

## **La ciudad comienza con la respiración: Maria Nordman y Filmroom Smoke/Exhale (1967-presente)**

pedro.dellano@gmail.com

---

por Pedro de Llano Neira

investigador posdoctoral en la Universidad de Santiago de Compostela (España)

### **Resumen**

*Filmroom Smoke/Exhale* es una obra temprana de Maria Nordman concebida en paralelo a los primeros experimentos del cine expandido. La motivación para estudiarla en este contexto surgió de su intento de cuestionar y superar los marcos convencionales e institucionales del cine y de las artes visuales. Esta investigación se desarrolló a partir de un estudio contextual en los campos fílmico y artístico, así como de una serie de conversaciones con la artista. De ella se deduce la originalidad de la obra en el ámbito de las artes plásticas, así como su papel clave en la carrera posterior de Nordman, que se centró en intervenciones en el espacio público.

**Palabras clave:** "cine expandido", performatividad, "post-studio", Los Ángeles, espacio público.

### **The city begins with breathing: Maria Nordman and Filmroom Smoke/Exhale (1967-presente)**

#### **Abstract**

*Filmroom Smoke/Exhale* is an early work by Maria Nordman conceived in parallel to the first experiments of expanded cinema. The motivation to study it in this context comes out from the attempt to question and overcome film and visual arts conventions and institutional frameworks that the artist proposes through this work. This research was developed from a contextual study in the filmic and artistic fields, as well as a series of conversations with the artist. From it, the originality of the work in the field of visual arts is deduced, as well as its key role in Nordman's later career, which focused on interventions in the public space.

**Keywords:** Expanded Film, Performativity, "Post-studio", Los Angeles, Public Space.

**La ciudad comienza con la respiración:  
Maria Nordman y Filmroom Smoke/Exhale (1967-presente)**

**1. Introducción: el cine expandido en relación a la obra de Maria Nordman**

El cine es el único arte que, como dice Cocteau (en *Orfeo*, me parece) “filma la muerte trabajando”. Quienquiera que uno filma se hace mayor y morirá. De modo que el director está filmando un momento de la muerte trabajando. La pintura es estática: el cine es interesante porque se apodera de la vida y de la parte mortal de la vida.

Jean-Luc Godard<sup>1</sup>

La irrupción, a nivel global, de una “nueva ola” cinematográfica en la década de los sesenta, se justifica a menudo como una reacción crítica a las convenciones del denominado “cine clásico”. Para muchos de los directores que maduraron alrededor de 1968, la idea del cine entendido como entretenimiento, exportada principalmente desde Hollywood, en el contexto de la Guerra Fría, resultaba inaceptable. Desde su punto de vista, el cine debía aspirar a una mayor libertad formal y temática. Estaba llamado a crear un nuevo concepto de ficción, más comprometido con la realidad cotidiana. Muchos de estos autores consideraban que el espectador del cine “clásico” se correspondía con un sujeto alienado, producto del sistema de producción y consumo capitalistas. Ellos, al mismo tiempo que rechazaban la “identificación” del espectador con los personajes o la narrativa, aspiraban a que el sujeto participase en la construcción de la historia, a través de su imaginación y de su propia experiencia, sin dejar de adoptar una postura crítica.

Esta transformación se abordó de las más diversas maneras. Unos, como buena parte de los directores de las “nuevas olas”, optaron por redefinir el lenguaje cinematográfico desde dentro de sus propias tradiciones, instituciones y dispositivos (el sistema de estudios y la exhibición en salas de cine). Otros prefirieron repensar el medio

---

<sup>1</sup> “The cinema is the only art which, as Cocteau says (in *Orphée*, I believe) “films death at work”. Whoever one films is growing older and will die. So one is filming a moment of death at work. Painting is static: the cinema is interesting because it seizes life and the mortal side of life” (en Milne, 1972: 1981; traducción del autor). Publicada originalmente en francés en *Cahiers du Cinéma* 138, (Diciembre 1962).

más allá de sus límites socioeconómicos tradicionales, en un contexto más amplio y experimental, lindante con otras disciplinas como el teatro o las artes plásticas. Es lo que sucedió con el denominado “cine estructural” y con el “cine expandido”. Sin pertenecer a ninguno de estos movimientos, la artista Maria Nordman compartió algunas de sus preocupaciones —fundamentalmente, su anti-ilusionismo— y las puso en práctica en sus obras tempranas.

Junto a estas tendencias de vanguardia, la figura que, sin lugar a dudas, marcó el desarrollo del cine alternativo en los Estados Unidos en la década de los sesenta fue Andy Warhol. A pesar de carecer de elementos concretos que conecten a Nordman con Warhol, sí que es plausible detectar varios rasgos comunes a ambos en su obra cinematográfica. Por ejemplo: el uso repetitivo y restrictivo de distintos gestos cotidianos, banales, el estudio del rostro y del género retratístico o los experimentos con la pantalla múltiple de *Chelsea Girls* (1966-67), prácticamente coetáneos a los de Nordman, aunque muy diferentes, conceptualmente. Si bien es cierto que Warhol y Nordman nunca llegaron a cruzarse, los filmes del neoyorkino eran fácilmente accesibles en los cines independientes de Los Ángeles e influyeron no solo en Nordman, sino en otros artistas conceptuales de la ciudad, como Bruce Nauman o Bas Jan Ader.

La obra de Warhol y la de los cineastas estructurales compartían espacios ocasionalmente en Nueva York como, por ejemplo, la Film Makers' Cooperative (Guardiola, 2000). El cine estructural fue una corriente especialmente fuerte en los Estados Unidos y Gran Bretaña. El denominador común era su rechazo hacia el ilusionismo, tal y como se concebía en Hollywood y los grandes estudios; la denuncia de la narratividad puesta al servicio de las estructuras ideológicas predominantes (Gidal, 1976: 4). La desmitificación del proceso fílmico y creativo, en una línea heredera de las vanguardias soviéticas. Estos autores proponían la producción de un lenguaje más abstracto, elaborado a partir de las condiciones del propio medio e hipotéticamente autónomo de las relaciones de poder.

Tanto el cine estructural como el cine expandido tenían claros vínculos con las artes plásticas y con el teatro. La denominación cine expandido se popularizó, entre

otros,<sup>2</sup> a través de un artículo-manifiesto del cineasta Stan Vanderbeek, publicado en la revista *Film Culture*, una de las más influyentes en aquella época (Vanderbeek, 1966: 15-18). Según Vanderbeek, el “expanded cinema” debía aspirar a crear un nuevo lenguaje, a reactivar la percepción y, con ello, alcanzar una “nueva conciencia”. El objetivo último de estos cambios era una revolución cuyo contenido era más cognoscitivo o educativo que político.<sup>3</sup>

Desde un punto de vista espacial, el cine expandido coincide, en varios aspectos, con algunas propuestas de Nordman del periodo 1966-68, a pesar de que ella no formó parte de este movimiento. Coincide, por ejemplo, en el uso de varios proyectores y pantallas, o en la provocadora idea del cine “sin celuloide”, como veremos a continuación (Renan, 1967: 227). La intención de sacar la ficción cinematográfica del marco físico de la pantalla y del entorno institucional de las grandes productoras, para confrontarla con contextos arquitectónicos y sociales diversos —“sitios específicos” — estableciendo, a su vez, un diálogo directo con el espectador, también parece similar a la de Nordman.

Este podría ser el caso de los neoyorkinos Stan Vanderbeek o Robert Whitman, que actuaron en una órbita tangente a la de Nordman a finales de los sesenta. Tanto uno como otro realizaron experimentos fílmicos que desbordaron los límites tradicionales del medio. Desde un punto de vista tecnológico y arquitectónico, el primero. Y a partir de una reflexión deudora del teatro, el segundo. A pesar de estos paralelismos o concomitancias con el “expanded cinema”, la obra de Nordman siguió un camino distinto en el contexto de la artes visuales. Esta trayectoria derivó, en los setenta y ochenta, en un cuerpo de obra relacionado con el espacio, la escultura, la arquitectura y, en último término, la ciudad, en lugar de una investigación fílmica. Será esta recontextualización crítica del cine experimental en el marco de las artes plásticas y de

---

<sup>2</sup> Jonas Mekas ya empleaba esta denominación en su columna del *Village Voice* desde 1964 (Mekas, 2017).

