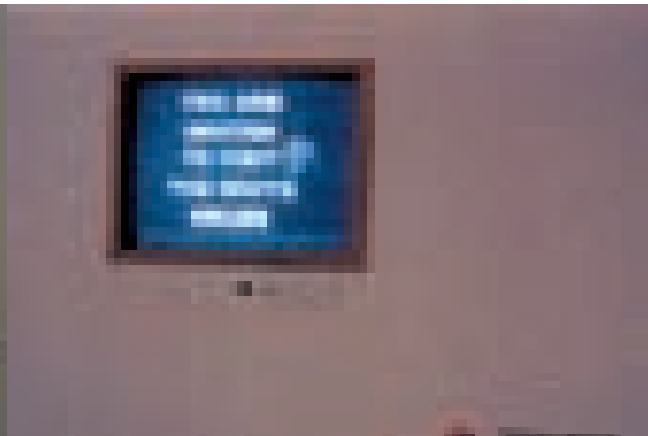
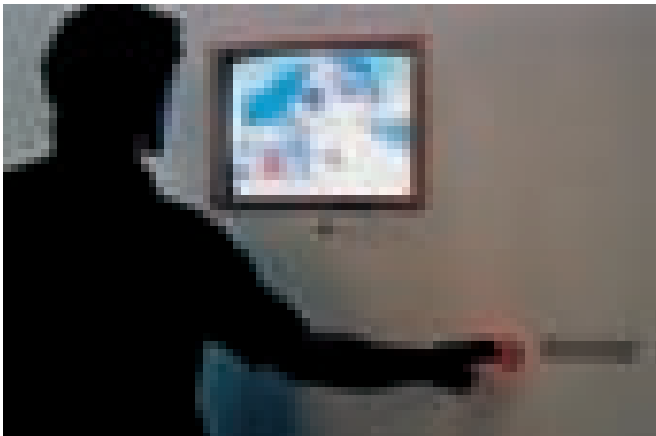
** "Hemos vivido sentados en unas maletas, pensando que al día siguiente se acababa el franquismo y volvíamos a España; para nosotros fue un fracaso el término de la Segunda Guerra Mundial, estábamos convencidos de que el triunfo sobre el fascismo mundial era el final del franquismo en España..."*

"Picasso cumplió 80 años... Nos prestaron unas copias de sus cuadros y con ellos organizamos una exposición, la organizamos nosotros en la casa de España... El arte de Picasso no se reconocía, Cruchov dijo que Picasso pintaba con la cola de un burro y como la opinión oficial debía de ser la opinión general... En ese ambiente organizamos la exposición en honor a Picasso. Fue un éxito."

"Cuando llegué, mi impresión fue que había retrocedido 50 años atrás, por la mentalidad de la gente. A pesar de que allí había dictadura, la gente era muy culta, y eso se notaba: se notaba que aquí era difícil tratar con gente culta y sin embargo allí era muy fácil..."

* Fragmentos de conversaciones





You are Invited To Visit The White House. 1996-97

Videoinstalación, 9 min.

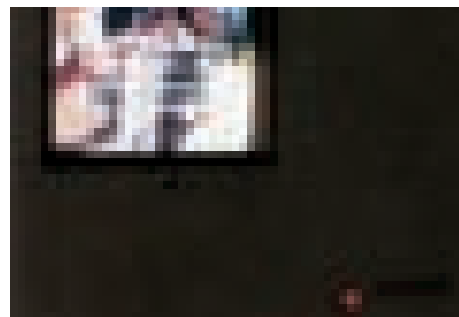
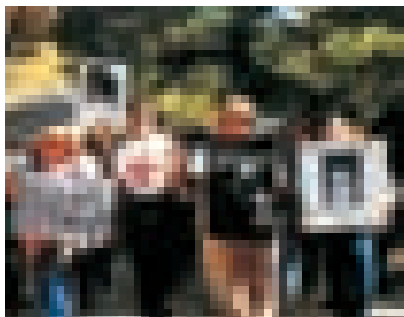
En 1988, David Wojnarowicz (artista y escritor) en su libro *Close to the Knives* imagina una marcha hacia la Casa Blanca en protesta por la poca implicación de los políticos con los afectados de la enfermedad del SIDA. El 13 de octubre de 1996, ACT UP escenificó dicho acto en Washington. La instalación audio-visual contrapone las imágenes y entrevistas de aquella marcha con el sonido de uno de los puntos de información para turistas de la ciudad. Como contrapunto, la imagen de un policía a caballo.

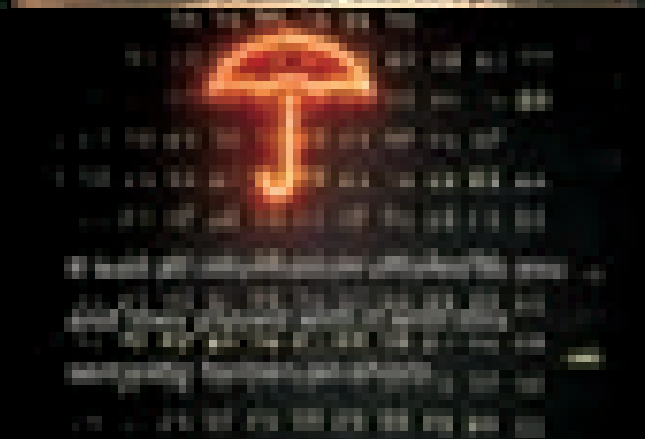
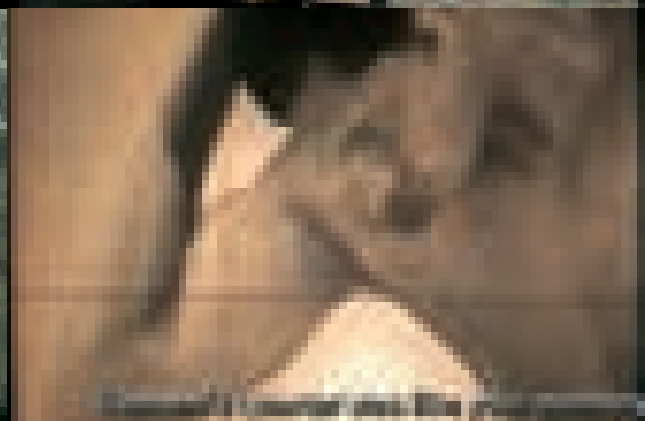
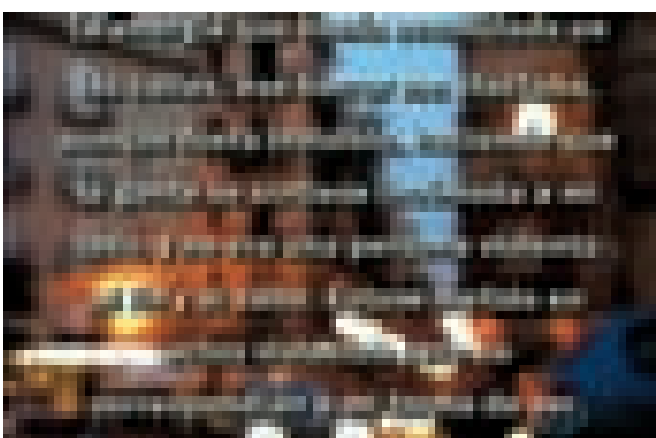
** "Si se hubiese utilizado dinero público para facilitar jeringuillas a drogodependientes, ofrecerles más información de prevención, en las escuelas, en los medios de comunicación, todo sería diferente."*

"No solamente es un duelo; es para decir que la gente no puede continuar muriendo. Las cenizas de los fallecidos que traemos no son un símbolo; son de gente que ha muerto, son para recordarnos que necesitamos más apoyo en investigación en todas las áreas. Millones de personas en todo el mundo están muriendo de SIDA y hay que hacer algo para encontrar una curación."

"Trayendo nuestros muertos a la puerta de la Casa Blanca requerimos del gobierno un plan de acción contra el SIDA. No ha existido ningún plan desde que comenzó la crisis. Ya es hora de que tengamos uno. Estamos aquí para lanzar un mensaje: sea quien sea la persona que ocupe la Casa Blanca en 1997 deberá de ocuparse de suministrar ayuda sanitaria para los millones de personas en todo el mundo que están muriendo se SIDA y hacer algo para encontrar una curación."

* Fragmentos de conversaciones





Traslados, mudanzas. 2001

Videoinstalación, 11 min.

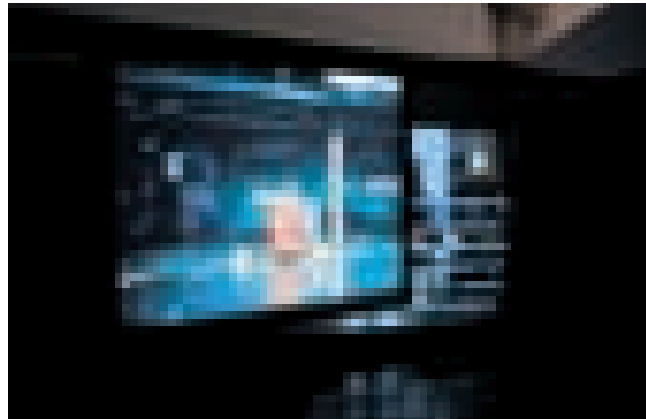
Traslados, mudanzas consiste en proyecciones con imágenes grabadas en espacios urbanos de las ciudades de Valencia y Nueva York. En voz en off, con subtítulos en inglés y castellano, escuchamos el sonido de una conversación de David Wojnarowicz, que tuvo lugar en 1991 en Nueva York, y otra con Juan Delgado, en Valencia en 2001.

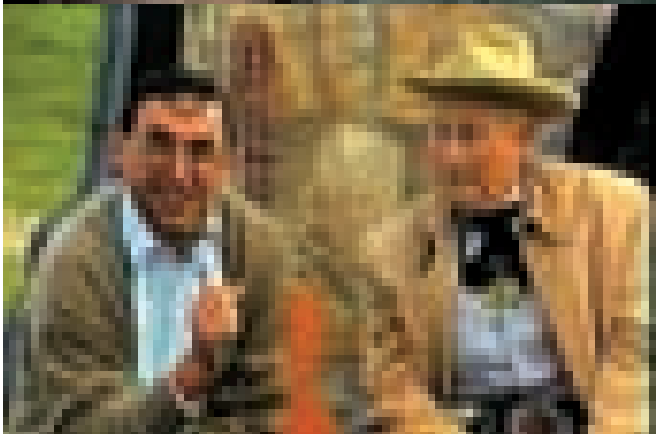
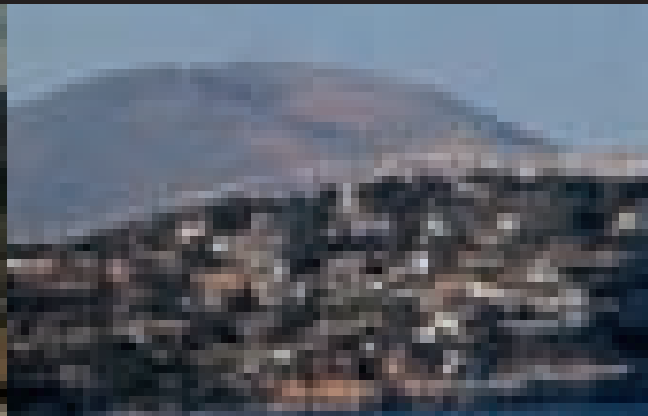
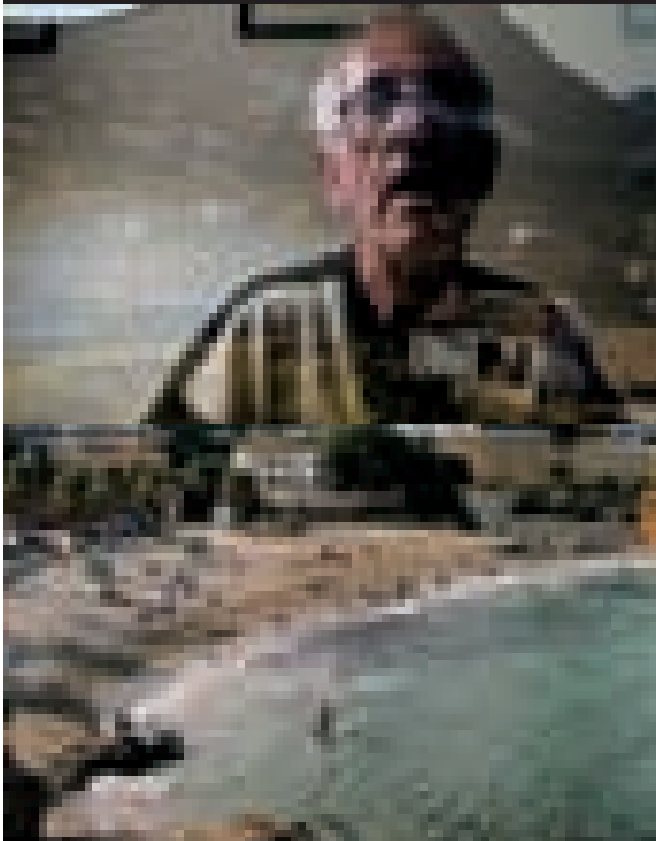
Valencia y el desaparecido "Covarrubias Cabaret"; Nueva York y la calle Catorce Oeste: dos lugares alejados, pero al tiempo evocadores, en los que intuir nexos de unión en el contexto de reivindicación y activismo de los 80.

* *"En ese sentido, yo quería ser aceptado... porque estuve a punto de morir varias veces y también me daba cuenta de que después de esas experiencias me iba a ser muy difícil salir de la calle, me eché a la calle muy joven, tenía 17 años y empecé a buscar cualquier tipo de trabajo. De lo que me doy cuenta, lo que me indigna es que la gente mira a los indigentes y les dice vete y busca un trabajo."* David Wojnarowicz.

"Todo el centro histórico sufrió una degradación muy fuerte a nivel urbanístico de edificios que se estaban cayendo porque estaban completamente derruidos. La gente que venía del extranjero decía: Valencia parece Beirut. Más que una ciudad europea parece que la habían bombardeado y había un deterioro que viviendo en el Centro del Carmen, convivías." Juan Delgado.

