



Cine Documental



El documental de retaguardia: James Benning y Peter Hutton

Por Horacio Muñoz Fernández

Resumen

James Benning y Peter Hutton son los dos documentalistas paisajísticos más conocidos y valorados de cuantos hay. Los dos llevan en activo desde los años setenta y comparten una pedagogía estética similar. Sus películas muestran el paisaje en una fuerte dimensión temporal con la que buscan captar y descifrar sus sutiles cambios y fluctuaciones. Utilizan principios estéticos y formales que los vinculan con el cine de los orígenes. A pesar de la aparente radicalidad de sus propuestas han conseguido un buen respaldo crítico en España. Nuestra intención es intentar 'romper' este consenso demostrando que: 1) el apreciado primitivismo estético de estos documentalistas vanguardistas norteamericanos parte de una dudosa concepción edénica de los inicios del cine; 2) sus propuestas son tópicamente antimodernas y teóricamente anacrónicas; 3) sus obras son estéticamente románticas.

Palabras clave: James Benning, Peter Hutton, Vanguardia, Documental, Primitivismo, Romanticismo, Paisaje

Abstract

James Benning and Peter Hutton are the two best-known landscapist-experimental filmmakers. Both have been active since the 70's and they share a similar aesthetic pedagogy. Their films show landscape through a strong temporal dimension trying to capture and decipher subtle changes and fluctuations. They use formal and aesthetic principles that link them to early cinema. In spite of the apparent radicalism of their proposals they have achieved good critical support in our country. Our intention is try to break this unanimous critical support demonstrating that: 1) their appreciated aesthetic primitivism of these avant-garde filmmakers is based on a dubious Edenic conception; 2) their proposals are topically antimodern and



Cine Documental



theoretically anachronistic; 3) their films are aesthetically romantic.

Key words: James Benning, Peter Hutton, Avant-garde, Documentary, Primitivism, Romanticism, Landscape

Datos del autor

Horacio Muñoz Fernández (Sarria, Lugo, 1986) es Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pontificia de Salamanca. Cursó el Máster en Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales y Humanas en la misma universidad. Forma parte del equipo redacción y escribe en la revista digital *A Cuarta Pared*, además, es autor del blog laprimeramirada.blogspot.com.es. Actualmente, cursa doctorado en el departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca realizando una investigación sobre el cine contemporáneo posnarrativo.

Fecha de recepción

7 de febrero de 2014

Fecha de aceptación

13 de abril de 2014

Documental vanguardista

Seguramente James Benning y Peter Hutton sean los documentalistas paisajísticos observacionales más influyente y conocidos de cuantos haya. Su filmografía, para algunos críticos, constituye la representación más bella y profunda que se ha hecho del paisaje norteamericano en el siglo XX (MacDonald, 2001). Los dos llevan en activo desde principios de los años 70 y han centrado toda su obra en la observación y la contemplación del paisaje. Ambos tienen una manera similar de observar el paisaje que se suele caracterizar por: elevado rigor compositivo, marcado estatismo de la cámara y larga duración de los planos. Además, comparten una misma pedagogía



Cine Documental



contemplativa que se resumen en: cuanto más tiempo te detienes en mirar algo más se te revela de una forma inesperada. De manera que los dos inscriben el paisaje en una fuerte dimensión temporal. Consideran que la dimensión temporal de su trabajo y la larga duración de sus planos permiten al espectador percibir cambios en el paisaje que normalmente pasan desapercibidos. Así que, tanto uno como el otro, mantienen una especie concepción epifánica de la duración que demanda al espectador una actitud contempladora frente a las imágenes.

James Benning y Peter Hutton utilizan una estética austera y minimalista con la que pretenden retroceder hacia el cine de los orígenes. La obra de Hutton es todavía más esencialista que la de su compatriota. Sus películas son mudas y habitualmente en blanco y negro. Por su parte, James Benning siempre ha estado muy vinculado al rigor de la corriente estructuralista norteamericana. En sus películas, el número de planos y su duración lo deciden las matemáticas. Para Benning, matemático de formación, es una manera simple y elegante de solucionar cualquier problema (Wulf, 2003). Sin embargo, Paul Adam Sitney en su clásico estudio sobre el *Avant-garde* norteamericano, señalaba que "la contemplativa paz" de las películas de Peter Hutton también tiene algo de estructuralista: quizás más vinculada al sensualismo de Bruce Baille que a la severidad irónica de Snow, Frampton o Landow (2001: 430).

Si tenemos en cuenta la presunta radicalidad de sus propuestas, los dos han encontrado notable respaldo crítico. En España, en 2009, el festival Punto de Vista presentó la primera ontología de James Benning en España. Poco tiempo después, en colaboración con el festival de Navarra, el CGAI organizó el ciclo sobre James Benning más grande realizado en nuestro país. Al año siguiente, en 2010, el festival Documenta Madrid organizó la primera retrospectiva dedicada a Peter Hutton. En el mes de mayo, la ontología sobre Peter Hutton también pasó al CGAI. En las principales revistas digitales de cine¹ y documental en castellano podemos encontrar gran variedad de artículos o entrevistas a estos cineastas (Pawley, 2009; Lahera,



Cine Documental



2010; Aracil, 2012; Moreno, 2012). No obstante, la popularidad crítica de estos dos documentalistas experimentales paisajísticos es inversamente proporcional a su público. Por este motivo es prácticamente imposible encontrar alguna objeción o crítica a sus propuestas. Los críticos que hablan de su obra siempre lo hacen de manera elogiosa (Slanar, 2007; Sekula, 2007; Pena, 2009; Pawley 2009; Muguiro 2010). Los periodistas o críticos que los entrevistan habitualmente muestran una especial devoción por sus películas que los incapacita para cualquier tipo de crítica negativa (MacDonald, 2006; Yáñez, 2009; Paz, 2010; Muguiro, 2010a, Algarín *et al.* 2011).

No obstante, opinamos que si sus propuestas primitivas han tenido tanto respaldo crítico no es por lo innovador o lo valioso sino porque todos los críticos llevan un purista en su interior. Por lo tanto, nuestra intención con este texto es intentar desmontar este unánime consenso crítico y demostrar: 1) que el apreciado primitivismo estético de estos documentalistas vanguardistas norteamericanos parten de una dudosa concepción edénica de los inicios del cine; 2) que sus propuestas son tópicamente antimodernas y teóricamente anacrónica; 3) y estéticamente románticas. En el siguiente apartado analizaremos y desarrollaremos estos tres puntos en detalle.