<sup>3</sup> Cuatro años después, en 1970, Gene Youngblood publicó un libro titulado precisamente *Expanded Cinema* en el que se reflejaban las múltiples vías de esta tendencia. En sus páginas aparecían proyectos de autores tan dispares como Andy Warhol, Carole Scheenemann, Michael Snow, Anthony McCall, Patrick O’Neill, Stan Vanderbeek, Yvonne Rainer, Nam June Paik, Robert Whitman, Wolf Wostell, etc. (Youngblood, 1970).

sus convenciones de exhibición lo que se expone en este artículo a través de la obra *Filmroom Smoke/Exhale*.<sup>4</sup>

## 2. Precedentes: *Found Rooms* y *City of Clouds* (1966-67)

Maria Nordman nació en Görlitz, Silesia, en plena Guerra Mundial. Sus padres emigraron desde Hamburgo en un barco de vapor, a los Estados Unidos, en 1949. Se instalaron en Yonkers, un barrio residencial al norte de Manhattan. Su padre era violinista y su madre ceramista. A lo largo de la década de los cincuenta, la familia viajó por todo el país asentándose en varias ciudades durante cortos periodos de tiempo, hasta que llegaron al Pacífico. En su adolescencia, la artista vivió en un suburbio de Los Ángeles llamado Ontario. A partir de ese momento, Nordman, aunque había tenido una experiencia vital muy diferente a la de los “baby boomers”, se integró plenamente en el estilo de vida de sus compañeros de generación y experimentó las múltiples revoluciones sociales y culturales de la década de los sesenta de primera mano.

Su paso por la universidad de California en Los Ángeles entre 1961 y 1967 fue crucial en el desarrollo de su carrera. Fue la base sobre la que descansó su trayectoria posterior y en la que se pueden encontrar, como veremos a continuación, los embriones de sus distintas creaciones. Comparada con las demás escuelas de arte de la ciudad en aquella época —Chouinard, Otis o Art Center—UCLA sobresalía por la calidad de sus estudios en cine y fotografía, aunque era más conservadora respecto a las artes visuales. Mantenía una disciplina académica alrededor de los medios tradicionales, justo cuando sus límites comenzaban a diluirse. Nordman realizó estudios de música y de pintura durante sus primeros años allí, también de fotografía (con Robert Heineken) y de cine, con profesores invitados como Josef von Sternberg o el cámara francés William Lubtchansky. Uno de sus profesores fue Robert Irwin, un artista al que más tarde se la

---

<sup>4</sup> El título original de la obra era *Filmroom Smoke*, pero la artista decidió cambiarlo por *Filmroom Exhale* en 2015. Aludo a ello en el epígrafe 8. Por motivos de economía del lenguaje y claridad conceptual, he decidido referirme a la obra con ambos títulos en el título del artículo y en el resumen, pero uso solo al título original en el cuerpo de texto, hasta el punto, en el mencionado epígrafe 8, donde explico el cambio.

vinculó, como parte del movimiento "Light & Space", a pesar de que Nordman rechaza con rotundidad su relación con ese grupo.<sup>5</sup>

Fue en este contexto en el que Nordman llevó a cabo un conjunto de experiencias que sirven de precedente más inmediato de *Filmroom Smoke*. Me refiero a la serie de fotografías titulada *Found Rooms* (Nordman, 1997: 35-39), que Nordman realizó entre 1966 y 1967. Las *Found Rooms* eran obras en las que fotografiaba un mismo espacio interior —una estación de tren, un banco, una vivienda abandonada— en dos instantes distintos. La idea era mostrar los cambios lumínicos y la manera en que la presencia o ausencia de objetos y personas influía en la imagen, creando un dinamismo, una secuencia o intervalo; una investigación que tiene mucho de cinematográfico y que exploraría después en *Filmroom Smoke*. En estas obras, Maria Nordman no estaba interesada en la creación de un objeto artístico tradicional, sino en "crear una relación entre personas" (Nordman, 1997: 23).

También en ese periodo iniciático, la artista organizó una serie de intervenciones efímeras en el desierto del Mojave entre las que se cuentan *Garden of smokeless fire - on a gypsum dry lake* y *City of Clouds* (1967). Nos interesa en particular *City of Clouds*, que fue una performance realizada poco después del alba, en la que la artista definía un espacio en permanente metamorfosis al levantar muros de "humo" —con una extensión aproximada de 18 pies de alto por 50 de largo— usando técnicas de efectos especiales de Hollywood (Nordman, 1997: 25).

El movimiento del muro sobre el terreno llano  
tomando su intensidad de la intensidad  
de la iluminación y el movimiento de las nubes  
y de la velocidad particular del viento (Nordman, 1997: 25)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> James Merle Thomas (2011) explica este rechazo en "Anyone and Everyone"; "Instead of privileging solitary or confined experience, she has consistently explored a dynamic realm of intersubjectivity where subjects accrue meaning just as figures in the optical field do: both against their backgrounds and in relation to one another".

<sup>6</sup> "The motion of a wall over a flat terrain / taking its intensity from the intensity / of illumination and movement of the clouds / and the particular speed of the wind" (T. del A.)

A través de esta intervención efímera, Nordman estaba comenzando a definir la idea de la ciudad y de sus orígenes, que más tarde tendría una gran importancia en su trabajo (Nordman, 1993: 33). La ciudad, para ella, depende más de la posibilidad de un encuentro, que de un entorno determinado. El espacio de la ciudad, de hecho, se concibe siempre como algo maleable y en permanente transformación, como los muros de humo empujados por el viento en el desierto (Nordman, 1993: 46).

Proyectos como *City of Clouds* o *Garden of smokeless fire* no están tan vinculados al contexto del Land Art, como podría parecer a primera vista, sino que apuntan en la dirección que la práctica artística de Nordman iba a tomar en el futuro, con un creciente interés por el espacio público, la naturaleza y el uso de la luz. Resultan especialmente interesantes en tanto que nos ayudan a comprender un momento crucial de su carrera: aquel en el que realizó el tránsito de la representación bidimensional (fotografía, cine), al espacio construido, en el que la presencia y participación de “las personas que llegan por casualidad”, se hará cada vez más intensa.

### **3. Opera prima: *Filmroom Smoke***

Estas consideraciones contextuales y ambientales deberían ser útiles a la hora de describir, analizar e interpretar, en toda su complejidad, dos proyectos que Maria Nordman presentó, en 1967, en el contexto del Master of Fine Arts que estaba realizando en la Universidad de California, en Los Ángeles (UCLA): *Filmroom Smoke* y *Filmroom Eat*.

*Filmroom Smoke* y *Filmroom Eat* son, virtualmente, dos “operas primas”<sup>7</sup> que contienen gran parte de los que serían los principales rasgos del trabajo de Nordman en las próximas décadas. Por eso tiene mucho sentido que la artista se refiera siempre a la fecha en que fueron concebidas según la fórmula “(1967-present)” haciendo hincapié en su naturaleza procesual e inacabada. Ambas han sido expuestas en muy contadas ocasiones y la documentación es escasa, así como lo son las referencias críticas

---

<sup>7</sup> En este texto nos centraremos en *Filmroom Smoke* porque es la única que he podido ver (en Oporto en 2007 y en Los Ángeles en 2011), porque ha sido expuesta en más ocasiones (dos, hasta donde he podido comprobar, frente a una vez *Filmroom Eat*) y, sobre todo, porque resulta esencial para desarrollar el argumento entorno a dos tropos —la respiración y el encuentro— que atraviesan la obra de Nordman desde 1967 hasta el presente.

publicadas, hasta tiempos muy recientes.<sup>8</sup> Al extremo de que no hay rastro de ellas en la bibliografía temprana, tan solo en la contemporánea (desde 2007).

Lo cierto es que *Filmroom Smoke* tuvo que esperar cuarenta años para ser expuesta por segunda vez, en la exposición “protoprospectiva”<sup>9</sup> que el museo Serralves en Porto, Portugal, dedicó a Nordman en el verano de 2007 (Nordman, 2013: 25). A pesar de su discreción y casi invisibilidad, muchos jóvenes artistas que trabajan hoy en día con el video, o con el denominado cine expandido son deudores, consciente o inconscientemente, de estos proyectos pioneros. Por eso, la exposición de Serralves en 2007 —y otra más reciente en la galería Marian Goodman de Nueva York (2015), en la que se mostró *Filmroom Eat*—, constituyeron oportunidades únicas para descubrir obras —en su cincuenta aniversario, 2017— que no pierden actualidad (Imagen 1)<sup>10</sup>.