* Fragmentos de conversaciones





El preu de la des-memoria. 2001

Proyecto público y vídeoinstalación, 22 min.

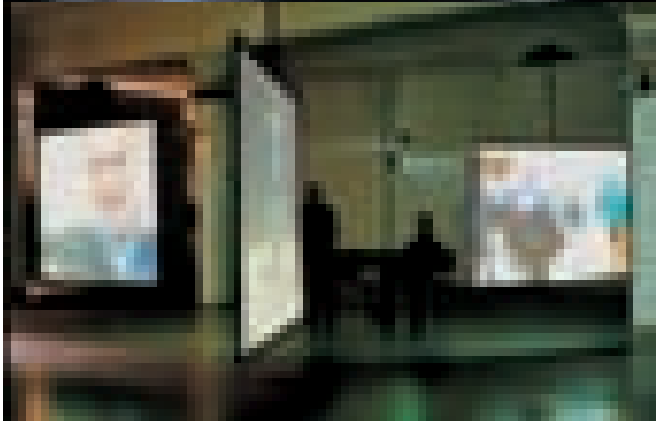
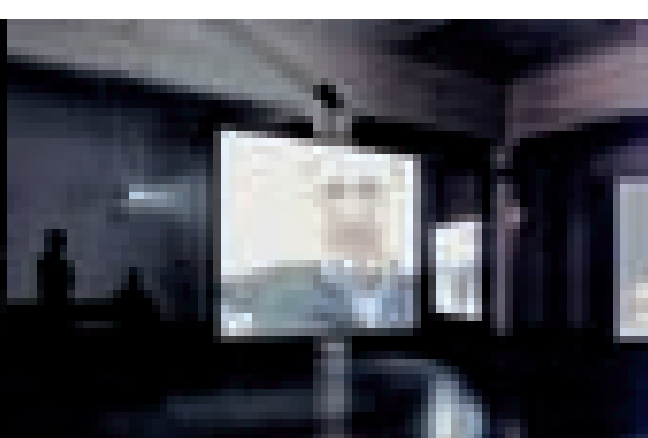
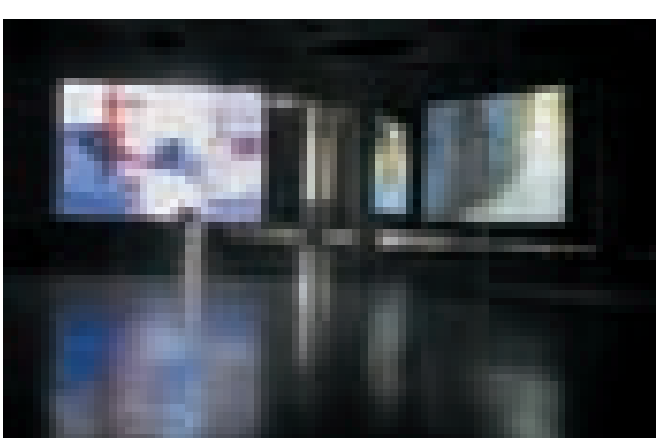
El proyecto reflexiona sobre lo que ha supuesto la conservación del paisaje rural de Benissa (al contrario que en comarcas limítrofes del litoral de la Marina Alta). Por una parte, el proyecto se plasmó en la construcción de unos columpios de hierro, que rememoran los existentes en parques infantiles de los años 60, y, por otra, en la proyección de fragmentos de conversaciones con vecinos de Benissa, una dialéctica entre lo que se tuvo, se ha perdido y se ha ganado.

** "Había un grupo de personas que se movían por cosas del pueblo, por la construcción, el problema del agua, por la OTAN. La construcción era una cosa más. Veías que si no te preocupabas un poco no sólo el pueblo se haría un asco, sino la gente que venía de fuera tampoco le interesaría el pueblo. Aquí lo que interesaba era construir rápidamente y ganar dinero. Pero el dinero lo ganaba una persona sola, que era el propietario de la empresa. Los trabajadores continuaban siendo trabajadores y cuando se acababa la faena se acababa el trabajo."*

"No hemos tenido tiempo a pararnos y reflexionar sobre cuál era el modelo que necesitábamos para nuestra ciudad y nuestro entorno. Siempre hemos actuado un poco al remolque de las circunstancias. Ahora se abren períodos de reflexión que dan estamentos a todos los sectores del pueblo... Pienso que si hubiésemos sido todos más valientes y hubiésemos sido capaces de pararnos a reflexionar y ver cuál era el modelo de ciudad que queríamos, pues seguramente no habríamos llegado al nivel de ocupación que en estos momentos hay en todos los municipios de la Marina Alta. Como tú muy bien has dicho, Benissa es un lugar especial que ha logrado escapar a esta especulación salvaje que se ha visto."

* Fragmentos de conversaciones





Les línies del cel: Trencadís d'un horitzó. 2002

Videoinstalación, 20 min

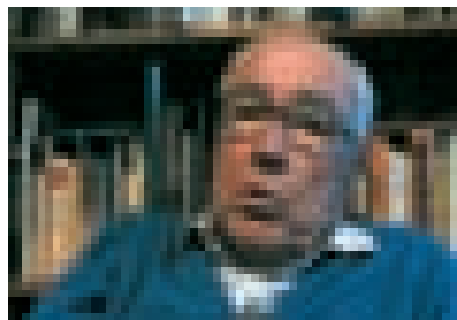
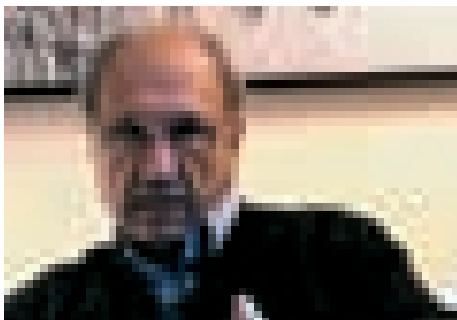
La instalación se concreta en una serie de proyecciones de vídeo, acompañadas por audio, donde se recogen las palabras de aquellos cineastas de la denominada Escuela de Barcelona que, desde una posición de compromiso y ruptura, tomaron las cámaras para ofrecernos una visión de la Barcelona de la transición. Este proyecto pretende suscitar una reflexión en torno a la figura del artista y su relación con el espacio y, por extensión, la sociedad; una relación que se presenta en términos de actitud que un artista ha tomado en un momento dado, con respecto a ese entorno vital y sus transformaciones posteriores.

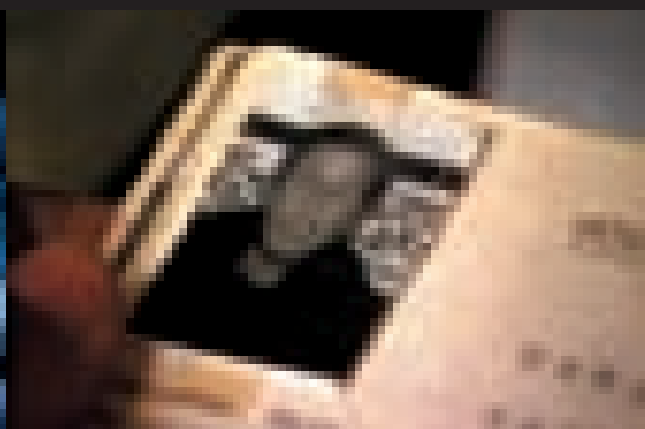
* *"Sobre todo había una cosa tremenda: a algunas personas les molestará oír esto, pero, en aquel momento, existía el entusiasmo de la clandestinidad y de la lucha en contra desde donde podías, desde donde estabas. Yo, la verdad, es que sigo sin pasar delante de una comisaría..." José María Nunes.*

"Lo que ocurre es que, afortunadamente, tuvimos suerte por las circunstancias... Nos hicieron reivindicar siempre la subjetividad, es decir, el marxismo es siempre una filosofía del colectivismo, de las clases sociales, de las estructuras sociales; pero siempre –quizás por razones psicológicas, ambientales, del Mediterráneo o por lo que fuere– mantuvimos una defensa del hedonismo, de la subjetividad, de los placeres. No hubo nunca una entrega ciega al colectivismo anónimo, tipo soviético." Román Gubern.

"Nunca tuve la necesidad de que mi activismo político utilizara el cine como instrumento político, porque yo tenía la doble actividad, yo ya resolvía el compromiso político con la práctica política, muy ligada a la lucha antifranquista. Cuando he hecho cine, lo he hecho siempre como medio, como lenguaje, para poder con toda libertad estructurar un lenguaje propio para desarrollar como realizador mi trabajo..." Pere Portabella.

* Fragmentos de conversaciones





Olvidada ciudad de los idiotas. 2003-06

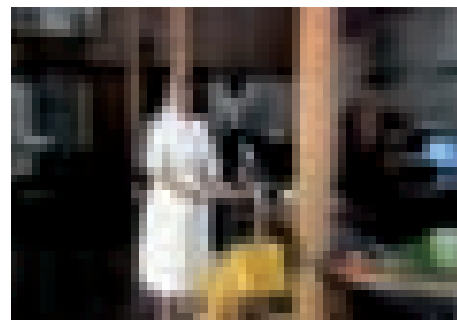
Video, 11 min.

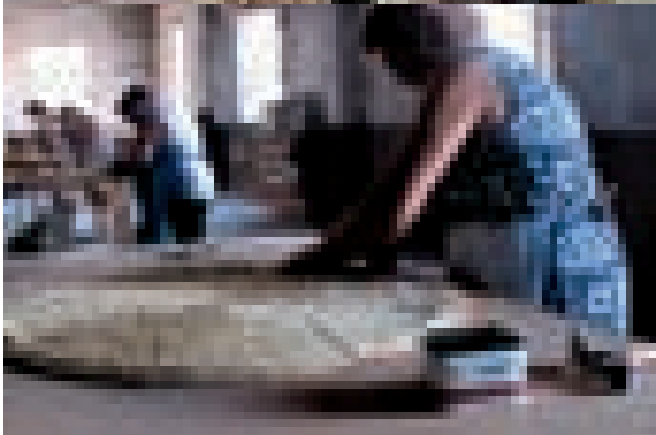
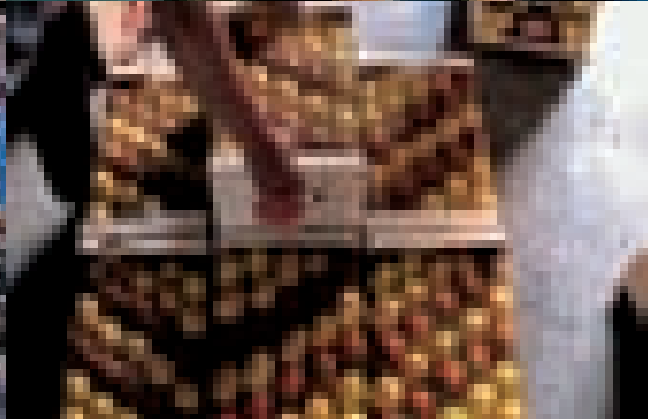
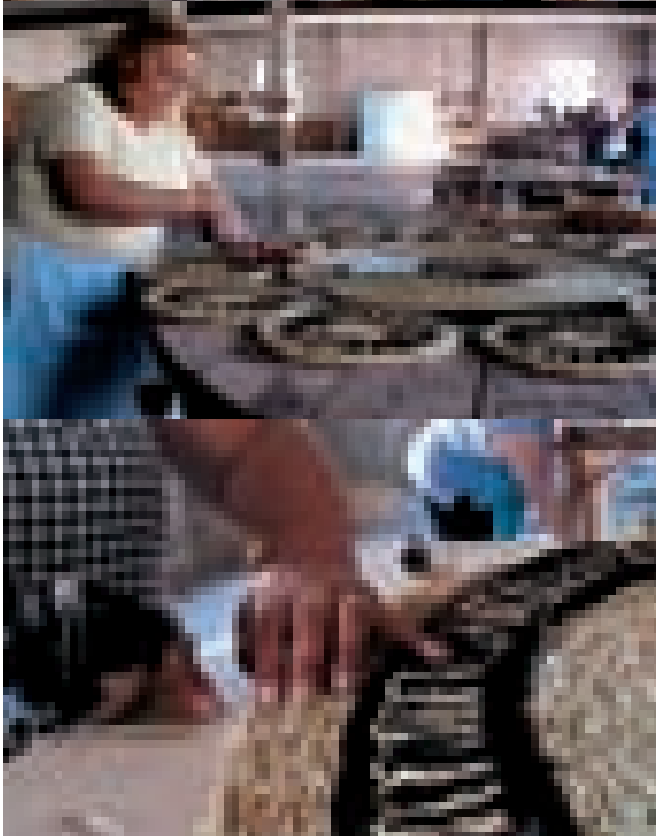
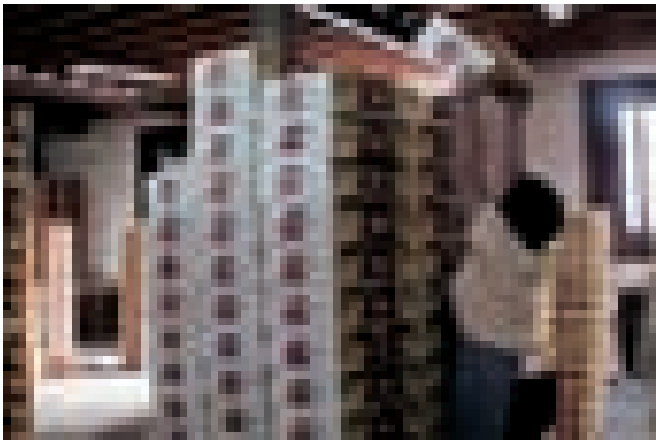
A modo de testimonio de la pasada, pero todavía reciente, historia del quehacer psiquiátrico en nuestro país, el vídeo *Olvidada ciudad de los idiotas* muestra –en palabras de un titular de prensa de la época–, el terrible caso del Psiquiátrico de Valencia: un manicomio donde la terapia moderna es todavía ignorada. Y dando aún fe de la precariedad de las condiciones y el más que dudoso valor terapéutico de los tratamientos a que fueron sometidos, las voces de unos supervivientes que, si bien no terminaron por verse engullidos completamente por la dinámica de la institución, tampoco han podido recibir soluciones dignas de mano de la más reciente reforma psiquiátrica.