Primitivismo

La muestra más clara de primitivismo estético en el documental paisajista observacional está en la obra de sus dos más ilustres representantes: los norteamericanos James Benning y Peter Hutton. Ambos buscan deliberadamente emparentarse con el cine primitivo de los hermanos Lumière, aunque en algunos casos también remiten a George Méliès. Todas las características que, según Noël Burch (2006), definían el modo de representación primitivo (M. R. P) aparecen de forma habitual en la obra de James Benning y Peter Hutton: la autarquía del cuadro, la conservación del cuadro en conjunto, el plano secuencia, la necesidad de una lectura topográfica de la imagen. Los dos documentalistas sienten fascinación por la toma única. En sus películas proponen una vuelta



Cine Documental



a la estética de la "vista" de los hermanos Lumière. Ésta, como explicaba Emmanuel Siety, consistía en elegir un motivo, un emplazamiento y un momento, y una vez fijados y determinados "el operador giraba la manivela de la cámara sin interrupción hasta agotar los diecisiete metros de la película" (2004:50). James Benning en sus conversaciones con Scott MacDonald señalaba que aunque sus rollos de película sean más largos y le permitan rodar durante más tiempo que a los Lumière, "la idea es la misma" (MacDonald, 2006: 249). Por ejemplo, en su Trilogía Californiana [*El Valley Centro* (2000), *Sogobi* (2001), *Los* (2004)] Benning sigue lo que según Noël Burch era la regla general de las películas de los Lumière, que el plano termine cuando no quede rollo en la película (2006:222). Aunque Peter Hutton no graba hasta terminar el rollo de película también le gusta volver "a lo que son los orígenes del cine, al comienzo del cinematógrafo" (Hutton, 2011: 41).

Ambos cineastas a través de sus obras proponen un retorno estético a los orígenes del cine y a los modos de representación primitivos. Pero ¿por qué motivo? La filiación de estos cineastas con los Lumière responde a una concepción edénica de los orígenes del cine. En todos los primitivismos estéticos contemporáneos el encanto de la regresión está fundado en la ilusión de un origen intocado y puro. Debemos recordar que el tema del primitivismo no atañe sólo al cine, sino que ha sido uno de los grandes debates que han girado en torno al arte moderno. Desde que en 1984 el Moma de Nueva York organizase la famosa exposición *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern* muchos han sido los autores que han tratado el tema (Foster, 1985; Clifford, 1984; Torgovnick, 1991). Lo primitivo, como titulaba Hal Foster en su conocido artículo, formó parte del inconsciente del arte moderno. Peter Hutton y Jame Benning se remiten a los Lumière y a Méliès de la misma manera que Pablo Picasso a las esculturas negras, Henri Matisse a la tradición decorativa persa, Paul Gauguin a la cultura Thaitiana o Costantin Brancusi a la escultura primitiva.



Cine Documental



Como en el arte, en el cine el término primitivo también ha sido objeto de debates nominalistas que trataban de dilucidar las diferentes connotaciones negativas y positivas que implicaba su uso. En el arte la etiqueta de primitivo podía implicar una posición de superioridad desde la que se contemplaba modos artísticos diferentes de los occidentales. En el cine, Tom Gunning (1990) ha sido uno de los teóricos que más ha insistido en la inconveniencia de la noción primitivo para referirnos a las primeras décadas del cine. Si lo primitivo en el arte moderno podía implicar una posición poscolonial y de dominación, lo primitivo en el cine también tiene connotaciones peyorativas. Según Gunning, a pesar de que algunos estudiosos como Noël Burch, Kristin Thompson o David Bordwell han expresado sus reservas sobre el término, y que han enfatizado que lo emplean de una manera no peyorativa, el término continúa usándose de manera habitual. Aquellos que emplean el término primitivo con connotaciones negativas ven en este periodo del cine como un periodo de falta con respecto a la evolución del cine: "Esta falta se ha especificado a menudo como una relativa ausencia de edición, cercana al monolítico concepto de plano no subordinado a ningún esquema de edición" (Gunning, 1990:96). Para Gunning, esta primera etapa del cine no puede ser vista como un momento previo en el desarrollo natural de los modos clásicos. La antiteológica visión histórica de Tom Gunning imposibilitaría poder ver lo primitivo como un periodo simple o elemental opuesto a la posterior complejidad. Es decir, al descartar la explicación evolucionista el cine primitivo no podría ser la imagen de la pureza y la inocencia precinematográficas a las que aluden Hutton y Benning. Para estos directores, por lo tanto, lo primitivo va siempre asociado a connotaciones positivas que provienen de su visión romántica de los orígenes.

Aunque el primitivismo estético cinematográfico, como en el arte moderno, no vaya asociado a las ideas de exótico, colonial, tribal, sí que se vincula a las ideas de autenticidad, sencillez, pureza, simplicidad. Lo primitivo no deja de ser un tropo cultural. Robert Goldwater (1938), en uno de los libros pioneros sobre la relación entre primitivismo y arte moderno, señalaba que a pesar de



Cine Documental



todas las diferencias temáticas y formales que existían en el primitivismo de Picasso, Gouguin, Braucusi, Klee, Giacometti, en todos ellos se asociaba a una idea de simplicidad. No es extraño, por lo tanto, que Peter Hutton señale esta idea:²

buscar siempre simplificar los procesos del cine, buscar una gramática simple, simplificar lo que puede ser el cine, como los Lumière. La toma única es, de alguna manera la forma más excitante de hacer cine. Limitando el material, ¿qué lo que puede ocurrir en el curso o a lo largo de una sola toma? Siendo una película en sí misma, es algo muy hermoso. En lo concerniente a lo que se desarrolla el propio lenguaje del cine, hay algo que pierde esta apreciación por la realización simple. (Algarín Navarro, F. & Villegas Rey, F.G, 2011:50).