Las personas anónimas, nunca los “espectadores” —una palabra que ella y muchos de sus colegas en los sesenta impugnaron— son el centro de gravedad del trabajo de Maria Nordman. Sin estos participantes o “colaboradores”, como también le gusta referirse a ellos, su obra se convierte en un mero objeto formal, en lugar del dispositivo para la creación de significados que ella pretende que sea. Su rol está asociado a una cierta idea de encuentro y compromiso; al deseo de generar un diálogo con —y a partir de— la obra. Por eso Nordman rechaza con igual vehemencia la noción del público como consumidor, que se relaciona con las obras de arte sobre una base puramente material, visual o formal, así como el privilegio de acceso a las mismas a través de un código especializado.<sup>11</sup>

La noción de espectador es cuestionable al referirnos a la obra de Nordman porque, en muchas ocasiones (sobre todo a partir de la creación de *Workroom*, en 1969),

---

<sup>8</sup> Las referencias críticas sobre la obra de Maria Nordman en el periodo 1967-1980 son escasas (Glicksman y Haskell, 1973; Terbell, 1973:72; Plagens, 1974; Celant, 1980). A estas se les podrían añadir los escritos de la propia artista (Nordman, 1973: 68; Nordman, 1975: 99).

<sup>9</sup> *Maria Nordman Proto-Spective: A Changing Exhibition in Real Time*, tuvo lugar en la Fundação Serralves de Oporto del 6 de mayo al 15 de julio de 2007.

<sup>10</sup> Maria Nordman, *Filmroom Smoke*, 1967-presente.

<sup>11</sup> Peter Plagens ya advertía en su reseña de 1974 de lo inconveniente que resulta aplicar el término “espectador” (“viewer”) a la obra de Maria Nordman. Él proponía la palabra “sujeto” (“subject”), como alternativa (Plagens, 1974: 41).



el encuentro entre la obra y el individuo se produce en la calle, fuera de los contextos artísticos o institucionales tradicionales (el museo, la galería, etc...). De ahí que el término preferido de Nordman para referirse a la gente que entra en contacto con su trabajo sea el de las "personas que llegan por casualidad" (Nordman, 1986).

Como alternativa a un modelo pasivo, la artista propone otro modelo, en el que la obra no es ni más ni menos que el inicio de un proceso colectivo de elaboración de significados. Este espectador comprometido está presente en sus obras desde el principio. *Filmroom Smoke*, donde Nordman invita a las personas a convertirse en editores y colaboradores de la obra, es un buen ejemplo de ello y el embrión a partir del que se desarrolla su obra posterior.

La situación que se encuentran y que activa su participación puede ser descrita de la siguiente manera: en una sala cerrada discurren, durante poco más de cuatro minutos, dos proyecciones paralelas. Las proyecciones se extienden por toda la superficie disponible en el muro; de techo a suelo y de esquina a esquina. Las separa por la mitad una pared perpendicular que avanza hacia el espacio desde el que las contemplan los visitantes: solo dos cada vez, según las instrucciones de la artista. La proyección de la derecha muestra una imagen general en la que se ve un sillón blanco en la orilla de una playa. La imagen se construye paulatinamente. Al principio el sillón está vacío. Nos recuerda al que, tal vez, usaría el cabeza de familia en una vivienda típica norteamericana en los sesenta. Su emplazamiento provoca extrañeza ¿qué hace un mueble como ese en un espacio abierto?

La pregunta queda en el aire porque poco tiempo después de iniciada la secuencia entra en escena un hombre joven por el lado izquierdo de la pantalla y toma asiento. Saca un paquete de tabaco de su chaqueta y enciende un cigarrillo. Acto seguido aparece una mujer, también joven. Su aspecto, vestimenta y actitud bohemia nos recuerdan a los intérpretes de la *Nouvelle Vague*. Ambos son actores profesionales; atractivos y con el cabello largo y oscuro, tal vez el signo de rebeldía más reconocible de la juventud, en aquella época. La mujer se acomoda en el reposabrazos. Imita al hombre y prende otro cigarro. Su aliento, convertido en volutas de humo, se enreda en el aire antes de disiparse. El resto de la película nos muestra a estas dos personas fumando

despreocupadamente mientras la marea sube y empapa sus pies. Se limitan a consumir los pitillos y lanzar miradas cómplices a la cámara, buscando la empatía de los visitantes.

La proyección simultánea de la izquierda muestra planos detalle de la misma escena que cambian cada pocos segundos. Nordman recuerda que la escena se filmó con la única presencia de los actores y la artista. Primero puso en funcionamiento la cámara estática y después se dedicó a moverse —acercando y alejando el zoom— con la otra.<sup>12</sup>

En su reseña de 2011 en el *Los Angeles Times*, Sharon Mizota la describió como una escena esencialmente dramática, en comparación a la vista general, por la forma en que se recrea en las manos, las bocas, el pelo y la espuma, al mismo tiempo que sustrae la visión del contexto. La proyección concluye con un pequeño cambio en el comportamiento de las cámaras. La que había permanecido estática, desplaza su eje y pierde de vista a la pareja. La que no había parado de moverse termina con un plano fijo del rostro del hombre (Mizota 2011).

La pareja presente en la sala debe elegir qué parte del film prefiere contemplar. Se espera de ellos que sustituyan o reemplacen la mirada de la artista, cambiando de posición cada poco tiempo, para crear su propia edición de la película, su propia historia. El poder de decisión del artista/editor se trasfiere así al espectador.

Lo primero que hay que señalar sobre esta secuencia es que Nordman fue pionera —en 1967— al usar la película para documentar una *performance*. En comprender la relación entre la acción y sus posibles representaciones. Su duración breve viene determinada por el formato; una cámara bólex de 16mm, desarrollada para uso documental. Esta limitación hace que el mensaje sea conciso, directo. También abstracto y poético: desconocemos lo que sucede antes y después de la acción, con lo que la persona que contempla la secuencia se ve en la tesitura de especular con escenarios posibles y centrarse en la acción principal: la respiración.

A nivel expresivo, tal vez el detalle más relevante sea la sincronización que percibimos entre la respiración de los actores y la marea. El ritmo acompasado de los pulmones y el océano se hace visible a través del humo de los cigarrillos y de la espuma

---

<sup>12</sup> Conversación del autor con Maria Nordman. Bonn, junio de 2017.

producida por las olas, que se desvanece en la arena. Los protagonistas del film establecen así una conexión íntima y sutil entre ellos y la naturaleza; uno de los rasgos esenciales de la obra posterior de Nordman y una constante en su práctica.

La ausencia de sonido es sustituida por la imaginación. *Escuchamos*, a través de los ojos, al contemplar cómo rompen las olas y al percibir el efecto del viento. La presencia del sillón real en la sala de exposición, delante de la proyección izquierda, enfatiza la presencia o cohabitación de la obra con las personas que son testigos de ella. El sillón *anima* el film. Posee un valor dramático que, en cierto modo, remite a uno de sus profesores en la universidad de UCLA: el director alemán Josef von Sternberg, conocido por sus precisas escenografías y por el papel que los objetos tenían en relación a los intérpretes (en la tradición del "kammerspielfilm"), además de por ser el descubridor de Marlene Dietrich, su musa, y una de las fumadoras más célebres de la historia del cine.

El sillón trae al presente las acciones y las relaciones entre la gente, tanto en el paisaje como en la sala de exposiciones. Provoca movimiento. Efectivamente, el sillón de *Filmroom Smoke* crea un escenario, activa el espacio y la interpretación. Al mismo tiempo rompe la superficie de la proyección, transformando la imagen plana en múltiples facetas. La proyección se convierte en la habitación, en la arquitectura. O, como dice Nordman: "con la transferencia de la silla a la sala de proyección y con la sala de proyección convirtiéndose en un proscenio".<sup>13</sup> La obra, por tanto, no se instala, sino que se escenifica, de una manera teatral.