* *“Ingresé en Jesús a los 26 años. El motivo de mi ingreso allí fue que tuve un acceso de nervios y llegué a darle una bofetadita a mi padre, sin ánimo de lastimarlo, porque esto nunca lo puede hacer nadie, lastimar a un padre.”*

“Yo nunca me he considerado un loco, ni estando allí ni estando fuera de allí. Me sabía muy mal estar allí. Me hicieron un electroshock, me fracturé la mandíbula y perdí la dentadura en cuatro días; yo lo atribuyo a que tenía falta de calcio en los dientes. Me quedé con todos los dientes bailando y el hueso de la mandíbula me lo rompieron por aquí. En un electroshock, yo, aterrado, no quería que me lo pusieran y como fue a la fuerza, en el forcejeo me fracturaron la mandíbula.”

* Fragmentos de conversaciones





Blanca sobre Negra. 2004

(Videoinstalación, 13 min)

Blanca sobre Negra nos invita a un original recorrido por la historia reciente de Blanca, un pueblo de Murcia que, curiosamente, recibió en sus orígenes el nombre de Negra. Tres vecinas de este pueblo agrícola, a las orillas del Segura, tratan de enterrar los fantasmas del pasado marcado por la explotación y la miseria a través de unos testimonios que reflejan al tiempo frustración y amargura, rebelión y reivindicación. Sin embargo, ¿es posible enterrar algo que nunca murió?

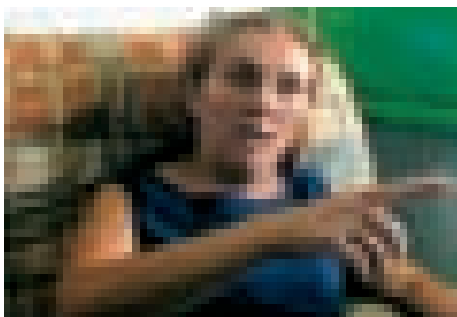
* *"Es el trabajo más desabrido y más desagradable que hay bajo la capa del cielo. Es el más agrio que puede haber en el mundo. Aquí había muchas fábricas de alfombras, ahora solamente quedan dos; por lo menos habían cinco y desaparecieron... Hay que estar cosiendo una cenefa con 16 vueltas y con la aguja la tienes que pasar. El trabajo es de pulmón, un trabajo muy agrio y muy malo..."*

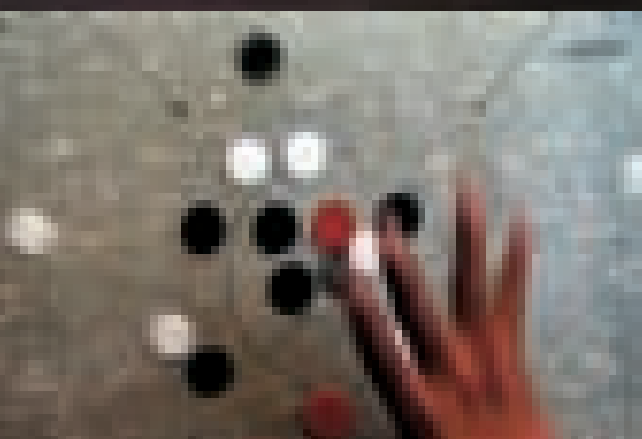
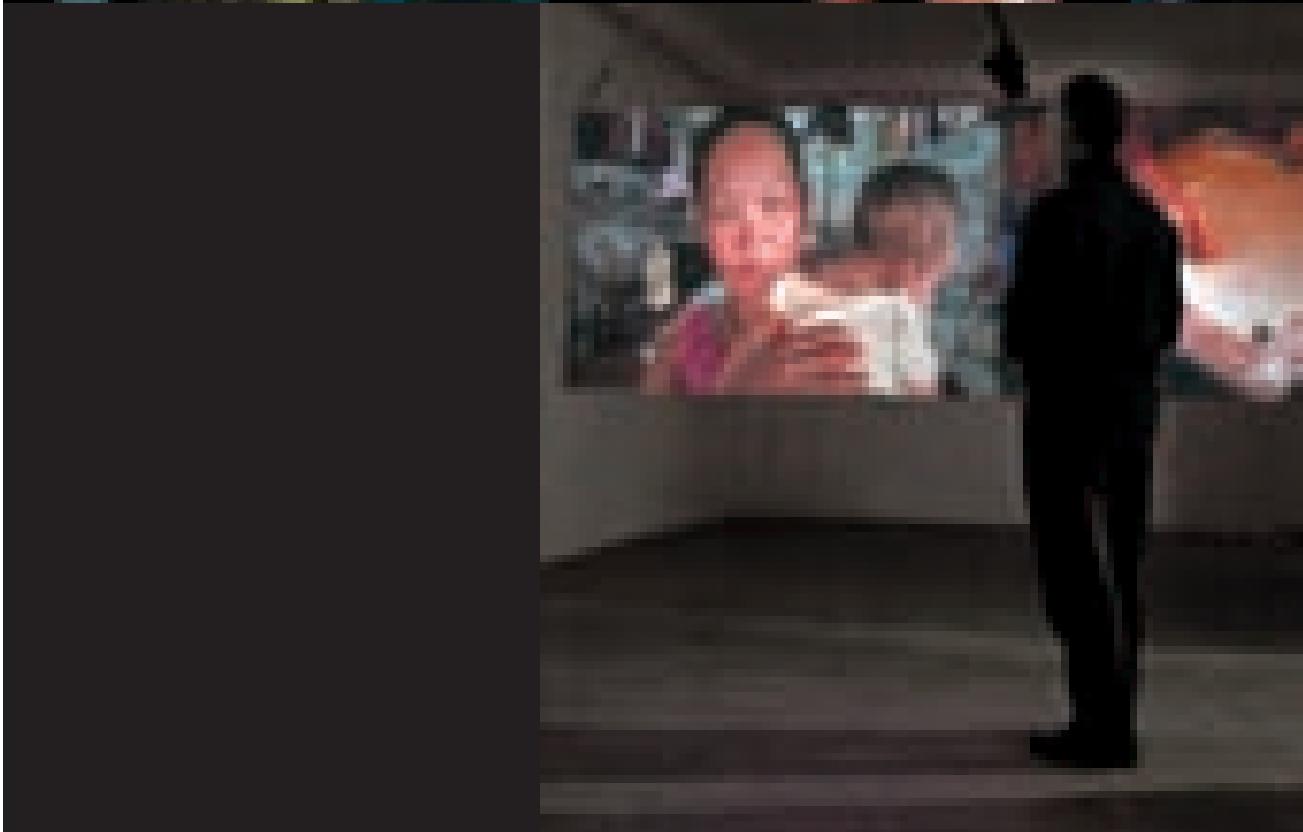
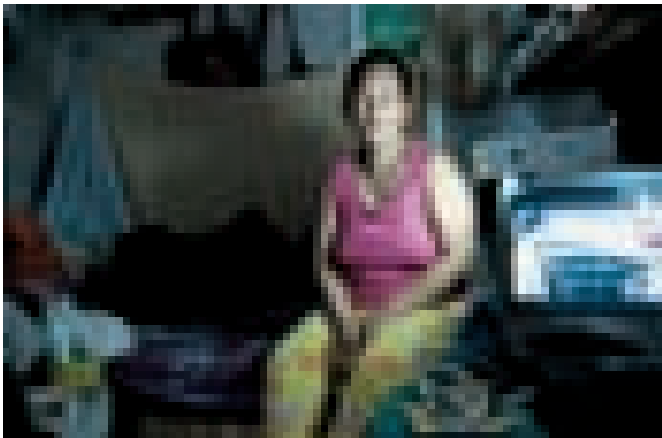
"Hemos trabajado como burros. Yo tengo dos hijas y no quieren trabajar en los almacenes, pero, si yo viera a mis hijas trabajando, yo no consiento que mis hijas trabajen así... Si yo no sé cómo nosotros tenemos figuras de personas, así que estamos con el cuello, con la espalda, estamos todas enfermas..."

"Que me arreglen los papeles. Yo pido poco, con que me dieran 40 ó 50 mil pesetas sería una persona feliz, pero nada... Como éramos tan espabiladas que no íbamos a la escuela ni nada y no sabemos ni escribir ni leer, nos engañaban como querían."

"Cuando llegaban los inspectores decían: "Esconderse y que no os vean, que si no mañana estáis en la calle", y teníamos que ir a escondernos al váter o detrás de una fila de cajas porque sino, a otro día, ya se había acabado el trabajo. Y las muy tontas nos íbamos porque tenías que comer..."

* Fragmentos de conversaciones





Be a player, don't hit hard on trial. 2006

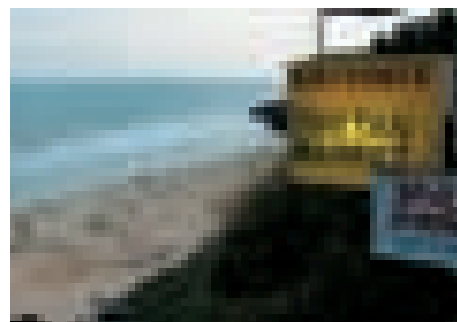
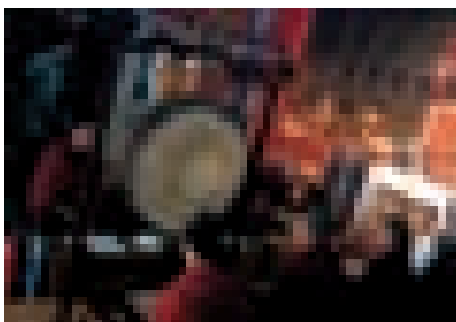
(Videoinstalación, 12 min)

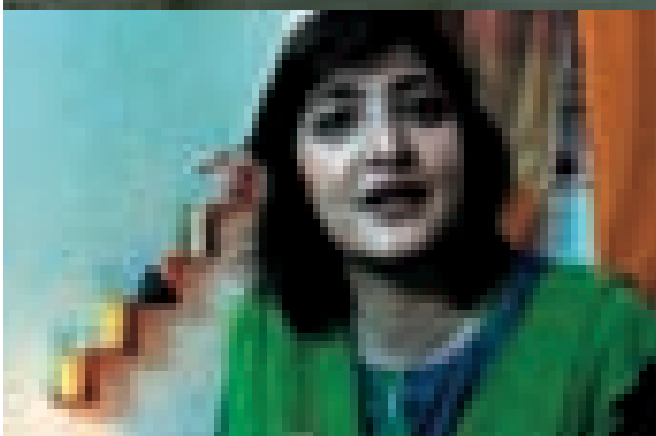
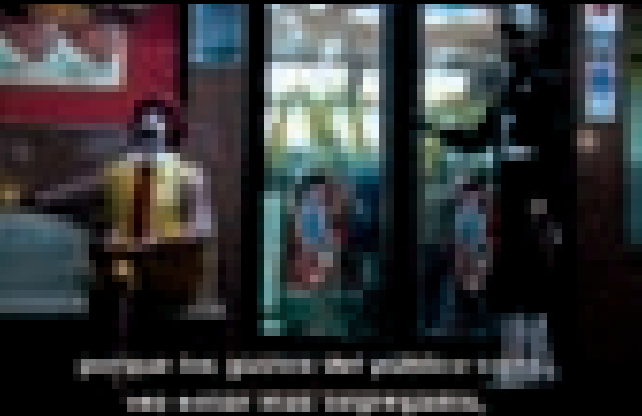
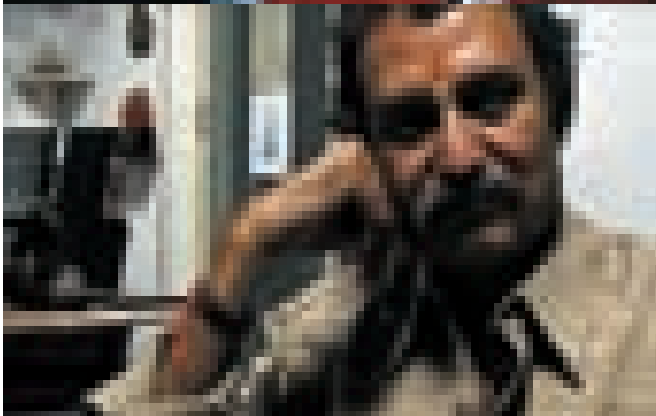
A través de una entrevista realizada a Nyma Lhamo, exiliada tibetana, nos adentramos en la dura y difícil realidad del pueblo tibetano, que, desde su invasión por la China comunista en 1959, viene reivindicando fundamentalmente recuperar sus señas de identidad. Sus palabras, recogidas en su lugar de exilio en el sur de la India, reflejan angustia, desconcierto y una profunda desesperación. Todo ello en el singular contexto del quehacer cotidiano, ocio y actividad religiosa del campo de refugiados Tibetan New Camp, en Delhi.

** "Golpearon a mis acompañantes, pero a mí no, porque parecía una niña. Tenía 15 años y el pelo corto. Continué el camino llorando. Las habitaciones de los prisioneros eran muy pequeñas; por la noche no tenían espacio para tumbarse a lo largo. Sólo tenían una pieza de algodón para cubrirse, y tenían que estar acurrucados y sentados en el suelo. No llegué a ver la comida, pero no debía de ser buena. Tenían atada una madera al cuello y una cadena en los tobillos: la comida estaba en un gran recipiente e iban pasando en línea para recogerla en su bol. A los últimos no les llegaba nada de comida y el resto eran golpeados o también los llevaban a trabajar al campo, rodeados de policías, que les obligaban a trabajar, forzándoles a seguir cuando intentaban descansar. Viendo todo esto, seguí mi viaje llorando, hasta que llegué a Lhasa."*

"En Lhasa viví cinco años, hasta 1987. Ese año tuvo lugar un levantamiento popular y detuvieron a mucha gente en el Bakhor. A los que la policía arrestó, si delataban a 10 participantes les dejaban en libertad. Entonces, la chica que vivía conmigo, mi amiga y yo fuimos delatadas. Sabíamos que al día siguiente vendrían a detenernos, así que por la mañana temprano escapé y me fui a otro lugar. No nos podíamos quedar en Lhasa."