En su declaración, Peter Hutton, insiste en uno de los lugares comunes más habituales en los primitivismos estéticos: lo simple, lo sencillo y lo primitivo se percibe como más auténtico y artístico que lo complejo y lo moderno. Este deseo de regresión a los orígenes es un intento de recuperar la esencia perdida del cine. James Benning lo deja claro en el documental *Circling the Image* (Wulf, 2003): la razón por la que el filma como los pioneros es porque el cine creció muy rápido y "la narración consiguió introducirse y reemplazar la esencia de la imagen".³ Lo primitivo es visto como un breve pero bello momento donde el cine no había sido corrompido por la narración y el capitalismo. Para Peter Hutton y James Benning lo primitivo es como el jardín del Edén del cine, un momento incontaminado y mítico antes de la posterior corrupción de las esencias y la perversión de la pureza. De manera que el retorno al origen que proponen ambos, responde a un intento de recuperación de la ontología perdida del cine en una época en donde lo audiovisual parece haber fagocitado y corrompido la esencia del cine.

Pedro A. Sánchez Cruz afirma que toda afirmación de índole ontológica en torno al arte constituye hoy en día una "estrategia perversa", y que seguir recurriendo a conceptos como esencia, identidad es en el "mejor de los casos ingenuo y en el peor reaccionario y fundamentalista" (2005:91). Según Sánchez Cruz, resulta imposible aseverar a estas alturas que "el arte es" porque éste ha perdido el límite ontológico de lo artístico que le permitía diferenciarse y definirse. "Lo que ha perdido el arte en el tránsito



Cine Documental



de la modernidad a la posmodernidad es lo que nunca ha poseído ni ha querido poseer: su no-ser" (*ibid*: 97). El cine, como el arte en general, en nuestra era de la cultura visual e internet también ha perdido su estatuto ontológico. Por este motivo, autores como Vincz Hediger (2012) o Victor Burgin (2012) han argumentado la necesidad de sustituir la vieja pregunta ontológica baziniana, ¿Qué es el cine?, por otra más acorde con los tiempos ¿Dónde está el cine? Ya que no podemos decir qué es el cine al menos digamos dónde lo podemos encontrar.

Si lo primitivo como pureza ontológica es criticable por reaccionario y melancólico, la adopción de la estética primitiva siempre es simulada e ilusoria porque no hay ningún origen puro, sino sólo reencuentros (Porta, 2008). Marianna Torgovnick afirmaba que lo primitivo hoy está en todas partes: en nuestras casas, en nuestras joyas, en nuestros corazones y nuestras cabezas. Lo primitivo, en la modernidad y la posmodernidad está en todos los lugares. "Un interés voyeurístico por lo primitivo nos rodea, en lo que vemos y oímos, en lo que aprendemos y leemos, desde que nacemos hasta que morimos". Según Torgovnick no podemos ir a lo primitivo porque ya estamos en él, forma parte de nuestra cultura⁴ (1991: 246). Como ya he señalado en otro lugar (Muñoz, 2012), este retorno a lo primitivo que proponen tanto Benning como Hutton es igual de falso que el pastiche primitivo con clara intención retro que encontramos en películas recientes como *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012) o *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011), o el primitivismo hautológico del cineasta canadiense Guy Maddin. Lo primitivo en Benning y Hutton no es más que un *fake* de autenticidad elaborado a base de sobriedad estética y romanticismo de tecnología *low tech*. El grano de la bolex 16mm "ofrece un perfecto simulacro de Verdad creativa, inacabada y sin barniz" (2008: 122) alejado de toda esa brillante e inauténtica perfección moderna. La austeridad, la sencillez, la sobriedad en el cine siempre han sido valores apreciados por la cinefilia que normalmente los relacionan y vinculan con aspectos morales y cívicos del artista.



Cine Documental



Antimoderno

Lo primitivo siempre se imagina como aquello opuesto a nuestra experiencia del mundo, como la alternativa a los desmanes de modernidad. Lo primitivo en estos documentalistas paisajísticos también surge como una reacción frente a lo contemporáneo; como un acto de resistencia estética. “Hace años, cuando me cambié a una cámara eléctrica, era muy consciente del hecho que la velocidad de la cultura estaba siendo incrementada por la MTV, la introducción de los ordenadores en casa y por una variedad de novedades” (MacDonald, 2009: 218). En su declaración Peter Hutton explica el motivo que lo llevó a decantarse por una estética primitiva. El encanto por los orígenes del cine se debe al descontento por la hiperaceleración del mundo: “Incluso las películas de Hollywood” tenían cada vez “un menor sentido del tiempo y la duración” (*Ibidem*). La justificación que esgrime Hutton para la adopción de un sistema primitivo con un fuerte componente de duración en los planos se sustenta en varios tópicos. Uno es que en nuestra sociedad ha desaparecido la experiencia de la duración. Eloy Fernández Porta ha señalado que esta idea es uno de los principales lugares comunes de la aproximación de las humanidades al problema del tiempo: “Al menos desde la Escuela de Frankfurt y hasta Zygmunt Bauman se extiende una larga tradición que lamenta el carácter pasajero de nuestros tiempos y clama por un retorno a formas de vida premodernas de vivencia de los mismos” (2008: 159). Como nuestra experiencia temporal ha sido fragmentada y la duración se ha evaporado de nuestras vidas la misión del artista es devolverle al tiempo su duración. El tiempo dentro del capitalismo pasó de ser medida de valor a valor en sí mismo, así que el tiempo se convirtió en dinero.

Como el tiempo se vuelve moneda de y de cambio: no transcurre, sino que se gasta. Tanto el tiempo como el dinero se pueden usar, desperdiciar, gastar, acaudalar. Y, lo que es más importante, ambos ilustran un proceso de desmaterialización y abstracción que impulsa una economía capitalista[...] El tiempo se exterioriza, pasa a ser un fenómeno de superficie, y el individuo moderno debe intentar recuperarlo constantemente por medio de sus diversas representaciones (Ann Doane, 2012:25).



Cine Documental



La racionalización y la capitalización del tiempo que produjo la modernidad fue la causa de la ansiedad epistemológica y filosófica en los inicios del siglo XX. Esta crisis en la experiencia del tiempo apareció reflejada, como señala Mary Ann Doane en la obra de Henri Bergson, pero también en las dos grandes novelas sobre el tiempo de la modernidad: *La montaña mágica* (Thomas Mann) y *En busca del tiempo perdido* (Marcel Proust). La angustia y la ansiedad por el tiempo es una clara rémora de la modernidad. Tal y como afirma José Luis Molinuevo (2010) hoy ya no vale la obviedad de que somos tiempo (Siglo XX) sino que hay que preguntarse de qué espacio y que tiempo hablamos (Siglo XXI).