La teatralidad de *Filmroom Smoke* no tiene que ver tanto con el tipo de *happenings* que se habían hecho populares en la primera mitad de los sesenta y de los que algunos cineastas experimentales participaron (como Robert Whitman o Andy Warhol), sino más bien con los nuevos debates que el minimalismo estaba planteando, cuyo apogeo llegó en 1967 en las páginas de la revista *Artforum*. Este vínculo lo encontramos fundamentalmente en la fenomenología de la sala de proyección que plantea Nordman. Un espacio concebido con un objetivo muy específico: movilizar al espectador, "hacerlo más consciente de su posición en el espacio" y, no solo eso, sino

---

<sup>13</sup> Conversación con Maria Nordman; "with the transfer of the chair to the projection room and with the projection room becoming a new proscenium" (T. del A.)

también, en este caso, convertirlo en actor y editor. A eso responde la intervención arquitectónica del muro que divide la sala y la presencia de un objeto (el sillón) interactuando con la imagen y con el propio espectador.

La centralidad del espectador en la escultura minimalista está sobradamente estudiada: esa fue su gran aportación al debate artístico, como supo identificar el crítico Michael Fried, aunque a él no le pareciese la línea más deseable (Fried, 1967). De alguna forma, Nordman interpretó la fenomenología de la experiencia cinematográfica en clave minimalista, teatral, en sentido brechtiano,<sup>14</sup> pero no se quedó ahí, sino que también quiso dotar a su obra de un contenido concreto y un aliento poético. Es decir, se valió del minimalismo pero también lo criticó, o pretendió ampliarlo más allá de la objetividad que postulaban artistas como Donald Judd (“Nada de ilusiones, nada de alusiones”).

A Nordman le interesa tanto esta línea de trabajo que descubre en *Filmroom Smoke* —movilizar al espectador— que la convierte en su principal investigación en el futuro, en obras que, una vez superada la fase cinematográfica, son concebidas para establecer un diálogo con el espectador en el contexto del espacio público, con las personas que interactúan con sus obras. En algunas de esas obras, como *Saddleback Mountain* (1973), Nordman sustituye la proyección cinematográfica por un uso muy específico de la luz del sol para construir o coreografiar espacios y situaciones.

Cabría llamar la atención en este punto sobre artistas visuales que se situaron en un terreno similar, con intervenciones cinematográficas o video-gráficas concebidas para espacios arquitectónicos específicos (al margen de la sala de cine) y que interpelan al espectador. Sería el caso de autores como los neoyorkinos Vito Acconci, Joan Jonas o Dan Graham, pero todas sus obras en este ámbito son más tardías; de 1970 y en adelante. Algo similar podría decirse de Bruce Nauman, que sí vivía en el área de Los

---

<sup>14</sup> El concepto de teatralidad que Michael Fried aplicó al minimalismo se derivaba de la discusión anti-brechtiana que el crítico literario Stanley Cavell había planteado entre el buen teatro y el mal teatro, entre el teatro en sí mismo y la constante amenaza de la teatralidad. El teatro, según las teorías de este crítico literario, que Fried conoció cuando estudiaba en Harvard, a principios de los sesenta, funciona convincentemente cuando el espectador se siente en un contacto inmediato con la escena que se representa y al mismo tiempo que es consciente de que está situado físicamente en una “esfera aparte” y, por tanto, al margen de cualquier relación con los actores. Por el contrario, la “teatralidad”, que Cavell achacaba a Brecht, suprimía esa distancia y provocaba que el espectador se sintiese “directamente” interpelado por los actores (como sucede en la obra de Nordman). Ver Potts (2000: 188).

Ángeles pero comenzó a desarrollar sus video-instalaciones más tarde (en 1970) y, sobre todo, siempre desde una perspectiva escéptica con la idea de interactividad o participación.

#### 4. Topanga

Rematada esta descripción, es necesario desarrollar algunos de los elementos esbozados. Por ejemplo, aportando alguna información adicional sobre el lugar en el que se filmó la película. Topanga es un cañón encajado entre Pacific Palisades y Malibú, al oeste de Los Ángeles. A finales de los sesenta, Topanga fue uno de los epicentros del movimiento *hippie* en Los Ángeles. Muchos artistas se instalaron allí y crearon estudios y espacios de creación para músicos, artistas plásticos, ceramistas, diseñadores, etc... Topanga se convirtió en un enclave bohemio; una especie de zona libre en la que proliferaban todo tipo de personajes peculiares.

Es interesante que Nordman escogiese ese lugar para filmar. Elegir Topanga para hacer una película suponía rechazar la idea de que ésta debe hacerse en el espacio cerrado y claustrofóbico del estudio, tal y como había sido la norma en Hollywood hasta 1960, al menos. La noción de estudio cinematográfico como espacio autónomo no resultaba tan dispar de la del estudio del artista visual, al menos a un nivel conceptual, para Nordman, en un momento inicial de su carrera en el que experimentaba simultáneamente con varios medios. Por eso es pertinente afirmar que su trabajo con la ciudad comenzó con un doble rechazo del estudio cinematográfico y artístico, como lugares privilegiados de producción.

Igual que otras figuras de su generación, también interesadas por integrar los procesos urbanos en su obra (Dan Graham, John Knight, Gordon Matta-Clark, Daniel Buren, Robert Smithson, etc...), decidió contextualizar su trabajo en espacios que no fuesen neutrales, como el cubo blanco. Nordman es una artista pionera de lo que se dio en denominar como prácticas "post-studio", a pesar de que muchas veces no se le reconozca este mérito.<sup>15</sup> Entendemos por prácticas "post-studio" todas aquellas

---

<sup>15</sup> Francis Colpitt, por ejemplo, no la menciona en su texto titulado "In and Out of the Studio", que redactó para la exposición *Under the Big Black Sun*, celebrada en el contexto del proyecto *Pacific Standard Time*, en Los Ángeles, en 2011 (Schimmel, 2011).

derivadas del post-minimalismo que, al rechazar la producción de objetos, se concentran en producir obras que reaccionan y dependen de sus contextos institucionales o urbanos. Este tipo de prácticas surgen a principios de los setenta en distintos lugares pero tuvieron un especial protagonismo en California, donde figuras como Michael Asher las impulsaron y difundieron desde contextos educativos como la escuela de arte CalArts, en la que muchas de estas ideas se debatieron intensamente.

Nordman explicaba su postura al respecto en una entrevista de 1997:

Más que extraer una condición del contexto global de la ciudad para hacer una obra, yo trato de integrarla directamente en los lugares en los que el significado todavía no se ha formado. En la vida diaria de la ciudad. En su funcionamiento. Por ejemplo, aquí donde la gente vive y trabaja, en medio de todas las direcciones personales e interpersonales de significados que ya están ahí — exactamente ahí—, podría la obra a la que dedico mi tiempo ser co-producida por cualquier transeúnte, vecino o visitante, como una obra de arte?<sup>16</sup>

La obra de Maria Nordman mantiene así una relación personal e intensa con el entorno y la naturaleza. El sol, el viento y el océano no se limitan a ser parte del decorado de la acción, sino que se erigen en verdaderos coprotagonistas de *Filmroom Smoke*. Los procesos naturales forman parte de la obra o, como a ella le gusta decir: “the living context is an actor.” (Nordman, 2013: 127) Este planteamiento, que abraza la improvisación y lo accidental en el proceso artístico, desborda por igual la idea tradicional del cubo blanco y de la caja negra, al tiempo que pone en duda la autonomía de la obra de arte y la soberanía del autor. Ahí reside gran parte de la radicalidad de su propuesta. Su originalidad estética y filosófica. Su resistencia a la cristalización o “formalización” del significado.

---

<sup>16</sup> Ver “Discussion Details on Pico Boulevard” (Nordman, 1986 : 61): “Rather than to remove a condition from the whole context of the city to make a work, I intend to integrate it directly into the places where meaning is not yet formed. Into the daily life of city. Into its functioning. For example, here where people live and work themselves amidst of all the personal and interpersonal directions of meanings which are already there – exactly there – could the work with which I use my time, be co-established by any passerby, neighbour, or visitor – as a work of art?” (T. del A.).

La obra de arte depende del contexto del mismo modo que los humanos necesitan respirar para vivir:<sup>17</sup> ambos son procesos transitivos, de intercambio entre lo interno y lo externo, en los que las nociones de sujeto y objeto, autor y espectador, se confunden por completo. En un momento en el que numerosos artistas desarrollaron un proyecto similar —la crítica de la autonomía inmersa en el ciclo que se inicia en 1968 y remata poco después de la crisis de 1973— Maria Nordman logró conformar una obra personal y original, a partir de una práctica cinematográfica, primero, y de proyectos vinculados al espacio urbano y la naturaleza, después.