* Fragmentos de conversaciones





The Other Side Of Bollywood. 2006

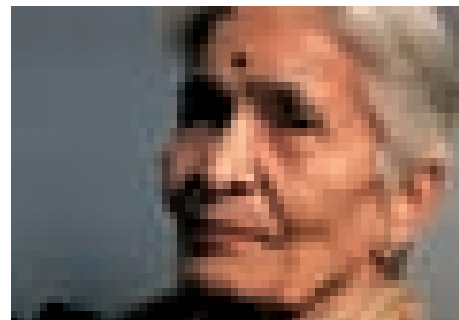
Documental, 80 min.

Entender el cine de la India, para un espectador occidental, es complejo, rompe con los códigos y parámetros estéticos establecidos en Occidente. A partir de conversaciones mantenidas con diversos cineastas, críticos y actores se pretende hacer una aportación con el fin de contribuir y dar a conocer en nuestro medio esta enriquecedora realidad. Abordando temas relacionados con la censura en el cine, la todavía significativa discriminación de la mujer en la industria cinematográfica, que no es sino un reflejo de lo que ocurre incluso a mayor escala fuera de ella, y la llegada, por un lado, de la globalización a través del intento de las productoras del cine americano por introducirse en el mercado hindú, y, por otro, la presencia cada vez mayor de los multicines en grandes centros comerciales.

* *"No me gusta mucho el término 'Bollywood', porque hace unos 15 años yo escribía sobre cine y utilizábamos la palabra 'Bollywood' para criticar, para burlarnos de las películas horrorosas que producía la industria, así que cuando decíamos "Ah, esa es una película 'Bollywood'" no nos referíamos a todas las películas que salían de la industria de Bombay. Pero ahora el término 'Bollywood' se ha convertido en un término favorecedor y todo el mundo se complace en autodenominarse 'Bollywood'."*

"El gobierno trata al cine como si fuera la gallina de los huevos de oro; lo dirige a las productoras más grandes, ¿sabes? Si una película, por culpa de las distribuidoras, no recauda suficiente dinero en sus primeras dos semanas en cartelera, la retiran de los cines. Todo está diseñado para grandes producciones comerciales. Los alquileres de las salas son altísimos. El sistema de impuestos es totalmente ridículo y arcaico. Es un sistema que diseñaron los británicos con la intención de hacerles la vida imposible a cineastas que hicieran películas mínimamente arriesgadas, anti-británicas o anti-imperialistas. Así que no tienes más remedio que hacer películas sin contenido, con canciones y bailes para el público general..."

* Fragmentos de conversaciones



FORMACIÓN ACADÉMICA / Academic Studies

1992 Licenciado en Bellas Artes. Universidad de Barcelona.
1993-97 Estancias en: DCTV Downtown Community Television Center. Nueva York. / The School Of The Art Institute Of Chicago. Chicago. Estados Unidos. Staatlichen Kunstakademie de Düsseldorf. Alemania.
2002 Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia.
Profesor Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES / Individual Exhibitions (SELECCIÓN)

2006 "Fire Within. Calm Without" Sala de Verónicas. Murcia. / "Mueve a la fresca". Sala Juan Garay. Universidad de Murcia. Murcia.
2004 "Ruptura de horizonte". Centro Cultural Conde Duque. Photoespaña 04. Sección Oficial. Madrid.
2002 "Les línies del cel / Trencadís d'un horitzó". Fundació Rafael Tous de Arte Contemporáneo. Sala Metrònom. Barcelona.
1998 "El Extraño Honor de las Gallinas". Sala La Gallera. Valencia.
1994 "The Last Vehicle". Galería Xavier Fiol. Palma de Mallorca.
1993 "Llegar es lo que importa". Galería Espacio Mínimo. Murcia.
1990 "El Quinto Sentido del Pájaro Carpintero". Sala de San Esteban. Murcia.

EXPOSICIONES COLECTIVAS / Collective Exhibitions (SELECCIÓN)

2006 "Azud 06- Mujeres y sociedad". Mancomunidad de Municipios de Ricote. Ricote. Murcia. / "Geografías del desordre: migració, alteritat i nova esfera social. Sala Estudi General de la Nau. Universitat de Valencia. Itinerancia: Centro de Arte Juan Ismael. Cabildo de Fuerteventura. Fuerteventura. / "Arte, economía, empresa". Universidad de Murcia. Facultad de Economía. Murcia. / "Locuras contemporáneas". Museo Nacional Reina Sofía. MNCARS. Dto. de Artes Visuales. Madrid. / "No-border" Festival punto y aparte: Esa molesta realidad. Centro Párraga. Murcia. / "ARCO 06". Stand institucional de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. IFEMA. Madrid. / "Making OF: Una exposición fallada". Galería Liquidación Total. Madrid. / "Sala Parpalló 25 Anys". Sala Parpalló. Diputació de Valencia. Valencia. / "Identidades críticas". Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid.
2005 "Paris Photo 05". Carrousel du Louvre de Paris. / "Identidades críticas". Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. / "VIII Cabanyal Portes Obertes 2005 Art i Ciutadania". Barrio del Cabanyal-Canyamelar. Valencia. / "Últimas adquisiciones 2005". Colección de Arte Contemporáneo de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. Sala Alcalá 31. Madrid. / "Imaginedia". Círculo de Bellas Artes. Madrid.
2004 "25 años de Arte y Constitución en el arte contemporáneo valenciano". La Lonja del Pescado. Alicante. Consorcio de Museos y Bellas Artes de la Generalitat Valenciana. Itinerancias: Reales Atarazanas de Valencia. Museo de Bellas Artes de Castellón. / "4ª Bienal d'Art Leandre Cristofol". Centro de Arte La Panera. Lleida. / "FEM III - Edición Madrid". Festival de Nuevos Creadores. Edificio

Cariátides. Madrid. / Becados de la Casa Velázquez. Casa de Velázquez. Puertas abiertas. Madrid. / "FRONT". Galería Edgar Neville. Alfafar. Valencia

2003 "Monocana". Museo Nacional Reina Sofía. MNCARS. Madrid. Departamento de Artes Visuales. Itinerancias en Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela). Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona). Museo Patio Herreriano (Valladolid). Palacio Condes de Gabia. / Centro José Guerrero (Granada). Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia- San Sebastián). Obra Cultural CajaAstur (Gijón). Casa Díaz-Cassou. Murcia. / L'Espai d'Artes Híbrids. Casa de Cultura Marqués González de Quirós. Societat Alfons el Vell. Gandía.

2002 Temps Públic. Fundació espais de Girona. / "Rostros y rastros". Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires. Argentina.

2001 "El resto" Tras el sujeto". Interart 01. Stand Consorcio de Museos y Bellas Artes de la Generalitat Valenciana. Valencia. / "I Bienal de Valencia - Líneas de fuga". Monasterio de San Miguel de los Reyes. Valencia. / "Art Públic-Portes obertes II". Intervenciones artísticas. Valencia. / "Rostros y rastros: Políticas de la diferencia". Centro de Convenciones de Pernambuco. Recife. Brasil.

"Puntos de encuentro 02". Galería Cruce. Madrid. / "L'Espai Trobat". Benissa. Proyecto público en Parque y Centro Social de Benissa. Alicante. / "Media Ambiente -MAD 01". Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. Sala Alcalá 31. Madrid. IFEMA. Madrid.

2000 "Historia Cosmopolita". Casa de la Moneda. Sevilla. / "Trasvases: artistas españoles en vídeo". Centro Cultural Español en Lima. Perú. Itinerancias: Museo de Arte Carrillo Gil. México D.F. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Argentina. / "Generación 2000". Nuevas Tendencias. Caja Madrid. Real Jardín Botánico. Madrid. Itinerancias: Sala de Exposiciones Caja Madrid. Barcelona. Museo de la Pasión. Valladolid. Casa de la Provincia. Sevilla. Centro Cultural La Beneficencia. Valencia. / "TECTONIC". Sala La Panadería. México DF (Galería Modern Culture de Nueva York).
1999 "La Mirada Fragmentada". Casa de América. Sala Iberia. Madrid. / "Pacto con el momento Incierto". Centro Cultural de España en Lima. Perú. / ARCO 99. Stand Galería Modern Culture. de Nueva York.. Madrid.

1998 TEAM Gallery. Modern Culture. New York. Estados Unidos.
1997 "DESDE LA IMAGEN". Sala Parpalló. Diputación de Valencia. Valencia. / "ART OF IBEROAMÉRICA". Montgomery Ward Gallery. University of Illinois. Chicago. Estados Unidos. / "En Construcción". Centro de Arte Santa Mónica. Barcelona. Itinerancias: Sa Nostra. Centre Cultural de Palma de Mallorca. Festival Con Tacto. Mestizo. Colegio Mayor Azarbe. Murcia. Vicerrectorado del Campus de Álava. Universidad del País Vasco.

1996 "Señales de vídeo: muestra de videocreación en España". Museo Nacional Reina Sofía MNCARS. Madrid. Itinerancias: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. Centro Galego de Artes de Imaxe. A Coruña. Fundació Tàpies. Barcelona. Institut Valencia de Art Modern. IVAM. Valencia. Cabildo Insular de Gran Canaria. Institución Príncipe de Viana en Pamplona. Navarra. / La 12 visual. 3 muestra de vídeo independiente de Barcelona. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. CCCB / "Mirar La Habana, descubrir las Américas". Galería La Esfera Azul. Valencia.

1995 "ART CHICAGO 95" Stand. Galería Espacio Mínimo. Chicago, Estados Unidos. / "15/41. "Colección Alfons Roig". Sala Parpalló. Diputació de Valencia. Valencia.

1993-94 "Getting There Is All That Matters". Metropolitan Transportation Authority de Nueva York. Proyecto público en metro de Nueva York.

1992 "Fotógrafos en los Ochenta". Pabellón de la Comunidad Valenciana. Exposición Universal. Sevilla 92. / "Becados Alfons Roig". Sala Parpalló. Diputació de Valencia. Valencia.

1991 II Bienal de Barcelona. Cinema i Vídeo. Barcelona. / Festival: European Media Art Festival. Osnabrück. Alemania.

1990 Bidealdia 90. Museo de San Telmo. Donostia-San Sebastián. / The International AVE Festival. Gemeentemuseum de Arnhem. Holanda. / III Bienal de Escultura de Murcia. Consejería de Cultura. Murcia. / "Diez años de vídeo de creación en España al CIEJ". Caixa de Pensions. Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA / Bibliography

TEXTOS EN CATÁLOGOS / LIBROS

Aliaga, Juan Vte. "La sala oscura". Texto de catálogo. *"El quinto sentido del pájaro carpintero"*. Ed. Consejería de Cultura de Murcia. 1990.

Álvarez Reyes, Juan Antonio. "Imágenes en movimiento. Historias que evolucionan". Catálogo de exposición *"Identidades críticas"*. Museo de Arte Español Patio Herrero de Valladolid, pp. 102-104.

Bassó, Carlota Álvarez. "La videoinstalación en España". En: *Señales de vídeo*. Ed. Museo Nacional Reina Sofía. Madrid. 1995.

Ben-Levi, Jack. "Pedro Ortuño". En: *Elegy*. Ed. Galería Espacio Mínimo. Exposición ARCO 94.

Benlloch, Pep-Clemente, José L. "Desde la imagen". Exposición *Desde la imagen*. Ed. Diputación de Valencia. Sala Parpalló. 1997.

Bonet Eugeni. "Pasajes de la escultura literal a la escultura social". Catálogo exposición *"El extraño honor de las gallinas"*. Valencia. 1999.

Bonet, Eugeni. "Media Vectorial". Catálogo de exposición *Señales de vídeo*. Ed. Museo Nacional Reina Sofía. Madrid. 1995.

Bonet, Eugeni. "Pedro Ortuño". En: revista *Ars Nova*. Dossier Comunidad Valenciana. Ed. Ars Mediterránea. Barcelona. 2002.

Bonet, Eugeni. "Sin pedestal". Catálogo de exposición. *El quinto sentido del pájaro carpintero*. Ed. Consejería de Cultura de Murcia.

Bonet, Eugeni. "Una cronotopología del arte del vídeo en Barcelona". *El guía*, revista cultural visual. n° 15. 1992. pp. 142-145.

Bonet, Eugeni. "Without Pedestal". Catálogo de exposición *European Media Art Festival*. Osnabruck. Alemania. 1991.

Bonet, Eugeni. "(una) cronotopología de l'art en vídeo a Barcelona." En: *IMPASSES 3*. Ed. Ayto. de Lleida.

Camporesi, Valeria. "Entre la memoria y el cyborg". Catálogo exposición *Monocanal*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 2003, pp. 61-72.

Castro, Rafael. "Una conversación con Pedro Ortuño". Revista *NONSTE*. <http://www.nonsite.org>

Castro, Fernando. "Cosas deshilachadas". Catálogo de exposición *El resto (tras el sujeto)*. Ed. Generalitat Valenciana. 2001.

Castro, Fernando. "Proyecto para una cartografía de identidades en tránsito". Catálogo de exposición *Rostros y Rastros*. Ed. Generalitat Valenciana. 2001.

Cruz Sánchez, Pedro Alberto. "La molestia de lo subjetivo". Catálogo de exposición *Museo a la Fresca*. Universidad de Murcia. pp. 4-5.

De La Calle, Román. "25 años de arte en Valencia. los premios Alfons Roig". Catálogo exposición *25 Anys*. Sala Parpalló. Diputació de Valencia. 2005. pp. 37-45.

De los Angeles, Álvaro. "La reivindicación del deseo". En: revista *Ars Nova*. Dossier Comunidad Valenciana. Ed. Ars Mediterránea. Barcelona. 2002.