Marianna Torgovnick, en *Gone Primitive*, señalaba que uno de los fundamentos de lo primitivo en occidente era la ilusión temporal (1991: 46). En James Benning y Peter Hutton, lo primitivo también se fundamenta en una la melancolía temporal. "Creo que comparto con los hermanos Lumière el deseo de filmar como si se tratara de la primera y con una fuerte consciencia del transcurso del tiempo", dice Benning (Yáñez, 2009: 81). En las películas de los Lumière la duración de la proyección de la obra coincidía con la duración del discurso y la duración del acontecimiento que filmaban. La acción se desarrollaba en perfecta continuidad sin intervención discursiva externa. Benning y Hutton retoman parte de los métodos de representación primitivos (la continuidad, el estatismo, lo toma única...) pero aplicando una mayor duración a cada uno de planos y centrando su obra en el paisaje. Pero los dos se equivocan en varias cosas. El primer error deriva de su idealización de los orígenes del cine. El público no iba a ver las películas de los Lumière por la experiencia temporal. Los inventores del cine no tenían ninguna fuerte consciencia del tiempo cuando filmaban. Como bien apuntaba Josep Maria Catalá el fenómeno cinematográfico, en su nacimiento, tiene que ver más con los *ready-mades* de Duchamp o con la exhibición del esplendor industrial que se produjo en las sucesivas exposiciones internacionales de la época, que con las diferentes formas de representación de la realidad en las que se basa el documentalismo sacramental. Según Català, el cine nació como una



Cine Documental



experiencia objetual y no como una experiencia objetiva. No había ninguna experiencia duracional en las películas de los Lumière porque el tiempo era extremadamente corto (Català, 2005: 116). Remitirse al origen del cine y aludir a la experiencia del tiempo es falso.

James Benning y Peter Hutton basan su idea del tiempo en una concepción epifánica de la duración: cuanto más tiempo te detienes a miras algo más se te revela ese algo de un modo inesperado. Esta idea como hemos visto no puede proceder del cine primitivo porque la duración de las películas era demasiado corta. Es probable que esta idea de la duración epifánica⁵ esté influenciada por la figura del compositor vanguardista norteamericano John Cage. Hutton y Benning han declarado en más de una ocasión el impacto y la fascinación que sienten por John Cage.⁶ La razón por la que estos dos documentalistas experimentales paisajistas se sienten fascinados por el compositor norteamericano no tiene ningún misterio. Cage fue el mentor de varias generaciones de artistas practicantes de Land Art y constructores de earthworks como Robert Morris, Walter de Maria, Richard Long o Robert Smithson. Además, fue autor de cinco obras musicales que llevan por título *Imaginary Landscape* con las que buscaba transformar la música de ambiente, en puro paisaje sonoro (Maderuelo, 2008: 248). Pero, además de la vinculación paisajista, el artista y compositor vanguardista norteamericano era un fuerte defensor de estas epifanías de la duración que tanto defienden James Benning y Peter Hutton: "Si algo te aburre después de dos minutos, inténtalo durante cuatro. Si aún te aburre inténtalo durante ocho, dieciséis, treinta y dos, y así sucesivamente. Finalmente descubrimos que no es aburrido en absoluto, sino muy interesante" (2002). Con esta aparente *boutade* de aires budistas, John Cage sugiere que detrás de muchas de las experiencias que habitualmente nos parecen aburridas y tediosas se esconden cosas apasionantes en las que nunca nos habíamos detenido, y para las cuales sólo hace falta tiempo. James Benning y Peter Hutton retoman parte de la pedagogía oriental de su maestro y la aplican a sus películas: "cuanto más tiempo te pases observando las cosas, ellas se te



Cine Documental



revelan de una manera que tú no esperas. La mayor parte de las veces, las personas no se permiten el tiempo o las circunstancias para entrar a relacionarse con el mundo que ofrece la libertad de mirar hacia cosas (MacDonald, 1998: 243-244). Pero, para 'los no iniciados', la epifanía de la duración puede acabar siendo una monótona y tormentosa experiencia. Para disfrutar de sus películas es necesario que el espectador mantenga una actitud frente a los planos cuyas connotaciones teológicas y espirituales no se nos deben escapar: la contemplación. Y, como dijo Artur Schopenhauer, "quien no sea susceptible a ella pagará con humillante denigración el precio del vacío de la voluntad desocupada y el tormento del tedio" (2003: 295).

Además de sustentarse en una concepción epifánica, la idea de la duración en estos cineastas también se vincula a una búsqueda de un mayor realismo. La integridad espacio-temporal es preservada gracias a la estática e hiperbólica duración de los planos. Desde los inicios, la ecuación siempre ha sido así: a mayor duración menor intervención externa por lo tanto mayor realismo. Pero, además, este realismo viene avalado con sello de autenticidad de la tecnología *low tech*. James Benning⁷ y Peter Hutton han rodado con una primitiva bólex de 16 mm toda su vida. "Voy a ser un director de cine que trate de mantener con vida el 16mm" le decía a Reihanard Wulf (2003). Hay una fuerte relación entre el uso de la bólex y la duración de los planos. En primer lugar porque como señalaba R.D Rodowick (2007) la verdadera fuerza del dispositivo cinematográfico analógico no está tanto en la representación o la mimesis espacial como en la duración. Segundo, porque el uso de este tipo de cámara impone unas limitaciones temporales a la hora de filmar. En sus primeras obras, Peter Hutton no podría rodar más de 22 segundos con su cámara. Cuando cambió su cámara por una bólex eléctrica tuvo la posibilidad de filmar tres minutos (Hutton, 2011:43). En James Benning, la duración de los planos puede venir determinada por: a) la longitud del rollo de película (*Trilogía Californiana, Ten Skies, 13 Lakes*); b) aquello que está filmando (*RR*); 3) decisión propia (*Ruhr, Twenty Cigarretes, Small Road, Two Cabins...*). No obstante, no



Cine Documental



conviene dejarse engañar por los comentarios críticos: la duración de los planos en James Benning son un ejemplo de total arbitrariedad disimulada bajo un elegante manto de presunto rigor matemático asociado a la belleza: 10 minutos en *Ten Skies y 13 Lakes*, 2 y medio en la Trilogía Californiana, 1 en *One way woogie woogie...*