## 5. El cine contra sí mismo

En efecto, Nordman pone en jaque la idea de límite, cuestiona los medios tradicionales. Lo que nos recuerda que *Filmroom Smoke* se concibió en un entorno educativo académico que ella rechazó. La obra era crítica tanto con las convenciones de las bellas artes (los medios tradicionales: la pintura y la escultura), como con las del cine. Los primeros los rehusaba porque no le parecían los sistemas de representación adecuados para el momento histórico que vivía; igual que le sucedió a muchos de sus compañeros de generación.

El cine, en cambio, era un medio mucho más reciente e innovador. Sin embargo, a Nordman no le interesaba cómo se utilizaba. Ni en lo que respecta a la narración, ni a la forma de presentarlo en el espacio. Por eso precisamente ideó una historia que se inclinaba más por la abstracción, la visualidad y la performatividad, que por el relato o discurso. Y por eso, también, prescindió de la pantalla; proyectó la imagen sobre el muro, ocupándolo por completo, recurrió a elementos arquitectónicos y escultóricos, como la pared perpendicular o el sillón, e involucró a los visitantes. Es importante recordar que, en 1967, muy pocos artistas visuales habían pensado en las posibilidades expositivas del medio – es decir, como una obra que permanece en el espacio durante un tiempo delimitado en ausencia de la autora; en contraste con la naturaleza temporal del cine o la

---

<sup>17</sup> Germano Celant (Rosenthal, 1980: 19) ya advirtió sobre ello: "It appears that for her, the human body cannot be distinguished from its context. The environment is not the product of a demi-urge, projected a priori, but an individual's contingent construction, situated in a concrete space".

dependencia de la presencia del artista en la *performance* o en los *happening* – tal y como lo hizo Nordman entonces.

En cierto modo, utilizó el cine contra sí mismo. En particular, en lo que atañe a cómo el medio era concebido por Hollywood y los grandes estudios: de una manera ilusionista. Anne Rorimer escribió que Maria Nordman siempre ha estado “más interesada en las cualidades físicas de las cosas que en sus imitaciones o en el ilusionismo”. Su obra, sostiene esta historiadora, “no confunde al espectador con trucos ópticos, sino que procura involucrarlo en el proceso perceptivo”, haciéndolo más consciente de su posición en el espacio y siendo copartícipe en la creación de un significado visual (Rorimer, 2001: 224).

En efecto, *Filmroom Smoke* es uno de los primeros trabajos, en el contexto anglosajón, que yuxtapone la escultura y el cine (el objeto, la realidad física) en un mismo espacio de proyección y exhibición. Es así como la obra cuestiona el ilusionismo de una manera profunda y original. El cuestionamiento del ilusionismo es, sin duda, el gran tema tanto estético como político de la generación del 68 en América y Europa. Deconstruir y dismantelar el ilusionismo equivalía entonces a alcanzar un nuevo grado de conciencia de la realidad. En el caso del cine, la crítica del ilusionismo era visto como un ataque a la ideología de Hollywood y todo lo que esta industria representaba. Nordman se identificaba entonces y se identifica ahora con esa crítica.

En segundo lugar, y siguiendo con este argumento, *Filmroom Smoke* cuestiona uno por uno los principales elementos del cine convencional entendido como dispositivo: cuestiona la sala de proyección al reconstruir su arquitectura, algo que no hizo en *Jemez*, por ejemplo – un filme contemporáneo (1967) – en el que se limitaba a interactuar con los actores a través de los movimientos de cámara, lo que marca una diferencia fundamental; *Filmroom Smoke* trabaja, asimismo, sobre la inviolabilidad de la proyección (al fragmentarla con un objeto), refuta la unicidad de la imagen (al duplicarla), expande los límites de la pantalla (al usar toda la pared y romper el marco), y, sobre todo, transforma el rol del espectador, que deja de ser pasivo para actuar y ganar agencia.

Es en este sentido en el que la obra de Nordman puede considerarse original o radical en el contexto de las artes visuales: al utilizar un lenguaje crítico y vanguardista



que ya tenía una historia en el campo cinematográfico y re-contextualizarlo en relación a los códigos y convenciones del espacio expositivo. En este tránsito el cine se convierte en un material escultórico inédito cuyo objetivo era, tal y como señaló Anne Rorimer, "hacer al espectador más consciente de su posición en el espacio".

Desde esta perspectiva, el marco de valoración de la obra de Nordman –su posible capacidad crítica y su originalidad– remite con mayor intensidad a los protocolos de exhibición de las artes espaciales (escultura, arquitectura) que a los de las temporales (cine, teatro), a pesar de que tome prestados elementos de ambas. Es en este sentido en el que la obra de Nordman apela al cuerpo de la "persona que llega por casualidad", a su experiencia fenomenológica, en un sentido similar al que podría hacerlo una obra Minimalista. La originalidad de Nordman reside en haber sido pionera, en este grupo en particular, en usar el cine como material escultórico.

Paradójicamente, el anti-ilusionismo de Nordman no está reñido con una gran capacidad para crear imágenes seductoras. Una cualidad que cobra más relieve en un contexto tan específico como Los Ángeles. Posiblemente uno de los lugares donde más artistas estaban reflexionando, de maneras distintas pero siempre sofisticadas, sobre esta cuestión. Sus profesores von Sternberg y el fotógrafo Robert Heinecken (a cuyas clases asistió Nordman en UCLA) son buenos ejemplos. Tanto el "esteticismo" del primero (Sontag: 1964: 521), como el experimentalismo del segundo, son referencias claves para comprender *Filmroom Smoke*. Nordman no se contentó con seguir a sus mentores, sino que buscó una voz propia. Pocos artistas visuales habían explorado con tanto empeño las posibilidades que ofrecía la proyección cinematográfica al descomponerse su haz de luz en múltiples planos, tras impactar sobre un objeto (nos viene a la mente Robert Whitman, de nuevo, aunque él lo hiciese de una manera distinta).

Nordman construye de esta manera una imagen con una temporalidad peculiar. La obra trata de abolir la cesura entre el pasado y el presente, característica del cine, al colocar el objeto delante de la pantalla y quebrar esta forma de ilusionismo. El tiempo pretérito y el actual se colapsan debido a la presencia del sillón en el mismo espacio en el que se encuentran los espectadores (Nordman, 2013: 27). Pasando de lo temporal a lo espacial, otro aspecto importante de la construcción de la imagen que hace Nordman es

el uso del plano general y el primer plano. Ciertos ecos del cine “primitivo” como, por ejemplo, la frontalidad, la ausencia de sonido y las miradas a cámara, coexisten con el lenguaje moderno; fragmentario y subjetivo. Charles Chaplin decía que el primer plano era adecuado para el drama y el general para la comedia. Lo mismo podría decirse, en parte, del uso que hace Nordman de ellos, aunque, en este caso, la oscilación entre ambos remite también a otra dialéctica central en esta obra (junto a la de pasado y presente) que es la del paisaje y el individuo.

En lo relativo a la planificación, cabe añadir que *Filmroom Smoke* remite a dos filmes de Jean-Luc Godard: uno, de manera indirecta, y el otro en un sentido más estructural. En *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965), hay un momento en que los protagonistas de la película (interpretados por Jean-Paul Belmondo y Anna Karina) mantienen una conversación sentados en la orilla de una playa.

La conversación —un diálogo que oscila entre lo banal y lo filosófico— trata sobre la comunicación entre mujeres y hombres a través de los sentimientos y las ideas (conceptos). Por su parte, las imágenes iniciales de *Una mujer casada* (*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, 1966) son una sucesión de primerísimos planos de los cuerpos de un hombre y una mujer desnudos, que se tocan y abrazan, y nos recuerdan poderosamente el recorrido visual de Nordman filmando a sus actores.