Díaz, Javier. "Videoarte. Tecnología al servicio del arte". En: revista *AJOBLANCO* n° 16.

Dyangani, Elvira. "Territoris indefinits". En: *Visions de futur*. Ed. Art in Project. Barcelona. 1998.

Font, Jordi. "Temps públic (Anotaciones contra la posthistoria)". Catálogo de exposición *Temps Públic*. Ed. Fundació Espais. Girona. 2002.

García, Manuel. "Pedro Ortuño en la Gallera". En: revista *Lápiz*, n° 149/150.

Juan, Reyes. "Imágenes en movimiento: La comunicación tiempo- espacio". En: revista *CONTRASTES*, n° 4.

Mira, Enric. "Un rumor de afuera". Catálogo de exposición *Desde la imagen*. Ed. Diputación de Valencia. 1997.

Ohlenschlager, Karin. "Mediambiente". Catálogo de exposición *MAD 01*, pp. 39-49. AMAVI 2001. Madrid.

Pardo, Tania. "Puntos de Encuentro 01". En: revista *lápiz*, n° 174, p. 90.

Peiró, Juan Bautista. "Más que una exposición". Catálogo exposición *25 Anys*. Sala Parpalló. Diputació de Valencia. 2005. pp. 65-67.

Pérez Pont, José Luis. Catálogo "Cabanyal Portes Obertes. Art, política i participació ciudadana". Edicio: *Plataforma Salverm el Cabanyal. Abrir puertas, encender corazones*, pp. 106-108.

Pérez, Agustín. "Artistas españoles en vídeo". En: *Trasvases*. Ed. AECL. 2000.

Pérez, Agustín. "Hijos de Saturno". Catálogo de exposición *Pacto con el momento incierto*. Ed. Generalitat Valenciana. 1999.

Pérez, Luis Francisco. "Pedro Ortuño. Galería Metrónom". En: revista *Lápiz*, n° 180.

Rico, Pablo. *25 años de arte y constitución*. Exposición Consorcio de Museos y Bellas Artes de la Comunidad Valenciana. Valencia. 2005. pp. 174-180.

Rush, Michael. *NEW MEDIA IN ART*. (Second edition) Ed. *Thames & Hudson world of art*. New York. 2005. Chapter 2. "Video Art", pp. 120-121.

Scott Fox, Lorna. "Reina 135". Catálogo exposición *Monocanal*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 2003, p. 152.

Sichel, Berta. "Historia cosmopolita." Catálogo de exposición *Historia cosmopolita*. Ed. Ayto. de Sevilla. 2000.

Villota, Gabriel. "Instalaciones en San Telmo". En: revista *Ars Vídeo*, n° 7. Donostia. 1990.





english translations

Fuego por dentro, calma por fuera Fire Within, Calm Without Satyajit Ray

I may be wrong, but a phrase of my dear old professor sticks in my mind: 'Consider the Fujiyama,' he would say, 'Fire within and calm without. There is the symbol of the true Oriental artist.'

It is true that there are certain basic similarities in human behavior all over the world. Expressions of joy and sorrow, love and hate, anger, surprise and fear, are fundamentally the same. But even these can exhibit minute local variations which can only puzzle and perturb—and consequently warp the judgement of—the uninitiated foreigner. And when a director essays a heightened style derived from some local dramatic tradition, it is futile to apply any standards of judgement except those that relate to that particular tradition (...)

All artists imbibe, consciously or unconsciously, the lessons of past masters. But when a film maker's roots are strong, and when tradition is a living reality, outside influences are bound to dwindle and disappear and a true indigenous style evolve (...)

What should you put in your films? What can you leave out? Would you leave the city behind and go to the village where cows graze in the endless fields and the shepherd plays his flute? You could make a film here that would be pure and fresh and have the flowing rhythm of a boatman's song. Or would you rather go back in time—way back to the Epics, when the gods and the demons took sides in the great battle where brother killed brother and Lord Krishna revived a disconsolate prince with the words of the Gita? One could do exciting things here, using the great mimetic tradition of the Kathakali, as the Japanese use their Noh and Kabuki. Or would you rather stay where you are, right in the present, in the heart of this monstrous, teeming, bewildering city, and try to orchestrate its dizzying contrasts of sight and sound and milieu?

Indeed, it could all be very exciting. But would the public think so?

And if they did not, could you afford to ignore them—this semi-literate multitude that has been fed for years on the tawdry and the false—and turn to the audience abroad? But why should the West care? I am not sure I have all the answers.

But I can at least keep guessing while I make my next film, and the one after that...

Fire Within, Calm Without

Pedro Ortuño

Fire Within, Calm Without is a site-specific project created for the Sala Verónicas in Murcia, whose is to melt together exhibition space and religious content in a contrasting vision of both Indian spirituality and Indian cinema. The use of light is, as it was in the Baroque period, the conceptual basis of the installation discourse and a theatrical mechanism used in order to trigger a mystic, unreal, fantastic and overwhelming vision of reality in the viewer, a kind of vision shared by sacred rituals and cinematographic experience.

The title, *Fire Within, Calm Without*, is taken from a text by the Indian film director Satyajit Ray, dealing with the dual nature of Indian aesthetics. Based on introspection, these aesthetics reflect the tensions of a culture marked by the extreme scarcity of material goods.

Fragments of his master work, the realistic and poetic film "Pather Panchali", will be projected on the dome of the exhibition space. Simultaneously, scenes of contemporary commercial Indian cinema – the so-called Bollywood movies – will also be screened. Their aesthetics, characterized by artificiality, sugary emotions and bright colours, project upon the viewer a completely different image of themselves and their cultural identity. The contrast between these two different aesthetics makes patent the fractures and paradoxes of identity construction in cinema. The aim of this project is not so much to make a critique of Indian cinema as to stimulate in the viewer a reflection about the media myths of our society.

The mise en scene of *Fire Within, Calm Without* requires the direct participation of the viewer. They will have to take their shoes off, as required in religious rituals. As they enter the installation they will find themselves in an open, naked space, having in the middle a rectangle piece made of semi-rigid material where they may sit down and behold the videos projected on the upper part of the dome.

The project has been curated by Jesús Carrillo, and includes the edition of a catalogue with images of the installation and two texts, "Cinema, travel and alterity: to look at the other" by Juan Antonio Suárez, and "On this side of Bollywood: the politics of cinema in the global scene", by the curator.

On this side of Bollywood: the politics of cinema on the global scene

Jesús Carrillo

With the sentence *Fire Within, Calm Without*, Satyajit Ray describes the cinematographic aesthetics with which he pretended to grasp the essential “truth” of India, a realistic aesthetics based on discursive austerity, emotional restraint and the prominence of the local landscape. Some have found in it a try to translate in a cinematographic way the principles of perseverance in gesture and character of the hindi –*rasa*– spiritualism while others¹, such as Chidananda Das Gupta, a critic who was a contemporary of Ray, interpreted it as the result of the Bengali director’s tacit negotiation with a sensibility which would have rejected a more aggressive and direct to reality representation because of its obscenity.² Finally, others have interpreted Ray’s style as the result of a different negotiation, that between modernity and cultural identity in the construction of the national Indian imaginary after independence.³

The “Indianness” of Satyajit Ray’s cinema was not at all unique. In fact, Ray addressed the public in terms which were controversially different from the way the local cinematographic industry did massively. In his book *Our Films, Their Films*, published in 1976, he attacked fiercely the nationalistic melodrama which was produced by then in India, to which he accused of being an escapist cinema supported on narrative structures which were repetitive and stereotypical characters.⁴ Chapters titled as “What’s wrong about Indian movies?” and statements such as “we have learnt from Indian cinema what should not be done” make it clear that the local perspective claimed by Ray did not stand against Western cinema, which actually welcomed the director of *Apu’s Trilogy* in international festivals and art cinemas but against contemporary commercial film making in India and, particularly in his new Mecca, Bombay, which threatened with absorbing the rest of the regional cinemas.

But, despite its illusionism and its shallow characters, the structure of the Bombay films, its combination of music and narration and the moral substratum in their plots, translated in a syncretic way into the language of cinema the local popular traditions that were recognised immediately and assumed en masse by the public. Gregory D. Booth has described how the formula of two film stars, six songs and three dances, a constant in Indian cinema since the 1940’s, is inspired by pre-filmic ways deeply rooted in Indian folklore.⁵ On the other hand, these mass easily-consumed films were to make, very effectively, the spectator resistant to the

Western hegemonic cinematographic industry: Hollywood, thus creating an idiosyncratic and unified collective imagery which is still present today. Not only that, according to Madhwya Prasad's recent claims, the popular melodrama did not only reproduce the archaic structures of Indian society but also somehow transmitted its aspirations of change and liberation.⁶

In contrast, the "truthful" gaze that Ray developed in *Pather Panchali* (1955), his first and most applauded film, derived his inspiration, as he himself explained later, from the impact he suffered by *The Thief of Bicycles* by Vittorio de Sica, which he watched once and again during his initiation trip to London. His cinema, greatly indebted to the sensibility of his much-admired Jean Renoir, was never formulated as a real alternative to the Indian popular cinema industry produced in Bombay, by then already one of the biggest in the world, but as an artistic medium endowed with a higher symbolic value. Ray's crusade against what he considered as a vulgarization of traditional culture was the crusade of an *intelligentsia* frustrated due to the fact that he had not managed to impersonate the leadership in the definition of the Indian national identity after its independence. He had taken this leadership, as Chidananda Das Gupta admitted in a famous article published in 1969, from the popular cinema industry produced in Bombay.⁷ The echoes of this frustration can still be heard in the debate over the sense of contemporary Indian identity and its reflection on the cinema.

Beyond the accusations of kitsch popularization of traditional essences with ideological intentions, on the one hand, or those of having used a language of truth which is too western and elitist, on the other, none of these cinematographic discourses could be considered as bearing the truth of India. This is firstly due to the performative nature of all representations, which tend to generate answers and shape attitudes towards what they intend to portray; secondly, as what we understand by India is a mosaic of ethnic groups, cultures, languages and religions whose unity after the British decolonization was supported by that very cinematographic industry: at home through popular cinema and abroad through Ray's realism. Thirdly, and finally, due to the inevitable hybrid nature of postcolonial identity, which emerges, as Homi Bahbha has described, from a complex negotiation between the inheritance left by the colonial power –in this case, the technology of cinema and its usage as a means of social control– and the appropriation and "naturalization" of those very means to put them in the service of the national construction.

The mixture of images, from the colourful and superficial Bollywood cinema and from Ray's meditative realism, shown by Pedro Ortuño is not a mere comment on the distance between

popular culture and cult cinema, between illusion and truth, between commercial pastiche and authenticity emanating from the local eye, but a more global reflection on the functioning of cinema as a rite, mostly sacred, which acts in the configuration of both subjectivity and collective identities. Although this reflection could also be applied to Hollywood cinema in its most fundamental terms, *Fire Within, Calm Without* faces us with the specificity of Indian society, where the cinema has played a leading role in the negotiation between tradition and modernity, between the colonial past and the national present, between religious and caste identities and civic identity, a negotiation that, at the beginning of the 21st century, reappears in new terms, those of the traffic of cultures on the global scenario.

In his recent documentary video, *Al otro lado de Bollywood (The Other Side of Bollywood)* (2006), Pedro Ortuño showed a journey through the Indian cinematographic industry by means of the words of those who appear on the film –actors, directors, critics and members of the cinema administration– which were articulated by a network of visual comments on the interrelation between cinema and social life derived from his own experience of the place. As a kind of subtext, the film tells simultaneously a journey to the South, from the packed Bombay streets to the green hills of Goa; from the sets where the theatrical choreographies are filmed to satisfy the Indian cultural imaginary and its global diaspora, to the frugal means of committed cinema which films opencast the destruction of the natural substratum of that imagery. The journey from West to East, from North to South, from the city to the countryside, from the centre to the periphery, is not the journey in search for the most authentic representation, but for the cinema as the place for critical discourse.

Paradox of colonization; the history of cinema in India begins almost at the same time as in the Western world. The first truly Indian film, *Raja Harishchandra*, was filmed by Dadasaheb Phalke in 1913, and in 1927, just four years after *The Jazz Singer*, the first sound film –fully produced in India– is released. Even though it was conceived from the very beginning as an industry into the hands of the Empire, the cinema would not become a mass phenomenon in India till after the Second World War, exactly at the same time as the process of decolonization and turning immediately into a national cinema, an ideological vehicle of an state which needed to generate a unified collective imagery. The already cited critic, Chidananda das Gupta, termed in 1969 the expression *All-India film* –pan-Indian cinema– to denote a kind of national melodrama, a mixture of popular culture and Hollywood strategies, which had played, as he claimed, a function of integration which would have been impossible otherwise due to the existent hiatus between the

intellectual and political elite and the rest of the population.⁸ In that very same direction, Ashish Rajadhyaksha points out the importance that the rite of buying a ticket and having admission into a public space, the rite of listening to the national anthem respectfully and of being immersed into the filmic fiction together with a mass of unknown people, had in the civic education of a social mass which was traditionally structured into castes and divided into religious groups.⁹ The local cinemas, with affordable prices to huge sectors in the social mass thanks to state subsidies, would become a key element in a process which, as Ravi S. Vasudevan describes, meant a complex negotiation between the pre-existent notions of community, which the films subscribed to a great extent, and a democratic nation founded on civil society.¹⁰

This process explains the importance of cinema in the formation of national Indian identity and its omnipresence in the daily experience of its inhabitants, but it does not explain the process of geographic overflowing at a global scale and its codification as a commercial show which has undergone from the beginning of the 1990s, giving way to the phenomenon that we know today as Bollywood. In order to understand it, we should move from the old scenario of the formation of postcolonial national identity to the new one of the “overflowed modernity” of the globalization, as it is described by the Indian sociologist living in the USA, Arjun Appadurai.¹¹ In between them, there comes a key factor: that of diaspora, also known in sociological jargon as NRI (Non-Resident Indians). The huge Indian diaspora had extended initially over the old territories of the British Empire, where it had achieved a very important presence and economic power as administrators and intermediaries between local communities and her majesty officers. After the decolonization, just a few came back to the mother country –which did not exist as such when they had left–. Many stayed in the old colonies, mainly in Africa; others went to the imperial metropolis, fitting into working class neighbourhoods in many cities, mainly in the Midlands –Bradford, Leeds, Manchester, Newcastle–, while others followed their pilgrimage through Eastern Asia, Oceania, Canada and the United States. It was not only them. The already settled communities were to have a powerful calling effect on the impoverished masses of the Indian subcontinent in a still open process.