El primer problema que presenta esta demanda de una actitud contempladora reside en que la contemplación era la actitud que el espectador clásico tenía frente a las obras de arte. James Benning y Peter Hutton quieren que el espectador tenga la misma actitud frente a una película que tendrían frente a un cuadro. Las epifanías de la duración solo son posibles si el espectador mantiene ante las imágenes una actitud de origen místico y teológico como la contemplativa: "Hay que darle al espectador tiempo para que observe los detalles, sobre todo en el paisaje. Como pintor, un gran placer para mí consistía en dedicarle tiempo y atención a la obra, observarla durante horas. Cada vez me gusta más expandir el tiempo en las películas para que el espectador tenga la oportunidad de observar bien lo que está en el encuadre", afirma Hutton (Paz Moradeira, 2010). La idea de contemplación en el arte se fundamentaba en una relación casi mística que el espectador venía a establecer con la obra. La actitud ensimismada del espectador contemplador solo podía darse en la intimidad y en silencio. Las epifanías de la duración solo son posibles bajo la mirada contempladora de un espectador que mantiene con las imágenes una relación *cuasi* religiosa.

La contemplación, como explica Adolfo Sánchez Vázquez (2005), era la actitud adecuada para la obra de arte autónoma que estaba desvinculada de cualquier interés o fin externo a ella. La vieja relación contemplativa entre la obra y el espectador ya no existe. Y no mantenemos una relación teológica y dogmática con las obras. El modelo actual, como señala José Luis Molinuevo, "ya no es el espectador ante la pantalla que reproduce el viejo modelo de relación teórica, sino el espectador interactivo que tiene experiencias, no de hechos sino de lo que se está produciendo"



Cine Documental



(1998: 19). A principios del siglo XX en el arte se produjo un rechazo de la contemplación como actitud predominante a la hora de acercarse al obra. Luis Puelles Romero (2011) ha explicado cómo a lo largo de todo el siglo XX los diferentes movimientos artísticos realizan una restitución del cuerpo en la experiencia estética. El espectador poco a poco fue incorporándose a la obra. El modo de percepción contemplativo de la obra era el característico de la relación obra-público en la sociedad moderna (Vázquez Sánchez, 2005: 104). Ese modelo hace mucho que ha desaparecido. "Antes y después de la modernidad no cabe postular la existencia del espectador y sí de los receptores" (Puelles, 2011: 324), de los usuarios, de los consumidores... Por este motivo la actitud contempladora es anacrónica porque ese espectador no existe.

Además, el cine participó de ese rechazo a la experiencia contemplativa que solicitan James Benning y Peter Hutton. Como explica Boris Groys (2008), el cine, producto de la modernidad, demostró la superioridad de la *vita* activa por encima de la *vita* contemplativa. Además, según Groys el cine y el espectador cinematográfico encarnan una parodia de lo que denunciaban. Al mismo tiempo que el cine celebraba el movimiento obligaba a su audiencia a unos grados de inmovilidad que nunca antes se habían alcanzado en el arte tradicional donde el espectador podía moverse cuando quisiese. Como el espectador cinematográfico está obligado a mantenerse pegado a su butaca en plena oscuridad, su situación parece una parodia de "la vida contemplativa que la película en sí misma denuncia" (2008:72). El sistema cinematográfico encarnaba la *vita* contemplativa al mismo tiempo que se presentaba como su crítico más radical.

Románticos

A la romántica percepción de los orígenes del cine hay que sumarle las representaciones románticas que hacen del paisaje. No obstante estamos frente a un romanticismo más norteamericano que europeo, más de Emerson que de Kant, más de Thomas Cole que de Caspar Friederich o más Fitz Hugh Lane que de J. M. W. Turner. Scott Macdonald decía que

Cine Documental

13 Lakes (2004) y *Ten Skies* (2004) representan el epítome de la carrera de James Benning. *13 Lakes* (2004) contiene la filmación de 10 planos de 10 minutos de 13 lagos de los Estados Unidos y *Ten Skies* (2004) son 10 cielos de 10 minutos filmados desde Val Verde, California. Las dos son una buena muestra de ese rigor estructuralista que ha hecho famoso al documentalista norteamericano. Mucho más cortas y en blanco y negro, *Landscape (for Manon)* (1987) *In Titan Goblet* (1991) de Peter Hutton se sitúan en la línea de la tradición pictórica Luminista que tanto ha influenciado la sensibilidad paisajística de Hutton. El documentalista muestra una mirada atenta a las cualidades de la luz y los cambios atmosféricos del paisaje. Ambas piezas son sendos homenajes a la pintura norteamericana del siglo XIX.⁸

En estas cuatro obras, las prístinas imágenes del paisaje y la naturaleza se interrumpen por la aparición inesperada de la huella del hombre. En las dos películas de Benning se “cuelan” sonidos procedentes de fuera del encuadre. En el penúltimo plano de *13 Lakes*, el lago Crater, y en el plano 8 de *Ten Skies*, oímos el sonido de un disparo procedente del espacio fuera de campo que trastorna la aparente paz que reinaba hasta ese momento en las imágenes. Pero también, en *13 Lakes* la visión idílica de la naturaleza se rompe cuando, por ejemplo, una moto de agua aparece atravesando uno de los lagos; de igual manera, en el plano 7 de *Ten Skies*, podemos observar cómo el humo de la chimenea de una fábrica fuera del encuadre se confunde con las propias nubes.



En *In Titan Goblet*, en el medio de los sublimes amaneceres y misteriosos anocheceres románticos de la montaña de Castkill, Hutton intercala un plano que, al principio parece ser un bello paisaje con

Cine Documental

una densa y humeante niebla, y que acaba revelando la inesperada presencia de un bulldozer recorriendo el terreno.



Landscape (For Manon) también comienza con la imagen de un tren de juguete moviéndose por una vía vista desde arriba. Estas irrupciones de la acción del hombre y de la tecnología, en esas imágenes idílicas de la naturaleza y en los sublimes paisajes luministas, nos remiten, en cierta manera, al “tropo del idilio interrumpido”, que, en palabras de Alberto Santamaría, “es una imagen que la cultura o parte de la cultura norteamericana crea al unir en un continuo paisaje natural y desarrollo tecnológico” (2005: 147).