La fragmentación de la imagen a la que el director francés recurría sistemáticamente, así como su rechazo de la posibilidad de un plano general (“total” o “totalizante”, en su terminología), están relacionadas con el uso performativo de la cámara y la abstracción que caracterizaron la forma de rodar del director de *À bout de souffle* (“*Breathless*”, en su traducción al inglés) a mediados de los sesenta (Godard en Liandrat-Guigues y Leutrat, 1994: 29). Nordman empleó recursos similares en *Filmroom Smoke* y trató de llevarlos más lejos aún. Su encuentro en la escuela de cine de la UCLA con el cámara William Lubtchansky, que trabajó con Godard en aquella época (su primera colaboración fue *Masculin, féminin*, en 1965), fue decisivo para ello.

*Jemez*, otro de los filmes que realizó en 1967, es un buen ejemplo. Nordman lo describió en una ocasión como “a storyless cowboy film including the site as actor.” (Nordman, 1993: 19-21 y Nordman, 2013: 127) La pieza consiste en la interacción

—más o menos espontánea— de un grupo de gente en un lugar en el que se solían filmar *westerns*, cerca de Los Ángeles.

Los actores eran artistas amigos suyos (John McCracken, Will Reigle y Lynn Foulkes). La idea era cuestionar la realización o dirección de una película como un proceso planificado de antemano. Crear un relato cinematográfico abierto, improvisado, sin guión, a partir de la exploración del lugar, de las relaciones de los actores entre sí y con la persona que los estaba filmando (la artista). Se produce, en efecto, una complicidad entre la artista y sus intérpretes, similar a la de *Filmroom Smoke*, cuyas imágenes se filmaron simultáneamente, con la única presencia de los actores y la artista.

## **6. La persona que llega por casualidad: el cine como “forma social”**

Tanto en *Jemez* como en *Filmroom Smoke*, la artista es una actriz ausente. Un fantasma que se mueve alrededor de la escena provocando y reaccionando. Al revés que en la “escritura invisible” del cine tradicional, Nordman desea que la cámara sea un personaje más de la obra. No pretende ocultarla, ni mucho menos que actúe de manera neutral o pasiva. La cámara es un personaje de la misma manera que lo es el espacio: los decorados, la playa, el océano. La directora es una intérprete más, lo que contribuye a suprimir la jerarquía tradicional entre autor y espectador. Incluye a las personas que la van a contemplar, en una relación dialéctica. Su deseo es que estas adopten el rol de “intérpretes invisibles”, que asuman una relación dinámica con la obra. Los movimientos de su cuerpo los incita a escoger un punto de vista; a coeditar el filme con ella, al decantarse por una u otra proyección. La ligereza de la cámara bólex de 16 mm —muy popular entre los directores de la *Filmmakers Coop*, por las posibilidades que les ofrecía para alterar la filmación tradicional— fue un factor esencial, en este sentido: le permitía incorporar la huella de su propio cuerpo en la generación de la imagen.

Es por este motivo, precisamente, por lo que estos filmes son importantes en el contexto de la obra de Maria Nordman y de las artes plásticas de los sesenta, en general: porque señalan el momento (1967) en el que la artista comienza sus colaboraciones con las “personas que llegan por casualidad”. Los encuentros con desconocidos, que dan lugar a muchas de sus obras, y sobre los que se han asentado los cimientos de su práctica

artística en las últimas cinco décadas. Es desde este punto de vista desde el que podemos comprender los experimentos cinematográficos de Nordman como una aproximación abstracta a lo social.

Pero la reflexión sobre el espectador —“la persona que llega por casualidad” (cualquiera)— no termina aquí: el vínculo que requiere Nordman no es un vínculo meramente participativo. No, el vínculo que Nordman desea es un compromiso: una actitud proactiva, creativa. Nordman le pide que escoja, que tome decisiones, que tome conciencia. Poniendo esta facultad en las manos del espectador, lo que hace la artista es empoderarlo, a nivel creativo y simbólico. Pero también lo desafía. Establece una relación dialéctica, una tensión, si se prefiere, que se rebela ante el individuo pasivo<sup>18</sup> del *cine-como-entretenimiento*. Es cierto, asimismo, que esta relación contiene también algo de imposición. De obligación. O tal vez de responsabilidad: esta es la parte utópico-moderna del proyecto de Maria Nordman, que pugna constantemente con la noción de libertad individual.

Hasta aquí hemos visto como el cine jugó un papel fundamental en la creación de un espacio de encuentro, intersubjetivo, a nivel formal, visual y fenoménico. En *Filmroom Smoke* el dispositivo adquiere cualidades escultóricas, activando el espacio y la relación del cuerpo de los espectadores con la obra. Aunque resulta evidente que forma y contenido no están disociados en la obra de Maria Nordman – en especial porque la artista apuesta por un lenguaje abstracto en el que uno y otro se confunden – a partir de aquí trataremos de analizar los aspectos temáticos y conceptuales de esta interpretación del cine como forma social. Primero estudiando las posibles implicaciones del acto de fumar como una metáfora de la respiración (compartida). Después repasando brevemente la relación de esta metáfora con el concepto filosófico de “pneuma”, que Nordman emplea en otras obras posteriores. Y finalmente evaluando la yuxtaposición de cine y escultura en una obra reciente de Nordman que revisita su *opera prima* de 1967.

## 7. Fumando

---

<sup>18</sup> “The mechanism of identification demands a passive audience, a passive mental posture in the face of a life unlived, a series of representations, a phantasy identified with for the sake of 90 minutes' illusion” (Gidal, 1976: 3).

En efecto, hemos dejado casi para el final uno de los ingredientes principales de *Filmroom Smoke*: el tabaco. El tabaco juega un doble papel estilístico y semántico en *Filmroom Smoke*. Primero analizaremos la parte estilística, para pasar, a continuación, a desarrollar un argumento sobre la exhalación del humo como representación del acto de respirar y la importancia de éste en la obra de Maria Nordman, en esta obra seminal y otras posteriores.

El idilio del cine con los cigarrillos tiene una larga historia. El objetivo principal de dedicar tiempo y atención a un gesto tan banal como el de un actor o actriz dando caladas a un pitillo tiene que ver con la intención de transmitir rasgos estereotipados del carácter, como la rebeldía (James Dean), la masculinidad (Humphrey Bogart) o el erotismo (Marlene Dietrich). Esa actitud rebelde se transmitió a la juventud de la década de los sesenta, en la que muchas mujeres jóvenes asociaban el acto de fumar a la reafirmación de su libertad individual y a la igualdad con los hombres. El consumo de cigarrillos se erigió como un potente símbolo de la lucha feminista, junto a otros hábitos como vestir pantalones, conducir o practicar deportes. Para muchas mujeres fumar era parte de la revolución.

En efecto, sería un grave error menospreciar el poder del tabaco y su significado, a nivel físico y psicológico. El cigarrillo es una droga sumamente eficiente. Al inhalar el humo del tabaco, el fumador consume entre uno y dos miligramos de nicotina por cigarrillo. Un fumador medio inhala diez veces a lo largo del periodo de cinco minutos en que el cigarrillo está prendido. Esos cinco minutos coinciden, aproximadamente, con la duración de un rollo de 16 mm de la cámara bólex que Nordman usó en el film.

Junto a esta explicación de corte fisiológico, hay otra que se refiere a la función social, intelectual y estética del tabaco. La artista Tacita Dean realizó una película sobre David Hockney (*Portraits*, 2016), que forma parte de su serie de "retratos de artistas", en la que lo único que vemos es al famoso pintor británico deambulando por su estudio en Los Ángeles, con aspecto un poco perdido, despistado, mientras encadena un cigarrillo tras otro, hasta un total de seis.<sup>19</sup> Las imágenes transmiten, entre otras cosas, el paso del

---

<sup>19</sup> Esta obra fue presentada por primera vez en marzo de 2016, en la galería Marian Goodman de Nueva York, como parte de la exposición ... *my English breath in foreign clouds*.

tiempo. Hockney atraviesa varios estados de ánimo (concentración, relajación...) y termina soltando una sonora carcajada, cuyo motivo desconocemos: ese es el único sonido en toda la obra. La acción de fumar aparece aquí representada simultáneamente como un desafío a la intoxicación y a la muerte y como una representación, paradójica, de la respiración, el impulso vital y el pensamiento.