Diaspora is a fundamental phenomenon in the configuration of the so-called global culture. A very important part of the present world population has a trans-national identity and the complex negotiations between the host culture, the native culture, and the hypothetical general framework in which those negotiations take place, are responsible for the new meanings that the notions of identity and, even, of culture itself have acquired presently. The phenomenon of

diaspora is not only to pervade, with its difference, the culture of the host country but it is also going to have a key role in the definition of the cultural landscape of its home country. In the case of India, diaspora was to have a financial weight that the mother country could not live without after the dislocation of the world economic system in the mid 1970s, and exercised upon it an intense demand of "strong" identity signs, which could provide them with a stable image within in a host country which was usually hostile. The development of technologies –TV, cassettes and video– in the 1980s was to favour those flows, making the world-spread Indian communities consume the productions of a cinema industry which had to fit to the new demands.

Nowadays, the "state nationalism" of the Nehru age to which the cinema had greatly contributed has been replaced with a "cultural nationalism" founded on sentimental values, those of attachment to traditions and ways of life, frequently related to family ties and very often recreated and idealized in the imagination of an audience which has no contact with the real India. Unlike that "state nationalism" in which those who went to the cinema turned into citizens, this other "cultural nationalism" happens and is spread mainly as a consumer good in the global market. It is interesting to pinpoint that this "cultural nationalism" does not show only in the export market addressed to the diaspora but it also benefits the inner market to which the very same cinematographic industry provides. The diaspora is not happy just with exercising a consumer demand on the cinematographic industry of the country, but it makes its room in the imagery itself, be it directly by means of the introduction of characters and situations –journeys, new settings– which report its presence, be it indirectly by means of the presence of fashions, behaviours and attitudes from the cultural coming and going which takes place in the "overflowed modernity" that Appadurai dealt with.

The weakening of the importance of the postcolonial state, powerless to the intensification of the flows of capital and communications and lacking a clear space in the new world map after the fall of the Soviet Bloc, was to facilitate this mutation and, again, the cinema would play a key role in the way it was oriented. The Indian culture, deterritorialized and changed into an object of trans-national consumption, would become what Appadurai named as a "media landscape": "a huge and complex repertoire of images, narrations and ethnic landscapes addressed to spectators worldwide, where the world of cultural goods, the world of news and the world of politics are deeply mixed".¹²

But, what are we referring to exactly with the term Bollywood? Even though it is much more

than the latest fashion in theoretical thinking in the *think tanks* of the developed world, it could be useful to revise the way in which this has taken shape as an object of academic study in the last two decades. At the beginning of the 1990s, the prestigious journal *Modern Asian Studies* sheltered the debate between Akbar S. Ahmed, world specialist in Islamic issues and by then professor of Pakistani studies at Cambridge University, and Ajanta Sircar, a young graduate of Hyderabad University, in Andhra Pradesh, in the Southeast of India, with a Hindi majority. Using a dialectics which owed much to the rivalry between the two divided nations of the British Empire India, Ahmed described the popular cinema from the "Southern neighbour", its simplicity, its traditionalism and its disproportionate influence on the public life, as a metaphor of the ideological pressure of the state on Indian society and the political immaturity of the population. Sircar answered angrily by accusing the idea of the cinema as a metaphor for social reality, used by Ahmed, of being orientalist and describing the cinematographic industry of Bombay, on the other hand, as an effective instrument in the resistance against the North-American cultural imperialism.¹³

In the last ten years, the interpretation of the phenomenon has been emptied of the nationalist tensions, of which the polemics of *Modern Asian Studies* was the death throe, as well as of the inferiority complex derived from a pejorative consideration of the popular culture. This is due to the trans-national dimension which the Bollywood cinema has acquired, on the one hand, and to the growth of the field of cultural studies within universities all over the world. In this new context, Bollywood has moved to the front line of attention in international academic circles as a paradigmatic process of negotiation between the local and the global, as well as an example of the deterritorialization of culture in present societies. In a monographic issue that the journal *Seminar* devoted to Bollywood as a cultural global phenomenon, Madhava Prasad struggled to give us some keys to define this phenomenon as precisely as possible.¹⁴ As he reminds us, its peculiarity is exemplified by the fact that the word Bollywood was originally issued in English-speaking media with clear pejorative connotations, which echoed the preventions formulated by Ray against popular cinema thirty years before. The most striking thing is that it was almost immediately adopted by producers and local institutions as a label with which to register their difference and to be projected to the international arena.¹⁵

This process of "symbolic abduction", as Prasad has called it, implied deep changes in the processes of national identification and a displacement from their epicentre of the Hindi and Urdu majorities which were dominant in the peninsula to a trans-national Anglo-American basis.

In a moment in which, after decades of cultural protectionism, India has entered massively in the culture of global consume, of MTV and multiplexes, the sentimental patriotism and nationalism of the diaspora appear as the only guarantee of unity. Even though films are still produced in Bombay and many of the constant themes from the nationalist melodrama of the 1940s are still kept, there has been a subtle linguistic shift from Urdu to English and its way of expressing values and feelings. *Love*, Prasad notices, has substituted *pyar*, mohabbat or *isha*, in the expression of affection in many films shot in Bombay which live together with other "Bollywood" productions in Toronto, London or Sidney. Despite the resistance of many members of the local cinema industry and critique, which many of the interviewees in *Al otro lado de Bollywood* make it clear, the spread of the term and the mass landscape which is built around it is unstoppable. This conglomeration of images, melodies, values and feelings, once reified, is ready to circulate and be appropriated, reinterpreted and consumed in the expanded scale of global culture, including India in it.¹⁶

The appearance of a Bollywood-like musical show in a big Hollywood production as *Moulin Rouge*, or its appropriation by a Coca Cola advertising campaign, the multinational par excellence –the famous *Pita pita del*– cannot be understood naively just as examples of an inversion in the sense of cultural flows between centre and periphery in the new global scene. In a sense, they are the superficial symptoms of deeper transformations both in the ways of self-recognition and of identitary appeal to the other in a time of increasing physical proximity and mass promiscuity, but also of constant frictions and of production of cultural stereotypes which, sometimes, reissue new versions of the exotic and the oriental.

There is not just one factor which explains why this conglomeration of colourful images, exotic music and odd choreographies that we identify as Bollywood, is making its way through popular culture all over the world. The most obvious one is, as it has already been mentioned, the ubiquity of Indian diaspora, especially in English-speaking countries, which has made their natives get used to the imagery and sounds of their new neighbours, despite the walls of ghettization and xenophobia which are still ruling their relationships. In the last two decades, British cinema has been in charge of narrating the flows –mainly libidinal– that soak through these cultural barriers. *My Beautiful Laundrette* by Stephen Frears with a script written by Hanif Kureishi (1985), *East is East* by Damien O'Donnell, from a script by Ayub Khan-Din (1999), *Bend it Like Beckham* by Gurinder Chadha (2002) and *Just a Kiss* by Ken Loach (2005) are examples of a kind of film addressed to an audience who is potentially able to negotiate their relative

cultural positions within a common ground. This very audience is that who is addressed in *Salaam Bombay!* (1988), *Mississippi Masala* (1992) and *Monsoon Wedding* (2001) by the Indian director Mira Nair, being herself an example of diaspora.

However, the success of Bollywood as a cultural global phenomenon does not depend exclusively on the proliferation of narrations which make communication easier between neighbours who have no other choice but to live with each other. Another important factor is its own codification as a consumer good, its kitsch nature, which fascinates with its brilliance and which attracts irresistibly due to its catching joy and its absence of problems. That is how it was understood by the publicists from McCann Erikson when they designed the already mentioned advertisement of "*Pita pita del*" for Coca Cola. After a choreography imitating Bollywood, the waiter whom the landlady had found daydreaming apologises by saying an enigmatic statement of vague oriental connotations: "Follow the dictate of your spirit". Surely the interpretation of the types and situations is very different when the Indian audience from Delhi or Bradford watches a Bollywood film in the cinema or privately at home, but its simple formula of sentimental exaltation and happy adaptation to the social order is transmitted through the thickest cultural filters.

This easiness in the transmission has turned the stereotypical and sparkling Bollywood images into a catch-all that the native inhabitant of the Western world can use to imagine their relations with the neighbouring –and usually a subordinate– "Other" in no troubled way, as if it were a lively perfectly-synchronized choreography. The Danish film *Halalabad Blues* by Helle Ryslinge (2002) carries out a bitter comment on the lack of such representations, to which we will deal with as a conclusion. The main character, an open-minded photographer from Copenhagen, after having Bollywoodlike erotic fantasies with the Turkish grocer of the local shop, ends up feeling guilty as she fails to give assistance to her lover before he is assassinated due to the fact that she releases on him and his world all the cultural prejudices of the well-thinking Danish society. The cinema, once more, talks about the power of fantasies and the importance of not letting them forget the effort always involved in the construction of realities.

¹ The presence of elements from the Hindi spirituality in Ray's first films is described by Darius Cooper in *The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity*, Darius Cooper, New York, Cambridge University Press, 2000.

² Chindananda Das Gupta, "Indian Cinema Today", *Film Quarterly*, vol. 22, n. 4, pp. 27-35.

³ Ravi S. Vasudevan, "Nationhood, Authenticity and Realism in Indian Cinema: The Double-Take of Modernism in the Work of Satyajit Ray", in *Apu and After: Re-visiting Ray's Cinema*, Moinak Biswas, Calcuta, Seagull Books, 2006

⁴ Satyajit Ray, *Our Films. Their Films*, Calcuta, Orient Longman, 1976; reprinted in New York. Hyperion books, 1994.

⁵ Gregory D. Booth, "Traditional content and narrative structure in the Hindi Comercial Cinema", *Asian Folklore Studies*, vol. 54, n. 2, 1995, pp. 169-190.

- ⁶ Madhava Prasad, *Ideology of the Hindi film: a historical construction*, Delhi, Oxford University Press 1998.
- ⁷ Chidananda Das Gupta, *opus cit.*, p. 28.
- ⁸ Chidananda Das Gupta, *opus cit.*, p. 28.
- ⁹ Ashish, Rajadhyaksha, " 'The Bollywoodization' of the Indian cinema: cultural nationalism in the global arena", *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 4, n. 1, 2003.
- ¹⁰ Ravi S. Vasudevan, "The politics of cultural address in a 'transitional' cinema: a case study of Indian popular cinema," in *Reinventing film studies*, Christine Gledhill and Linda Williams, eds, Londres, Arnold/Oxford University Press, 2000.
- ¹¹ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001.
- ¹² Arjun Appadurai, *opus cit.*, p. 49.
- ¹³ See Akbar S. Ahmed, "Bombay Films: The Cinema as metaphor for Indian Society and Politics", *Modern Asian Studies*, vol.26, n. 2, May,1992, pp.289-320 and Ajanta Sircar, "Of Metaphorical Politics: Bombay Films and Indian Society", *Modern Asian Studies*, vol. 29, n. 2, May, 1995, pp. 325-335.
- ¹⁴ Madhava Prasad, "This thing called Bollywood", monográfico *Unsettling Cinema, a symposium on the place of cinema in India, India Seminar* n. 525, May 2003, <<http://www.india-seminar.com/semsearch.htm>>
- ¹⁵ Prasad tells us that the term comes from the previous "Tollywood", term invented by a North-American engineer to name the cinematographic industry set in the neighbourhood of Tollygunge in Calcuta, when this city was still a very important production centre. The initial change to describe pejoratively the popular cinema produced in Bombay was achieved probable through a teenage magazine, JS, addressed to the children of a strongly-europeanized elite.
- ¹⁶ This process has been the object of an intense discussion in recent years. Amit Rai directed a monographic issue on the impact of Bollywood on its disperse transnational audience (*South Asian Popular Culture*, vol. 3, n.2, October 2005). Jidna Desai has published an interesting work on the movement observed in the new Indian cinema produced in the diaspora: *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, Nueva York, Routledge, 2004.

Cinema, journey, alterity: to look at the other.

Juan Antonio Suárez

From its origins, cinema has not only been a means to reproduce movement and the passing of time; it has also worked as a technology to live in and across space. As Soviet director Dziga Vertov thought, cinema is not only "to watch" but also "to fly", that means, avoiding obstacles and covering distances.¹ The cinematographic image takes away the spectator, letting him visit places which had previously been available to most people only by means of illustrations, dioramas or photographs. One of the first genres in the history of cinema was the panorama, in which French companies, such as Pathé and Lumière, and the North American Edison specialised successfully; it consisted on short films which showed monuments and landscapes: from the Niagara Falls, the Coliseum in Rome and the pyramids in Egypt to the Parisian boulevards and the high spirits in Broadway at peak hour.² The success of they panorama was partly due to the growing popularity of tourism, which by the beginning of the century was turning into a very

important industry. The views of exotic landscapes were suitable for advertising journeys or as souvenirs for those who had already been in the portrayed sites. In any case, they reminded audiences that the world, once the second industrial revolution had come, was easily reachable, be it by the locomotion means, faster each day, be it by the ubiquity of the image, which brought closer the far-away and eliminated distances. But apart from tourism, the genre of the panorama also answered the importance of vision, main channel of knowledge in modernity. Visualising was a synonym to knowing, and knowing was a synonym to dominating. Félix Mesguich, cameraman of the Lumière company, explained it clearly: "My ambition was to capture the world with my camera"³. Travelling to capture, and therefore to possess, the world through images. Cinema simulated travel in two different ways: through the penetration into space and by means of the juxtaposition of incongruent spaces. In the first case, the camera offered a gradual unfolding of the field of vision in a large number of films shot from trains, urban trams, balloons or ships. In this way, cinema worked (and it still works) as a tool of analysis, a panoptic method (in Michel Foucault's terms) of inhabiting the world which consists on entering its bowels in order to (re)discover it. This gradual spelling out of space was based on the capacity of the frame to open new windows to the world: the virtual places of the projected image. The images shown in this way were disconnected from the immediate context of the audience, but they were also disconnected from each other. In a modest local cinema, glaciers, desserts, a high mountain path shot from a moving train, a military parade, a sport event, a village of shacks in a remote place on Earth, could be seen one after another. Thanks to this ability to juxtapose images, the cinema also worked as a machine of delirium and disjunction. The attempt to possess the world through vision was inevitably linked to the presence of the incommensurable, and therefore to the ability of cinema to decompose the world in fragments and to fix the resulting pieces together, challenging coherence, continuity and intelligibility. One can read in these disjunctions and clashes an obvious metaphor of the geographical and social confusion which is characteristic of modernity. This is why, perhaps, cinema caught on, firstly, among the urban masses, people used to the quick transitions and disorienting juxtapositions typical of the city. This urban mass was as well full of immigrants, compulsory misfits from the industrial revolutions, used to cultural and spatial confusion.