Las imágenes nocturnas de las dos piezas de Hutton ya nos remitían de alguna forma al romanticismo europeo. La representación de la Noche era uno de los temas más frecuentes en la pintura romántica para mostrar la primacía del Inconsciente (Argullol, 2006:75). Pero será en su película *Skagafjörour* (2002-2004) donde se haga más palpable las referencias románticas europeas. Los paisajes de Islandia se contemplan desde una óptica claramente romántica que intenta evocar la experiencia de lo sublime.⁹ Algunas imágenes nos recuerdan a los cuadros montañosos de Caspar David Friederich como *Niebla matinal en la montaña* (Morgennebel im Gebirge, 1808).



En su contemplación del ferrocarril en *RR* (2007), James Benning se mueve entre *Lluvia Vapor y Velocidad* (J. M. W. Turner, *Rain, Steam and Speed, The Great Western Railway*, 1844) y *El valle de*

Cine Documental

Lakawanna (George Innes, *The Lackawanna Valley*, 1855). En muchos de los 43 planos de *RR* existe una clara fascinación por el ferrocarril y la máquina que lecturas demasiado europeas han desdibujado. El ferrocarril fue el elemento determinante del primer sublime tecnológico americano. Alberto Santamaría, en su estudio sobre lo sublime americano, señala que el ferrocarril fue el emblema de la industrialización norteamericana, "la cara visible del avance y el desarrollo además de la conquista de una identidad nacional" (2005: 150). En la tradición norteamericana pictórica y poética la máquina y la naturaleza formaban un mismo paisaje. En los escritos de Emerson o Thoreau el tren se muestra como un punto más, una palabra idéntica a la de la naturaleza. Hay un ciclo vital, una legibilidad del progreso (*Ibid*: 131) James Benning siempre ha señalado la influencia teórica de Emerson y Thoreau en su obra¹⁰. Por lo tanto, a nadie debería extrañarle que en muchos de los planos de *RR* resuenen las palabras de fascinación de su maestro: "cuando oigo las colinas hace eco el resoplido tronador del caballo de hierro, que agita la tierra con sus pies y respira fuego y humo por sus narices [...], parece como si la tierra tuviera por fin una raza digna de habitarla" (Thoreau, 2009: 161-162).



At Sea (2007) de Peter Hutton está también lejos de ser una película ecológica que simplemente denuncie el impacto de la pesada industria marítima sobre el mar. La manera en la que Hutton filma la construcción de un enorme barco en Corea y su espectacular desmantelamiento en una apocalíptica playa de Chittagong está lejos del romanticismo europeo, aunque algunas imágenes del trayecto marítimo en el carguero puedan remitirnos a él. Las imágenes de todo el proceso de fabricación en un astillero de Okpo (Corea) muestran una clara fascinación por la industria; como si Hutton fuese consciente de que está asistiendo a un espectáculo asombroso.

Cine Documental



En la última sección de la película, el documentalista nos muestra las ruinas del barco como si fuesen los restos de una enorme ballena de acero varada en una remota playa Banglades; un cadáver de acero que está siendo lentamente desmantelado por cientos trabajadores convertidos en obligados carroñeros que se alimentan de las sobras industriales del primer mundo. No estamos ante la imagen de una ruina histórica que encarne el peso del tiempo. No hay melancolía ni nostalgia ante la visión destartado gigante de hierro. Es el espectáculo sublime de la descomposición del barco lo que filma Hutton. Una imagen de lo sublime no muy diferente a la que nos muestra Wang Bing en la primera parte de la mastodóntica *West of the Tracks* (Tiexi qu, 2003).



No es un caso único en la filmografía de Hutton. Esta atracción por lo industrial ya aparecía en algunas de sus obras sobre el río Hudson. En *Study of a River* (1997) y *Time and Tide* (2000) el documentalista muestra un encadenamiento entre la industria y el río que nada tiene de denuncia medioambiental. La irrupción de la industria a las orillas del río no rompe el equilibrio natural en ningún momento. El paisaje ha cambiado pero no hay ningún drama. En estas dos películas, Hutton se remite a otra de sus más fuertes influencias pictóricas: la Hudson River School. En las imágenes de estas películas encontramos los vínculos entre sublimidad-paisaje-mercancía de los primeros estadios tecnológicos de lo sublime. Como en la poesía de Walt Whitman, la Naturaleza y la técnica forman un

Cine Documental

mismo ciclo. Los barcos que navegan por el río cargados de mercancía, las industrias que hay diseminadas por las orillas y la naturaleza forman un todo.



RR y *At Sea* también muestran una retórica primeriza de lo sublime tecnológico con unas imágenes que remiten a las películas de los Lumière. El calculado estatismo de algunos planos en *RR* nos remiten a esa vinculación primigenia entre el cine y el tren; en *At Sea*, Hutton señala que: "Hay una metáfora inherente a las tres partes de mi propio interés de hacer volver al cine a sus orígenes" (MacDonald, 2009).

Conclusiones

Como todos los primitivismos, el de James Benning y Peter Hutton se fundamenta en una visión mitificada de los inicios. No existe, sin embargo, tal origen intocado. Los comienzos del cine no fueron ningún Edén estético antes de que las esencias fueran prostituidas a favor de la narración. Este encanto de la regresión se presenta como un intento de recuperar la ontología perdida del cine. Pero, como hemos señalado, cualquier discurso esencialista en nuestra cultura visual es en el mejor de los casos ingenuo y en el peor reaccionario porque el cine, como el arte, ha perdido su estatuto ontológico. Ambos, fundamentan la demanda contempladora de su obra en el presunto retorno a los orígenes del cine. No obstante, como Doménech Font, creemos que el espectador contemporáneo no tiene nada que ver con el de los orígenes (1996:116). Además, como hemos señalado, en los inicios el cine se opuso a la vida contempladora. Por lo tanto, el espectador contemplador nunca estuvo en la esencia del cine. Tomando prestada la categorización propuesta por José Luis Brea (2010), ese modelo fue el de la imagen-materia y no el de la imagen-



Cine Documental



film. En nuestros tiempos de e-imágenes ya nadie contempla sino que participa de manera activa en ellas. Benning y Hutton piden una actitud al espectador que, como han señalado Molinuevo (1998), Font (1996), Sánchez Vázquez (2005) o Puelles Romero (2011) entre otros muchos, ya no existe ni en el arte ni el cine.