En la obra de Maria Nordman, lo único que hacen los actores es fumar. La artista convierte esta actividad en el centro de la acción y, con la ayuda de un entorno muy específico, en una metáfora de la respiración: "La exhalación es la película. La exhalación los hace moverse".<sup>20</sup> La dramaturgia es sucinta durante los cuatro minutos que dura la acción: el lapso aproximado que tarda en consumirse un cigarrillo. Tan solo hay un momento en que la chica se levanta y desaparece de la pantalla para regresar instantes después. Los intérpretes son testigos del discurrir del tiempo, igual que las personas que los contemplan. Su actuación es "minimalista" y abstracta, reducida a lo esencial.

## **8. *Filmroom Smoke* como origen de un proyecto extrafílmico**

Maria Nordman visualiza la comunión entre el sujeto y la naturaleza en *Filmroom Smoke* a través de la respiración, principalmente, pero también del aire y del humo. El humo se constituye como una especie de "vaciado"; una "escultura" evanescente del interior del cuerpo humano. Primero es inhalado por los pulmones, ocupando los espacios más recónditos y transmitiéndose a la sangre y al cerebro a través de la nicotina, para ser exhalado a continuación por la nariz o por la boca, dispersándose en el aire, en el viento y en la niebla.

En su artículo "Like Smoke: Los Angeles and the Vaporous Origins of Contemporary Art", Jon Leaver (2012) fue un poco más lejos y argumentó que la presencia del humo en la obra de Nordman puede estar relacionada, además, con las características materiales y simbólicas de su ciudad: por un lado, con el *smog* y la polución de los automóviles, que alcanzaba su momento álgido, a finales de los sesenta. Y, por el otro, con su idiosincrasia efímera: "En ciertos sentidos, es sencillo ver de qué

---

<sup>20</sup> Conversación con Maria Nordman. Bonn, Junio de 2017; "The exhalation is the film. The exhalation cause them move" (T. del A.)

manera Los Ángeles podría guardar una correlación metafórica con las bocanadas de humo que se escapan de la boca del fumador: se trata de una ciudad que es al mismo tiempo diáfana, intoxicante, ligeramente acre y quintaesencialmente transitoria”.<sup>21</sup>

Leaver apunta al modo en que *Filmroom Smoke* es una especie de película de “sitio específico,” no solo por cómo se filmó y por su presentación en el espacio, sino también por su contenido y alusiones. Este vínculo que Nordman identificó entre respiración, encuentros en un espacio común y creación, en su obra temprana, reaparece en obras y escritos más tardíos, como, por ejemplo, el texto “Pneuma”, de 1987 (Nordman, 1997: 115).

Los vínculos entre este sucinto texto —una especie de instrucciones para realizar una escultura efímera, que Nordman ha desarrollado en diversas ocasiones, siempre en espacios abiertos, pero de los que no existe registro o documentación alguna— y *Filmroom Smoke* pueden cifrarse en tres, cuando menos: primeramente, la obra se produce a partir del “encuentro entre dos personas.” Una constante de su obra que nos hace reflexionar sobre las condiciones mínimas de la comunicación estética, así como por el rol de la afectividad. En este caso, el “encuentro” consiste en la acción de respirar simultáneamente, provocando que dos “corrientes de aire”, y sus respectivas “ondas sonoras”, se encuentren y produzcan “una canción”, una obra de arte. Por último, pero no menos importante, la artista dispone que ambas piezas acontecen en un “lugar abierto”, enfatizando la relación de la obra con el contexto y la naturaleza, así como renunciando, deliberadamente, al efecto legitimador del museo o las instituciones.

Es importante recalcar, en este sentido, que *Filmroom Smoke* es el primer paso de una carrera en la que Nordman ha realizado muchos de sus proyectos en el espacio público. Cuando ha permanecido en el espacio institucional o comercial ha tratado siempre de mantener una distancia o autonomía respecto a él, incluso aunque fuese meramente simbólica: por ejemplo, y muy en especial, a través de la serie de dibujos de

---

<sup>21</sup> “In some ways, it is easy to see how Los Angeles might be metaphorically correlated with the wisps of smoke escaping a smoker’s lips: it is a city that is at once diaphanous, intoxicating, slightly acrid, and quintessentially transient.” (Leaver, 2012. T. del A.)

doble cara alojados en cajas equipadas con ruedas (“standing pictures”) que el espectador tiene que sacar a la luz para contemplar, deslizándolos sobre unos railes.<sup>22</sup>

En muchos de estos textos y obras, Nordman nos ofrece una personal y poética forma de entender la respiración como un acto creativo primario y compartido. Nordman recurrió al concepto filosófico de “pneuma” (πνεῦμα) —que significa “soplo”, “aliento” y, más propiamente, “aire desplazado por la acción de soplar” (Ferrater, 1994: 2821)— en su búsqueda de la expresión más básica y abstracta, pero también accesible a todos, del acto de respirar. A menudo concebido como una entidad a medio camino entre lo corpóreo y lo impalpable, desempeñó un papel importante desde los orígenes de la filosofía griega, con los presocráticos. El concepto de “pneuma”, entendido como “fuerza vital”, como “espíritu”, como “aliento que anima los organismos”, “substancia que llena el universo al modo de un alma” (Empédocles, 1995) e, incluso, como elemento “atractor o cohesionante” —según las distintas acepciones del diccionario filosófico de Ferrater Mora— parece muy próximo a la propuesta poética de Maria Nordman en *Filmroom Smoke*.

La importancia que Nordman concede a la acción de respirar en esta obra se hace patente en el nuevo título que la artista utiliza para referirse a ella desde 2015: *Filmroom Exhale*.<sup>23</sup> La sustitución del verbo “smoke” (fumar), que era su título original, por “exhale” (exhalar) es muy elocuente. Apunta, obviamente, hacia la manera en que su propia interpretación de esta pieza ha evolucionado con el tiempo y a la luz de sus proyectos más tardíos. Por ejemplo, y sin necesidad de ir más lejos; el texto “Pneuma” (“The exhalation is the film. The exhalation cause them move”).

La representación cinematográfica de la respiración acompañada de *Filmroom Smoke/Exhale* permitió a Maria Nordman, por tanto, descubrir dos elementos que serán esenciales en su trayectoria posterior: la idea del “encuentro” y la del espacio público. A diferencia de otros autores, Nordman evitó desde el principio una dependencia excesiva del espacio institucional. Para ello desarrolló proyectos escultóricos y arquitectónicos que

---

<sup>22</sup> “The “Standing Pictures” could propose a nature of cooperation between any two persons. They can also move freely – being placed in existing exhibitions in dialectical positions with other works or into foyers of museums with the sun entering...” (Nordman, 2013: 74).

<sup>23</sup> Conversación con Pedro de Llano. Los Ángeles, agosto de 2015.



no se entienden sin esta primera fase, entre 1966 y 1968, en la que usó el cine para movilizar al espectador (la “persona que llega por casualidad”) y transformar nuestra relación con la realidad.

## 9. *Yang Na*

La mejor manera de ilustrar esta idea es mostrando, para terminar, una obra escultórica que Nordman presentó en el Los Angeles County Museum of Art (LACMA), en 2011. Esta obra, titulada *Yang Na* (2011-), se podría calificar como una versión “escultórica” y diáfana de la misma *Filmroom Smoke/Exhale*, pero concebida para el exterior, en este caso; para el espacio público. Formalmente *Yang Na* consiste en un perfil metálico pintado de negro, que reproduce el esquema de la sala de proyección de *Filmroom Smoke/Exhale* a escala 1:1. El lugar escogido para instalarla fue la misma plaza, alrededor de la que se congregan varios pabellones del LACMA, que daba acceso a otra sala cerrada donde se mostraba la obra en su versión original (como película); un lugar de tránsito, a plena luz del sol, que actúa como puerta de bienvenida para los visitantes que acceden al museo desde Wilshire Boulevard (Imagen 2).<sup>24</sup>

La nueva versión carece, obviamente, de la proyección y del sillón. Es la recreación de la idea original, como una habitación con muros invisibles (al estilo de las casas de Neutra y otros arquitectos modernistas de California), con un significado parcialmente diferente, que tiene que ver con la experiencia del contexto y de las personas que interactúan con la obra y entre sí. De manera análoga a la versión de 1967, los visitantes pueden moverse libremente por delante, alrededor e incluso atravesarla. De algún modo son incitados a editar e interpretar su propio filme imaginario. En palabras de la artista: “Estás invitado a ser el actor o productor de la imagen en la pantalla abierta usando tu memoria personal para preservar la imagen”.<sup>25</sup> Como también sucedía en la versión original, el sol es el “tercer actor.”