While cinema was a way to explore space, it was also a technology to explore alterity, and from the late nineteenth century, anthropologists, explorers and ethnographers used it as a tool to study distant and unknown cultures. Exploration of space frequently bordered on ethnographic

exploration, as the panorama usually bordered on the anthropological document when it offered, for example, views of the populous streets of El Cairo or Shanghai, of an Indian-American village (in the film *Circle Dance*, of the Edison company, 1898), or of an exotic territory (in *Madagascar*, of Pathé, 1910).⁴

The exploration of cultural alterity through cinema swung from entertainment, that is, the articulation of the exotic for a public who was avid for attractions, to science. As science, for instance, were conceived the comparative analysis of body language and movement in different races and cultures filmed by Félix Regnault at the end of the nineteenth century in order to prove the reflection of ethnic and cultural differences on gesture and mobility. Within this scientific context, we could mention the *Archives de la planète*, a huge photographic and cinematographic archive created in 1909 by the patron Albert Kahn and directed by Jean Bruhnes, professor of Human Geography at the Collège de France; the recordings of the Indian Pueblo in the Southeast of the United States by O.P. Phillips for the Bureau of American Ethnology; those by Marcel Griaule on the rituals of Dogon, in Western Africa; the films by Melville Herskovits in Dahomey in 1931; or those made in Bali, between 1936 and 1939, by Margaret Mead and Gregory Bateson, just to cite a few examples.

Like the panorama, this type of cinema shared, simultaneously, both the desire to know and the potential of disorientation which the audiovisual medium always entails, as automatic recipients which cannot do else but render the irreducible strangeness of the world. Even though the first intention was to use the optical register as a way to reveal the secrets of distant cultures, the visual evidence did not always provide the desired knowledge and it ended up communicating instead a sensation of obscure alterity. Very often, a storm or an accident interrupted the recording, or a stray animal crossed the visual field in the crucial moment. Other times, the "natives" stopped their activity in order to admire the camera, exaggerated their movements, refused to act or subtly sabotaged the penetrating look of the western observer, such as the Yeibichai Navajos, who, when being filmed by the photographer and anthropologist Edward S. Curtis in 1904, miscarried out a ceremony, beginning by the end and ending by the beginning. But even when nothing interrupted the registration and the informants agreed to the ethnographer's plans, the image of the other always conveys a potential of disorientation and opacity which no explanation can diminish. This is why, in the same sense as spatial exploration, the ethnographic exploration swung from analysis to the abrupt immersion in a radical alterity, between knowledge and delirium.

Perhaps due to this dual nature, the photographic image (and then the cinematographic and videographic images) implies two ways of looking which, in turn, are two ways of occupying space and of being in the world. On the one hand there is the gaze who tries to decipher the other in order to know it –which is a way of controlling it and making it yours– and on the other, the gaze who tries to immerse itself in the other to be carried away by its strange rhythms and customs. The first gaze is analytic –also an attitude or passage; the second is mimetic–.

This is Max Horkheimer and Theodor Adorno's terminology, to whom the analytic gaze is the basis of instrumental reason: the one which intends to understand the world in order to use it. It acquired its full development in political regimes which carried out the conquest and control on remote territories; the journey as a colonizing and imperialist means.⁵ The mimetic gaze is the basis of a sensorial knowledge which seeks to be pervaded by what it observes and gives in to the resistance of the object; Horkheimer and Adorno saw in it a vehicle for non-alienated experience, open to the diversity of the world. We could also mention here the distinction between a knowledge (and a passage) based on the optical image, and one based on the haptic or tactile image, according to Alois Riegl's terminology.⁶ The optical image needs distant perspective and global vision. It requires a separation between the subject and the world and it produces knowledge through the erasure of any material contingencies in the scene. In the second case, the knowledge based on the haptic gaze emerges from the contact with the observed objects and becomes shaped by their textures, rhythms and temporality, in other words, by their material density. According to this, there are two possible ethnographies with regard to the other: a rationalist ethnography focussed on explaining the other, and a tactile, mimetic or haptic ethnography which, without renouncing knowledge, does not erase the unknowable (what is present to vision but not to understanding), nor exorcises disorientation, which can be highly instructive as it states the limits of knowledge and makes unpredictable associations, an irregular line of thought which avoids predetermined paths.

This is the kind of ethnography –or the type of encounter with the other– which, since the beginning of modern anthropology has been practised by an obscure kind of authors who looked more like artists and fiction writers than like scholars: some examples are provided by the ethnographies made by surrealists and proto-surrealists such as the North-American Zora Neale Hurston, novelist and ethnographer, and Maya Deren, experimental filmmaker and expert on the Haiti voodoo, or the French novelist and Africanist Michel Leiris, author of *Afrique Fantôme* and close to George Bataille and the group *Documents*. More recently, this

way of doing ethnography, of facing the other without trying to reduce its alterity, can be found in the participative documents by Jean Rouch, Juan Downey or David and Juliet MacDougall, or in the deconstructive documents by Victor Masevesva, Jr. or Trinh T. Minh Ha. These are works which do not make use of image and sound in order to talk about the other but, in Trinh's words, to talk *near* the other.⁷ Besides, Rouch and the MacDougall came close to the other in order to let them speak, even to let them film without glossing or interpreting them, without reducing them to a label, a human type or a category.

In this border between knowledge and reverie, between optical image and tactile experience, between desire to know and the pleasure of being carried away, we can find the work by Pedro Ortuño, who has always been interested in displacements and the cultural and geographical fractures that these processes provoke. In his work having India as a motif, a series of installations and the documentary *Al otro lado de Bollywood (The Other Side of Bollywood)*, the misfit, the one who sees his own imagery broken, is the artist himself who travels around the subcontinent using the digital camera as a reporter's notebook or as a logbook. His starting point in Indian culture is commercial cinema –known as Bollywood since the beginning to the 1990s–. In order to understand its cultural impact and its mechanisms, he interviews directors, actors, critics and even censors with the intention to produce an analytical discourse on the subject. But, at the same time as he analyses the phenomenon, he is also rendering the simple, inevitable facts of cinema's charm: the sparkling image in the movie theatre, the beauty and magnetism of actors and actresses, the colourful and grandiloquent posters which advertise the latest productions, the hands which collect avidly the tickets through a narrow gap in the ticket office, the queues of spectators waiting for the theater to open and, finally, the lifeless materiality of the celluloid reels, endlessly coiled around and uncoiled by the projectionists, transported on foot from one cinema to another –images which indicate that, at the core of the complex cultural development which is Bollywood, we find the materiality of a fragile acetate film which is kept in dented tins. In his exploration trip, Ortuño is also carried away by the rhythms and textures of Indian daily nature and he portraits craftsmen working in the street, children playing at the edge of a rubbish dump, fishermen, travellers on a train. He is pervaded by the otherness that he encounters, that is constantly getting into his visual field, but he does not explain. He simply surrenders to its captivating presence. He practices a gaze which penetrates the alien but which does not intend to solve the enigma. He does not turn the other into someone like us, nor reduces the alien into the familiar. He does not turn it into

an illegible sign either, into the mark of an indefinite and exotic difference. His is a tactile gaze which rubs with the other, with the mosaic of languages and traditions which make up the subcontinent, as reflected in cinema (in its wide regional, linguistic, stylistic and industrial varieties) and spontaneously manifest in everyday life. Here, the discourse of knowledge expands itself on sensorial experience, as a visual caress which, as Emmanuel Lévinas comments on the tactile caress, searches without a map, without either a preconceived plan or a general perspective, just as a sequence of presents which fray with no memory nor future.⁸

While travelling around India, Ortuño also travels around cinema, as if walking around a landscape. He passes through both Satyajit Ray's cinema –one of his inspirations in the installation "Fire Within, Calm Without"⁹– and commercial cinema. Ray could be considered as a somehow eccentric ethnographer who tells stories, one whose aim is to investigate into family life, personal relationships and the way his characters live in the world. All of them emanate from the history and rhythms of Bengala. Ray's cinema has its own rhythm, which sometimes disconcerts Western audience, impatient while watching apparently redundant moments of wandering, in which nothing really happens. When watching the first proof of his first film, *Pather Panchali*, John Huston congratulated the Indian filmmaker, but also suggested him to speed up the rhythm and avoid dead times: "The audience gets impatient. They do not like to wait too much for something to happen."¹⁰ In Ray's cinema there are several of such moments: child Apu and his sister Durga cross through endless fields to see the train passing in *Pather Panchali*; the dismissed sheik in *The Music Room* smokes with pleasure, watches the lands and forgets about the outside world (and about the historical forces which are about to devastate it) listening to classical Indian music in his palace. Ray is a master in the portrait of daily nature and its underlying forces, both comprehensible and incomprehensible at the same time, bound to blind fate. He himself defined his cinema by appealing to the mixture between the intelligible and the opaque. On the one hand, he recognised his transculturality, admitting that his biggest intellectual influences came from the West (Mozart, Vittorio de Sica or Sergei Eisenstein), but he also pinpointed his localism, the remains of incomprehensibility that his cinema would have for a Western audience, even asking that no critic who knew no Bengali could write on him.

This mixture of familiarity and estrangement is shown by Ortuño as he does not focus on the plots of Ray's cinema but on specific moments, in the periphery of action, moments of drift in which, indeed, nothing really happens –at least nothing easily identifiable–. On the one hand, they are recognizable instants, easily understood from any cultural perspective. On the other,

they are located in a specific place and time: Ray's cinema, the rural Bengal of the 1920s and 1930s, in which the *Apus Trilogy* takes place. Besides, and independently from any cultural relationship, the reproduction of the everyday life on the screen elevates it to a peculiar level of estrangement, modifying its texture and providing it with a slightly oneiric nature.

The combination of the ordinary and the extraordinary is also a characteristic the commercial cinema in India. On the one hand, Bollywood today is a huge museum of narrative clichés and generic motifs, as it recycles in an omnivorous and clever way the Hollywood formulae. But, on the other, it has its own personality, a series of identity marks which distinguish it: the straightforward melodrama, the sentimentalism, the evasive handling of sexuality, the musical scenes seemed to be assimilated to those in the European, North-American and Latin American musical cinema and, besides, they more and more imitate the visual language of the video clip, made popular by MTV (and, from the 1990s on, also by MTV-India, a successful regional version of the original). But on the other, the musical scenes in Indian cinema are ubiquitous, they are not confined to a unique genre –even though the notion of genre is a bit alien to a filmography which practises the most radical generic hybridity– but it can be found in contexts and unexpected narrative styles for the audience who has been educated in other cinematographic traditions.

From cinema to journey, from the occupation of space to the contact with the other, and from cultural alterity to cinematographic alterity. "Fire Within, Calm Without" refers to all those elusive, rough paths, which nevertheless make us rebuild some of the underground stories of cinema. Ortuño's installation suggests a journey without movement, a journey which is, above all, conceptual and perceptual, ruled by the desire to see and know, but also by the disorienting potential of image and sound. It is a proposal to engage with other sensorial organizations and other speeds, to see and think about alterity, neither considered as something completely incomprehensible, nor reduced to what we already know

¹ Dziga Vertov, *The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brian, Berkeley, University of California Press, 1984.

² Charles Musser, "The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative," in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser, London, British Film Institute, 1990, pp. 49-62.

³ Cited in André R. Liotard, Samivel, and Jean Thévenot, *Cinéma d'exploration, cinéma au long cours*, Paris: p.-A. Chavane, 1950, p. 28.

⁴ On the meeting point between cinema and ethnography, see Liotard, Samivel and Thévenot, *Cinéma d'exploration* and, more recently, Fátima Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 45-127.

⁵ Max Horkheimer and Theodor Adorno, *The Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cummings, New York, Continuum, 1972, p. 13 and foll. For an application of the mimetic perception to ethnographic knowledge, see Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York, Routledge, 1993.

⁶ Margaret Iversen, *Alois Riegl*, Cambridge, MIT Press, 1993. To see an application of Riegl's haptic vision to the análisis of contemporary cinema and video, Laura U. Marks, *The Skin of the Film*, Durham, Duke University Press, 1999, and Touch, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

⁷ Trinh T. Minh Ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, New York, Routledge, 1991, and "The Totalizing Quest for Meaning," Michael Renov, ed. *Theorizing Documentary*, Nueva York, Routledge, 1993, pp. 90-107.

⁸ Emmanuel Lévinas, *El tiempo y el Otro*, trad. José Luis Pardo Torío, Barcelona, Paidós/l. C. E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1993, pp. 132-33.

⁹ The title is taken from a chapter of Satyajit Ray's book, *Our Films, Their Films* Calcuta: Orient Longman, 1976.

¹⁰ Quoted in Alberto Elena, *Satyajit Ray*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 50-51.

La Cuna del Daiquiri. 1994-95 (*The Cradle of Daiquiri*)

In September 1994, and after the *balseros'* crisis, Cuba lived one of its most difficult moments in its recent history. *The Cradle of Daiquiri* investigates, from the most unsuspected depths of the depressed and dilapidated Old Havana, a series of interviews with rebel old women, housewives, young artists, political prisoners... And as a background and leitmotiv of history, we watch the desperate departure of the new Argonauts of the Caribbean: The "balseros".