Hemos intentado demostrar que su concepción epifánica de la duración no procede de los Lumière, sino que podría estar influenciada por la figura del compositor John Cage. La larga duración los planos de sus películas, además, transmite una melancolía por una experiencia temporal que no es la nuestra. El antimodernismo de ambos se apoya en el viejo tópico humanista de que la modernidad ha destruido nuestra experiencia del tiempo. Sin embargo, como bien ha explicado Eloy Fernández Porta, todas las propuestas que se presentan como alternativas a la velocidad y a la cronología dominante aunque parezcan minoritarias son en verdad populares y exitosas. La utilización de criterios antimodernos en la creación siempre ha funcionado como fabulosa estrategia de venta. "Si esto ha sido así -escribe Porta- se debe a que sigue vivo y coleando el presupuesto romántico sobre las capacidades redentoras de la creatividad. Entendiendo por redentoras no sólo como salvíficas sino también como distintas a nuestra experiencia tangible" (2008:159). Así que James Benning y Peter Hutton, con el inestimable favor de la crítica, se promocionan como los artistas salvadores del tiempo verdadero, los recuperadores de la preciada duración que la modernidad ha expropiado injustamente a las personas.

Los modelos estéticos que utilizan pertenecen al siglo XVIII y XIX. Un romanticismo más norteamericano que europeo. Si Peter Hutton se erige en el heredero de la Hudson River School y la pintura Iluminista, James Benning se presenta como el fiel discípulo de Henry David Thoreau y Waldon Emerson. En las imágenes *13 Lakes*, *Ten Skies*, *RR* y *Two Cabins* resuenan los escritos de sus maestros de la misma forma que en *Landscape (for Manon)*, *In Titan Goblet*, *Time and Tide* resonaban cuadros de Fritz Hugh Lane o Thomas Cole.



Cine Documental



Pero, entonces ¿cómo es posible que unos cineastas formalmente primitivos, estéticamente románticos, temporalmente antimodernos y teóricamente anacrónicos puedan ser considerados *avant-garde*? Hasta el propio Peter Hutton se sorprende. En nuestra opinión esto sucede por varias razones. 1) Los críticos siempre llevan en su interior un purista defensor de las esencias. 2) Cualquier autonomización del paisaje en el cine es considerada moderna (Lefebvre, 2006). 3) Al situarse fuera de la tradición cinematográfica propia, la crítica lo considera innovador. James Benning y Peter Hutton -como otros documentalistas paisajísticos como Lois Patiño (Horacio, 2013)- demuestran, en la mayoría de las ocasiones, una preocupante incapacidad para representar el paisaje en clave contemporánea porque son incapaces de reactualizar los modelos pictóricos y filosóficos de los que parten. Ya lo señalaban Gilles Deleuze y Félix Guatari: "El pintor no pinta sobre una tela virgen, ni el escritor escribe en una página en blanco, sino que la página o la tela están ya está tan cubiertas de tópicos preexistentes, preestablecidos, que hay primero que tachar, limpiar, laminar, incluso desmenuzar" (1993: 205). Por estos motivos lo más justo quizás sea calificar a estos dos cineastas como de retaguardia y no como vanguardia.

Bibliografía

Algarín Navarro, F. & Villegas Rey, F.G (2011), "Entrevista con Peter Hutton" en *Lumière* N° 4 (pp. 45-57).

Ann Doane, Mary (2012), *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo*, CENDEAC, Murcia

Aracil, Alfredo (2012), "Las aventuras de Peter Hutton" en *Lumière* N° 4.

Argullol, Rafael (2006), *La Atracción del Abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, Acantilado, Barcelona

Brea, José Luis (2010), *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-images*, Akal, Madrid.



Cine Documental



Burch, Noël (1990), "A Primitive Mode of Representation?", en Thomas Elsaesser (ed.), *Early cinema: Space, Frame, Narrative* (pp. 220-228), British Film Institute, London

Burgin, Victor (2012), "Interactive Cinema and The Uncinematic", en Gertud Kochs; Volker Pantenburg & Simon Rothöhler (eds), *Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema* (pp.93-108), SYNEMA, Vienna.

Cage, John (2002), *Silencio: escritos y conferencias*, Ardora, Madrid.

Catalá, Josep M. (2005), "Film ensayo y vanguardia" en Casimiro Toreiro & Josetxo Cerdan (eds.), *Documental y Vanguardia* (pp 109-145), Cátedra, Madrid.

Clifford, James (1988), "Histories of the Tribal and the Modern Art" en *Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, UEA, Harvad UP.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, (1992), *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona

Font, Domènec (1996), *El declive del espectador. Sobre la imagen contemporánea y sus modelos de uso* (Tesis doctoral), Departamento de Periodismo y de Comunicación Audiovisual, Universidad Pompeu Fabra.

Foster, Hal (1985), "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art" en *October*, Vol. 34 (Autumn, 1985), pp. 45-70.

Groys, Boris (2008), *Art Power*. Mit Press, Cambridge, Massachusetts:

Gunning, Tom (1990), "Primitive cinema: a frame-up? Or, the trick's on Us", en Thomas Elsaesser (ed.), *Early cinema: Space, Frame, Narrative* (pp. 86-95), British Film Institute, London:

Hediger, Vinzenz (2012), "Lost in Space and Found in a Fold. Cinema in the Irony Media", en Gertud Kochs; Volker Pantenburg & Simon Rothöhler (eds.) *Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema* (pp.61-78). Viena: SYNEMA.



Cine Documental



Hutton, Peter (2011), "Peter Hutton por Peter Hutton" en *Lumière* N° 4 (pp. 41-44).

Lahera, Covadonga G. (2010), " Peter Hutton: cuaderno de notas" en *CineTransit*, 4 de octubre de 2010, <http://cinentransit.com/peter-hutton-cuaderno-de-notas/>

Lefebvre, Martin (2006), "Between setting and landscape in the cinema", en Lefebvre, Martin (ed.) *Landscape and Film* (pp. 19-71), Routledge, New York.

Maderuelo, Javier (2008), *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Akal, Madrid.

McDonald, Scott (1998), *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Cinema*, California UP, Berkeley, Los Angeles.