---

<sup>24</sup> Maria Nordman, *Yang Na*, 2011-presente.

<sup>25</sup> Conversación con Maria Nordman, mayo de 2015; “You are invited to be yourself the actor or producer of the image of the open screen using your personal memory to preserve the image” (T. del A).

En este sentido, Nordman concibe *Yang Na* como un instrumento,<sup>26</sup> del que cabe deducir al menos un doble significado. Por un lado, es un “instrumento” fílmico, en el que dos personas crean una película imaginaria al cruzar sus miradas mientras deambulan alrededor de la obra, enmarcando vistas del contexto y facilitando el encuentro con un tercero. *Yang Na* es un híbrido de cine y escultura, entendida esta última como un medio para la “construcción de la ciudad.” Por otro lado, *Yang Na* es un instrumento musical y escultórico, en la medida en que dialoga con el *Orfeo* (ca. 1890-1900), de Auguste Rodin, que da la bienvenida a los visitantes que acceden al museo a través del jardín escultórico que se encuentra a pocos pasos de donde se emplazó la obra de Nordman. Como en las películas mudas de los años veinte, a las que, en cierto modo, *Filmroom Smoke/Exhale* podría homenajear, con su puesta en escena sencilla y frontal, *Orfeo* interpreta la silenciosa banda sonora que acompaña a *Yang Na*.

*Yang Na* es, finalmente, el nombre que la tribu Tongva dio al área ocupada por lo que hoy en día conocemos como el *downtown* de Los Ángeles, no muy lejos del LACMA. Nordman lo recupera y hace un homenaje a los habitantes originarios de la región, invitándonos a pensar en la ciudad de una manera diferente, histórica. La memoria gana relevancia, precisamente en un museo que conserva una de las más importantes colecciones de arte en aquella comunidad y que se construyó sobre un yacimiento de brea en el que los paleontólogos han encontrado huesos de animales extinguidos hace más de 38.000 años. Este gesto, junto a una propuesta que parece llevar el cine a un ámbito igualmente primitivo, originario, anterior a cualquier corrupción, realza la voluntad de la artista por trabajar con elementos tan simples como sea posible. Elementos embrionarios, en sus primeros estadios de desarrollo: y esto precisamente cuando cualquier evolución es virtualmente imaginable. En este caso una suerte de abstracción de la idea de cine y de la propia ciudad; Hollywood (“A new city begins...”) (Nordman, 1993: 50).

Estas dos obras, *Filmroom Smoke/Exhale* y *Yang Na*, están separadas por más de cuarenta años. *Filmroom Smoke/Exhale* representa, en este sentido, tanto una obra innovadora en el contexto del cine expandido de los sesenta, como un primer paso en la

---

<sup>26</sup> Conversación con Scott Tennent. 5 de Abril, 2012.

exploración del espacio público que caracterizaría su obra posterior. La expansión del cine significa para Nordman nada menos que abandonar el medio. La actuación y la interacción entre la artista y su audiencia se traslada a las calles de la ciudad y a sus parques, a veces a sus museos. Tanto en esta obra como en su recreación escultórica contemporánea, *Yang Na*, Nordman apuesta por el lenguaje de la abstracción. Por reducir al mínimo las condiciones en las que tienen lugar estos encuentros y la comunicación, en general, con la esperanza de que esta base de trabajo resulte lo más incluyente e integradora posible, no solo en lo que se refiere a los humanos, sino a la naturaleza en toda su extensión.

La voluntad de crear dispositivos que favorezcan este tipo de encuentros (el cine primero y la escultura en el espacio público después; muchas veces con conjuntos de árboles como protagonistas de las obras, como sucede en sus proyectos en Münster, 1991, o en Serralves, 2001) sitúan a Maria Nordman como una importante precursora de las prácticas contextuales de los años noventa, ya sea en su versión heredera de la crítica institucional (Mark Dion, Christian-Philipp Müller...), como en la de las "estéticas relacionales" (Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija...). Por ello, no deja de ser necesario reclamar su función en esta historia y recordar el papel del cine expandido como punto de partida: un medio que las generaciones contemporáneas han vuelto a utilizar en proyectos que, igual que entonces, tratan de estimular la interacción social y la participación.

## **Bibliografía**

Baudry, Jean-Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", en: *Film Quarterly* 28, núm. 2 (invierno, 1974-1975): 39-47.

Burch, Noël, *Praxis du cinema*. Paris: Gallimard, 1969.

Celant, Germano. "Urban Nature: the Work of Maria Nordman", en: *Artforum*, no. 18 (marzo 1980).

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Tomo III (K-P). Barcelona: Ariel, 1994.

Fried, Michael. "Art and Objecthood", en: *Artforum* 5 (junio 1967): 12-23.

Gidal, Peter. *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, 1976.

- Glicksman, Hal y Haskell, Barbara. "Conversación con Maria Nordman" en: *Saddleback Mountain*. University of California Irvine: Irvine, 1973)
- Guardiola, Juan. *Andy Warhol: cine, vídeo y TV*. Barcelona y Granada: Fundació Tàpies y Diputación de Granada, 2000.
- Del Pino, Matilde (trad.). *Heráclito, Parménides y Empédocles. Textos Presocráticos*. Barcelona: Edicomunicación, 1995.
- Leaver, Jon. "Like Smoke: Los Angeles and the Vaporous Origins of Contemporary Art", en: *X-TRA* 14, no. 4 (verano 2012).
- Leighton, Tanya (ed.). *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. Londres: Tate & Afterall, 2008.
- Liandrat-Guigues, Suzanne y Leutrat, Jean-Louis. *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra. Colección Signo e Imagen, 1994.
- Mekas, Jonas. *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2017.
- Merle Thomas, Thomas. "Anyone and Everyone". en: *Artforum* (Octubre, 2011): 269.
- Milne, Tom. *Godard on Godard*. Nueva York y Londres: Da Capo Press, 1972.
- Mizota, Sharon. "PST, A to Z: Maria Nordman, *Film Room: Smoke* at LACMA", en: *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 7 de septiembre, 2011. Consultado el 1 de diciembre 2017, <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/09/pst-a-to-z-maria-nordman-film-room-smoke-at-lacma.html>.
- Nordman, Maria. "Irvine Notes", en: *Avalanche*, no. 8 (1973): 68
- . "Workroom" en: *Interfunktionen*, no.12 (1975): 99.
- . *De Sculptura. Works in the City: Some Ongoing Questions*. München: Schirmer & Mosel, 1986.
- . *De Musica. New Conjoint City Proposals*. Münster, Lucerna, Nueva York, Hamburgo, Rennes: Westfälisches Landesmuseum, Kunstmuseum, Public Art Fund Inc., Dia Center for the Arts, Kulturbehörde, and FRAC Bretagne, 1993.
- . *De Sculptura II. City Sculpture*. Stuttgart: Cantz, 1997.
- . *Geo-Aesthetics Presenting. De Tempo Real. Works with People and Questions on Natura / (s)Culture*. Colonia, Madrid, Gante y Düsseldorf: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, La Casa Encendida, SMAK y Museum Kunstpalast, 2013.
- Plagens, Peter. "Maria Nordman", en: *Artforum* 12, núm. 6 (febrero 1974): 40.
- Potts, Alex. *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

- Rees, A. L. et al (eds.). *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. Londres: Tate Publishing, 2011.
- Renan, Sheldon. *An Introduction to the American Underground Film*. Nueva York: Dutton, 1967.
- Rorimer, Anne. *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Londres: Thames and Hudson, 2001.
- Rosenthal, Mark. *Space as Support*. Berkeley: Berkeley University Art Museum, 1980.
- Schimmel, Paul, ed. *Under the Big Black Sun*. Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art, 2011.
- Sontag, Susan. "Notes on Camp", en: *Partisan Review* XXX, núm. 4 (Otoño 1964): 521.
- Terbell, Melinda. "Cups, Ballet, Funny Video", *Art News* 72, núm. 10, (Diciembre 1973): 72.
- Vanderbeek, Stan. "Culture Intercom and Expanded Cinema. A Proposal and Manifesto", en: *Film Culture. America's Independent Motion Picture Magazine* 40 (primavera 1966): 15-18.
- Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton, 1970.