I think Fidel is part of a mechanism of power which matches perfectly this age. But there is a kind of filter which masks the real working of power. In this case the filter consists on selling an image which is out of place, an image that it is already declining or out of fashion. And I really believe it is not so. That is the image which is sold and it would be naïve to believe it, I think there are many more things behind it: relations of succession, dominance, blackmailing, negotiations, and he is the perfect alibi to leave all that in the shadow.

What really astonishes me, for example, is that the Cubans have always been anti-Yankee. Yankees were something to make fun out of. What amazes me is the fact that a revolution, a revolution means precisely turning everything upside down, the way the revolution has changed the whole system of values and now it seems that the United States is the best, which in some aspects it can be – I would not dare to deny that I, as an artist, I am interested in the New York market, but nothing is completely black or white. You belong to an identity that has incorporated elements from the American way of life, because they were here for fifty years and not because they wanted to, but regardless that fact, there is a difference between being Cuban and being North-American.

Abanico rojo. 1997 (*Red Fan*)

In 1937, the Republican government promoted the departure from Spain of thousands of children to different countries which volunteered to take them. Part of them were taken to the Soviet Union, the strongest ally of the Republic during the three years of the War and, at the same time, the highest example for many socialists and communists that the "utopia" was becoming real. *Red Fan*, on the one hand, recovers Alejandra Soler's story, a woman who was these children's teacher, and on the other that of several people who suffered from the exile in Russia and returned to Spain later.

"We have lived sitting on suitcases, thinking that the next day the Franco Years would be over and we would return to Spain; to us the end of the Second World War was a failure, we were certain that the triumph over fascism all over the world was the end of the Franco Years in Spain..."

"Picasso turned eighty years old... we borrowed some copies of his paintings and we organised with them an exhibition, we organised it in the house of Spain... The value of Picasso's art was not recognized, Cruchoy said that Picasso painted with a donkey's tail and as the official opinions should be the general opinion... In this atmosphere, we organised the exhibition in Picasso's honour. It was a success."

"When I arrived, my impression was that I had turned back fifty years in time, because of people's mentality. Despite the fact that there was a dictatorship there, people were very cultivated and that was very easy to see, I noticed that here it was difficult to deal with cultivated people, and there it was very simple..."

If public money had been used to provide syringes to drug addicts, to give them more information about prevention, at schools, in the mass media, everything would be different.

You are Invited To Visit The White House. 1997

In 1988 David Wojnarowicz (artist and writer) imagines a protest march to the White House about the little commitment of politicians with those people with AIDS in his book *Close to the Knives*. On the 13th of October 1996, ACT UP performed this act in Washington. The audio-

visual installation compares the images and interviews in that march with the sound from one of the information points for tourists in the city. As a counterpoint, it sets the image of a policeman on horseback.

It is not only mourning, it is to say that people cannot keep on dying. The dead people's ashes that we are bringing are not a symbol, they are the people who have died, they are to remind us that we need more support for research in every area. Millions of people All over the world are dying of AIDS and something must be done to find a cure.

By bringing our dead ones to the door of the White House, we urge the government to start an action plan against AIDS. There has never existed a plan since the beginning of the crisis, it is high time we have one. We are here to send a message, whoever it is who inhabits the White House in 1997, that person should be in charge of supplying health aid to the millions of people all over the world who are dying of AIDS and to do something to find a cure.

Traslados, mudanzas. 2001 (Removals)

Traslados, mudanzas (Removals) consists of a projection of images recorded in urban spaces in the cities of Valencia and New York. With an off-voice, English and Spanish subtitles, we can hear the sound of a conversation with David Wojnarowicz, which took place in New York in 1991; and another with Juan Delgado, in Valencia in 2001.

Valencia and the already closed "Covarrubias Cabaret"; New York and the West 14th Street: Two far away places, but at the same time evocative, in which links can be found in the context of vindication and activism of the 80s.

In this sense, I wanted to be accepted... because I was about to die many times and I also realised that, after all those experiences, I would find it very difficult to be out in the streets again. I left home when I was very young, only seventeen, and I started to search for any kind of job. What I am realising now, what I find infuriating is that people look at homeless people and tell them go and find a job. (David Wojnarowicz)

The historical downtown underwent a severe degradation at an urban level, with buildings falling down because they were totally damaged. People coming from abroad used to say:

Valencia looks like Beirut. More than a European city, it seems as if it had been bombed, and when staying in el Carmen Centre you had to live surrounded by ruins (Juan Delgado)

El preu de la des-memória. 2001

The project reflects on the meaning of the conservation of the rural landscape of Benissa (unlike other neighbouring areas of the coast of the Marina Alta). On the one hand, the project consisted of the building of some iron swings, which recall those which existed in children's playgrounds in the 60s and, on the other, of the projection of some fragments from conversations with the inhabitants of Benissa, a dialectic between what they had, what they had lost and what they had won.

There was a group of people who were actively involved in social issues in the village: the building industry, the problem of water, the NATO. The building industry was only one more thing. One could see that if you did not get involved, not only the village would become filthy, but visitors would not be interested in the village either. The issue here was to build fast and earn money. But money was earned by a single person, the owner of the company. The workers were still workers and when the work was over, it was really over.

We haven't had time to stop and think about the model we needed for our city and our environment. We have always acted a little as if we were going along with the circumstances. Now a period of reflection is open for all the different groups of the village... I think that if all of us had been braver and capable to stop and think about the model of city we wanted, probably we would not have reached the level of occupation that we have in all the towns of the Marina Alta. As you have said, Benissa is a special place which has managed to escape from that wild speculation that can be observed in other places.

Trencadís d'un horitzó. 2002

In essence, the installation has a series of video projections, together with audio, where one can find the words of those film-makers of the so-called Barcelona School who, from a position of

commitment and break-up, took their cameras to offer a view of Barcelona during the transition. This project intends to provoke a reflection around the role of the artist and his relationship with space and, by extension, with society; a relationship which is presented in terms of the attitude which the artist has adopted in a specific time, with regards to this vital environment and its subsequent transformations.

Above all, there was something horrible: some people may not like to hear this, but then you could find the enthusiasm of being outlaw and fighting against where ever you could and where ever you were. Really, I never pass near a police station...

The truth is that, fortunately, we were lucky due to the circumstances... We were always obliged to claim for our subjectivity, that is, Marxism is always a philosophy of collectivism, of social classes, of social structures; but always –maybe due to psychological, environmental, Mediterranean, reasons or whatever reason– we kept a defence of hedonism, subjectivity, and pleasure. There was never a blind submission to the anonymous Soviet-like collectivism.

I never felt the need that my political activism used cinema as a political instrument, because I had a double activity, I had already fulfilled my political commitment with political practice, connected to anti-Franco fight. Whenever I made films, I always did it as a means, as a language, as a fully free method to articulate my own language, to develop my work as a producer...

Olvidada ciudad de los idiotas. 2003 (*Forgotten City of Fools*)

As a proof of the past, but still recent, history of the psychiatric business in our country, the video *Forgotten City of Fools* shows – according to a headline from the press of that period – the terrible case of the Psychiatric Prison of Valencia: a lunatic asylum where modern therapy is still ignored. And giving a testimony of the scarcity of the conditions and the very dubious therapeutic value of the treatments which they underwent, we find some survivors' voices who, even if they were not completely gulped by the dynamics of the institution, have not received decent solutions from the most recent psychiatric reform.

I enrolled Jesús when I was 26, the reason to it was that I had a nervous crisis and I even slapped my father, not having the intention to hurt him, because you should never hurt your father.

I have never thought of myself as a fool, neither when I was in there nor when I was outside, I was not pleased with the fact of being there. I was given an electroshock, I broke my jaw and lost my teeth in four days, I think it was due to the lack of calcium in my teeth. I ended up having all my teeth moving and having the bone of my jaw broken on this side. During the electroshock, I was terrified, I did not want it and as I was given it by force, in the struggle my jaw was fractured.

Blanca sobre negra. 2004 (White on Black)

White on Black offers an original journey through the recent history of Blanca (white), a village in Murcia which, curiously, was originally named Negra (black). Three women from that agricultural village, on the banks of the Segura River, try to bury the ghosts of a past which is marked by exploitation and misery through some narrations that reflect at the same time frustration and bitterness, rebellion and vindication. However, is it possible to bury something that never died?

It is the most unpleasant and dreadful job on earth. The most bitter in the whole world. There use to be many carpet factories here, but now only two are left; there were at least five and they all disappeared... You have to be sewing an edging with sixteen rows and with the needle you have to put through. The job is very bitter, very bad, it is exhausting.

We have been working like donkeys. I have two daughters and they do not want to work in the warehouses but, if I saw my daughters working, I would not tolerate my daughters to work so hard... I do not know how we still keep human shapes, with all these pains in our necks, backs, we are all ill...

I want all my papers to be solved. I don't ask much, I would be a happy person if I was given 40 or 50 thousand pesetas, but there is no way... As we were clever, we didn't go to school and we don't know either to write or read, we were easily tricked.

When the inspectors said: "Hide yourselves and don't let yourselves be seen. Otherwise, tomorrow you'll be fired", and we had to hide in the toilet or behind a row of boxes since, otherwise, the next day, our job would be over. And the of stupid of us leave because we had to eat...

Be a player, don't hit hard on trial. 2006

Through an interview to Nyma Lhamo, a Tibetan exile, we get into the hard and difficult reality of the Tibetan people who, since the invasion by Communist China in 1959, have been fighting to regain their identity signs. Her words, recorded in her location in exile in the South of India, reflect anguish, uncertainty and deep desperation. All this is shown within the singular context of the everyday tasks, the leisure and the religious activity in the refugee camp Tibetan New Camp, in Delhi.

My name is Nyiam Lhamo, and I come from Kham. When I was 15 years old, I left home and went to Makhamshé and from there to Chamdo and Podrangmo. There in 1959, when we lost the independence, there were many prisoners. They were tied with a rope to their neck, they were beaten and they had very scarce food. I spent the whole way crying...

They hit my mates but not me, as I looked as if I were a child. I was 15 years old and I my hair was short. I spent the whole journey crying. The prisoners' rooms were very small, by night they had no place to stretch themselves full out. They only had a piece of cotton to cover with, and they had to be snuggled up and sit on the floor. I did not get to see the food, but it mustn't have been very good. They had a piece of wood tied to their neck and a chain to their ankles. The food was in a huge container and they walked in a row to collect their bowl. The last ones did not get any food and the rest were beaten or they were taken to work in the countryside, surrounded by policemen, who obliged them to work, forcing them to continue when they tried to have a rest. Seeing all this, I continued my journey crying, till I reached Lhasa.

I lived in Lhasa for five years, till 1987. That year, there was a popular revolt and many people were arrested in Bakhor. Those who were arrested by the police were freed if they reported ten participants. Thus is why the girl who lived with me, my friend and I were reported. We knew the next day we would be arrested, so early in the morning I escaped and left to somewhere else. We could not stay in Lhasa.

The Other Side Of Bollywood. 2006

Understanding the cinema in India, to a Western spectator, is complex, it breaks away from the codes and aesthetic parameters established in the West. Out of conversations held by several film-makers, critics and actors, the intention of this work is to contribute to and to make this enriching reality known in our context. Dealing with topics related to censorship in cinema, the still significant discrimination of women within the cinematographic industry, which is just a reflection of what happens, even at a greater scale, outside it, and the arrival, on the one hand, of globalization through the attempt by the American cinematographic production companies to enter the Indian market and, on the other, the increasingly bigger presence of multiplexes in big shopping centres.

I do not like the term 'Bollywood' very much. This is so because fifteen years ago, or so, I used to write about cinema and we used the word 'Bollywood' to criticise, to make fun of the horrible films that the industry produced, so whenever we said "Ah, that is a 'Bollywood' film", we did not mean all the films released by the Bombay industry. But now, the term 'Bollywood' has become a positive term, and everybody takes pleasure in calling themselves 'Bollywood'.

The government treats cinema as if it were the hen of golden eggs, it favours the biggest production companies, you know. If a film, because of the distribution companies, does not raise enough money in its first two weeks, it is withdrawn from the cinemas. Everything is designed for big commercial productions. The rental of the cinemas is extremely high. The tax system is completely ridiculous and out of fashion. It is a system designed by the British in order to make life impossible to the film-makers who made films which were slightly risky, anti-British or anti-imperialist. So you have no other choice but to make films with no content, with songs and dances for the general public. This system is kept for the government to get some profit from each of the films which are released. But those who work for making them, the directors, producers and so on, suffer a lot, so I got to the conclusion that they system is made to make film-production difficult, but even so we keep on making them, that is the only thing we can do.

FICHA TÉCNICA DE LA EXPOSICIÓN

Jesús Carrillo Castillo
Comisario

Rosa Miñano Pintor
M^a Carmen Ros Fernández
Lourdes Avellà
Coordinación

Montaje:
Juan Pérez

Seguros:
Mapfre

FICHA TÉCNICA DEL CATÁLOGO

Jesús Carrillo Castillo
Juan Antonio Suárez Sánchez
Pedro Ortuño
Textos

Jesús Carrillo Castillo
Pedro Ortuño
Edición

Eduardo García Agustín
Traducción

Pedro Ortuño
José Luis Montero
Fotografía

Tropa
Diseño

Artes Gráficas Novograf
Fotocomposición e impresión

I.S.B.N. 84-935369-1-1
D.L.: MU-2.363-2006

Agradecimientos:

Agradezco todas las personas que han hecho posible que este proyecto pueda llevarse a cabo, muy especialmente a Jesús Carrillo, Juan Suárez, Isabel Tejada, Desiderio López, Rosa Miñano, Juan Pérez, Vasundhara Das, Alfonso Burgos, José Meseguer, Alfredo J. Ramón, Pepe Ros, Yosem, Yoya y muy especialmente al maestro Satyajit Ray, por haberme estimulado con sus imágenes a la realización de este proyecto.