McDonald, Scott (2001), *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place* California UP, Berkeley, Los Angeles

McDonald, Scott (2006), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Cinema*, California UP, Berkeley, Los Angeles.

McDonald, Scott (2009), *Adventures of Perception: Cinema as Exploration*, California UP, Berkeley, Los Angeles.

Molinuevo, José Luis (1998), *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid.

Moreno, Alberto (2012), "Hutton-Benning. La abstracción de la realidad en *Contrapicado* #47, 17 de abril de 2012, <http://contrapicado.net/article/hutton-benning-la-abstraccion-de-la-realidad/>

Muguiro, Carlos (2010), "Filmar-habitar. De Robert Smitshon a James Benning apuntes para una teoría del paisaje en el cine" en Marta Torregrosa (Coord.), *Imaginar la realidad. Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine y los nuevos medios*. Comunicación Social, Zamora.



Cine Documental



Muguiro, Carlos (2010a), "El ojo en la tormenta. Entrevista a Peter Hutton" en *Cahiers du Cinema: España*, N° Extra 11 mayo.

Muñoz Fernández, Horacio (2013), "El pasado: el eterno retorno de lo mismo" en *A Cuarta Pared* N°15, 1 de abril de 2013, <http://www.acuartapared.com/eterno-retorno/?lang=es>

Muñoz Fernández, Horacio (2013), "Sobre la obra paisajística de Lois Patiño" en *A Cuarta Pared* N° 16, 18 de septiembre de 2013, <http://www.acuartapared.com/obra-paisajistica-lois-patino/?lang=es>

Pawley, Martin (2009), "James Benning" en *Blogsandocs*, 5 de abril de 2009, <http://www.blogsandocs.com/?p=372>

Paz, Victor (2010), "Entrevista a Peter Hutton" en *CineTransit*, 4 de octubre de 2010, <http://cinentransit.com/entrevista-a-peter-hutton/>

Pena, Jaime (2009), "4251 caracteres" en *Cahiers du Cinema España* N° 22 Abril.

Porta Fernández, Eloy (2008), *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Anagrama, Barcelona.

Puelles Romero, Luis (2011), *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid, Barcelona.

Robert Goldwater [1938] (1986), *Primitivism in the Modern Art*. Harvard UP, Cambridge, Massachusetts.

Rodowick, D.N (2007), *The Virtual Life of Film*, Harvard UP, Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.

Sánchez Cruz, Pedro A (2005), "El arte en su fase poscrítica: de la ontología a la cultura visual", en José Luis Brea (ed.) *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalidad* (pp.91-105), Akal, Madrid

Sánchez Vázquez, Adolfo (2005), *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. UNAM, México.



Cine Documental



Santamaría, Alberto (2005), *El idilio norteamericano. Ensayos sobre lo sublime*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

Schopenhauer, Arthur (2003), *El mundo como voluntad y representación*, Círculo de Lectores, Madrid.

Sekula, Allan, (2007), "RR JB" en *James Benning*, Barbara Pichler y Caludia Slanar (eds), SYNEMA, Viena.

Siety, Emmanuel (2004), *El plano en el origen del cine*, Paidós, Barcelona

Sitney P. Adams (2002) *Visionary Film: The American Avant-garde (1943-2000)*, Oxford UP, New York.

Slanar, Claudia (2007), "Landscape, History and Romantic Allusions" en *James Benning*, Barbara Pichler y Caludia Slanar (eds.), SYNEMA, Vienna.

Thoreau, Henry David (2008), *Walden*, Cátedra, Madrid.

Torgovnick, Mariana (1991), *Gone primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago UP, Chicago and London,

Yáñez, Manuel (2009), "Entrevista a James Benning. Mirar y Escuchar" en *Cahiers du Cinema España* N° 22 (Abril) (pp. 80-81).

¹ *Lumière, Contrapicado, Transit, A Cuarta Pared, Blogs & Docs.*

² "Siendo completamente honesto, para mí se trata de que la película se mantenga simple, que sea manejable. [...] lo que hago es increíblemente simple: miro las cosas, las grabo, con la esperanza de poder proporcionar al público un poco de esa experiencia [...] es muy duro hacer cine de una manera tan simple. [...] Me gusta mantener las cosas de forma muy simple y no manipular demasiado" (*ibid*: 48).

³ La oposición a la narración en las propuestas de cine experimental tiene como objeto el rechazo a ser absorbido por una temporalidad de la cultura de masas. Esta idea de la narración como corrupción de la esencia de las imágenes es uno de lugares más comunes en el cine. En la obra y las declaraciones de cineastas modernos como Wim Wender o Jean-Luc Godard también encontramos esa oposición a las historias y a la narración.

⁴ En la misma línea Eloy Fernández Porta (2008) afirmaba que lo primitivo está completamente integrado en la sociedad de consumo y etiquetaba como Urpop a esta emergencia de valores primitivos en un espacio ultramodernos.

⁵ No descartamos que esta idea también esté influenciada por la filosofía del autor de *Walden*: Henry David Thoreau; una influencia confesa en el caso de James Benning.



Cine Documental



⁶ James Benning por ejemplo señala que "Cage se convirtió en un referente cuando asistí a de sus lecturas de su artículo *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake*, en las que realizaba una deconstrucción del texto de Joyce. Aquella experiencia me arrebató por completo (Yáñez, 2009: 81) y Peter Hutton, aunque más escueto dice "John Cage, una figura fascinante" (Muguiro, 2010: 20).

⁷ James Benning parece que ha dado el salto definitivo al digital en 2009 con su película *Ruhr*.

⁸ "Much of the imagery in *Landscape (for Manon)* is suggestive of Cole's Castkill paintings- so of Hutton's imagery mad in and around Kaaterskill Clove- and the title the second film, *In Titan's Goble*, refers to Cole's 1833 painting (Macdonald, 2001 280-281).

⁹ En *Skagafjörour* algunos planos paisajísticos nos crean una sensación perceptiva de vértigo o mareo, no por la altura, como suele ser habitual en el romanticismo, sino por la líneas de diferentes colores horizontales, como si una lente las fuera achantando progresivamente y entremezclándolas" (Algarin Navarro, F. y Villegas Rey, F.G, 2011:51).

¹⁰ Véase su proyecto *Two Cabins* (2012).