

ALIANZA Y CONDENA. EL CINE Y EL MUSEO

Alliance and Sentence. The Cinema and the Museum

SANTOS ZUNZUNEGUI Díez^a
Universidad del País Vasco

RESUMEN

El punto de partida de este texto es el señalamiento de las semejanzas entre dos crisis complementarias: por un lado, el museo convencional, el museo-galería que ofrece al espectador un recorrido establecido y previsible construido con el deseo de ofrecer a sus visitantes una mirada en cierta medida representativa de la historia canónica del arte; por otro lado, la crisis del elemento filmico que, hace ya más de un siglo, ha ido regulando las relaciones entre películas y espectadores en la sombra. En lo que concierne al cine, los nuevos tiempos cuestionan la propia supervivencia del modelo de la *caja negra*, la sala oscura que ha sido el sitio donde los sueños de varias generaciones se han ido construyendo. Hasta el punto que la era de los elementos digitales, de internet y *eMule* comienzan a hacer que el «modelo Lumière» se convierta en una cosa del pasado que parece estar a punto de ser reemplazada por una variante sofisticada del viejo «modelo Edison», basado en el consumo individual de las imágenes en lugar del sistema colectivo que ganó finalmente la batalla por lo menos durante un siglo. Pero el museo busca una sociedad con el cine como forma de transformar a un *público* que era capaz de «contar una historia» (la «sagrada» historia del arte) en una *audiencia* que puede ser numerada. En este campo algunos acuerdos entre cine y museo surgirán en cualquier momento.

PALABRAS CLAVE: cinematógrafo, museo, audiencia, público, instalación, *bricolage*.

ABSTRACT

The point of departure of this text is to highlight the similarities between two complementary crises: on the one hand, that of the conventional museum, the gallery-museum which offers the spectator a predictable, step-by-step tour constructed with the wish to present its visitors a somehow representative view of the canonical history of art, and, on the other hand, the crisis of the film element which has regulated the relationships between films and viewers in the darkness for over a century. As far as cinema is concerned, changing times call into question the very survival of the model of the *black box*, the dark hall where dreams of several generations have been built. So much so that the era of digital elements, the Internet and *eMule* have started to make the «Lumière model» a thing of the past, about to be replaced by a sophisticated variant of the old «Edison model», which was based on the individual consumption of images instead of the collective system that finally won the battle for at least a century. Yet, the Museum seeks a partnership with cinema as a way of transforming a *public* that it was able to «tell a story» to (the «sacred» history of art) into an *audience* that can be numbered. In this field, some agreements between cinema and museum will arise any day now.

KEYWORDS: cinematograph, museum, audience, public, installation, *bricolage*.

[a] SANTOS ZUNZUNEGUI Díez es Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad del País Vasco, además de semiólogo, analista e historiador cinematográfico. Ha sido profesor invitado en las universidades de Girona, Sorbonne Nouvelle (Paris III), École Normale Supérieure (París), Buenos Aires (Argentina), Louis Lumière-Lyon 2, Université de Genève (Suiza) y University of Idaho (USA). Forma parte del Consejo Editorial de la revista *Cahiers du Cinéma España*, así como del Comité de Honor del *Diccionario del Cine Español* en curso de edición bajo el patrocinio de la SGAE. Entre sus principales libros se cuentan: *El cine del País Vasco* (1985); *Pensar la imagen* (1989); *Robert Bresson* (2001); *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (2003); *Orson Welles* (2005) y *La mirada plural* (2008).

Durante el breve periodo de tiempo que componen los poco más de cien años de su historia el cinematógrafo ha vivido refugiado en el interior de lo que los museólogos han denominado la *black box*. Esa «caja oscura» en la que venía celebrándose de forma periódica el ritual de la exhibición cinematográfica, donde las imágenes eran recibidas por una colectividad que asistía a su proyección con un recogimiento casi religioso, ha resistido durante largos años al conjunto de mutaciones tecnológicas que han afectado al cine (sonido, color, pantallas panorámicas) mediante un complejo y no siempre fácil proceso de adaptación ecológica. Pero es verdad que en las últimas décadas la sala oscura ha ido perdiendo parte de su *glamour* (división celular cancerígena doblada de una significativa reducción de tamaño, expulsión a esos *no man's land* ciudadanos que son los centros comerciales del extrarradio urbano, espacios desprovistos de cualquier signo de cualidad) en lo que parece ser una evidente carrera hacia una extinción lenta y poco traumática salvo para aquellos fieles cuya educación sentimental se forjó en el culto que se oficiaba en los grandes palacios del cine, primero, y luego en esas salas de estreno (o reestreno de barrio), donde se ponían esas obras en las que a un tiempo se modelaba el imaginario social y se ofrecían formas de evasión de una cotidianeidad cada vez más asfixiante.

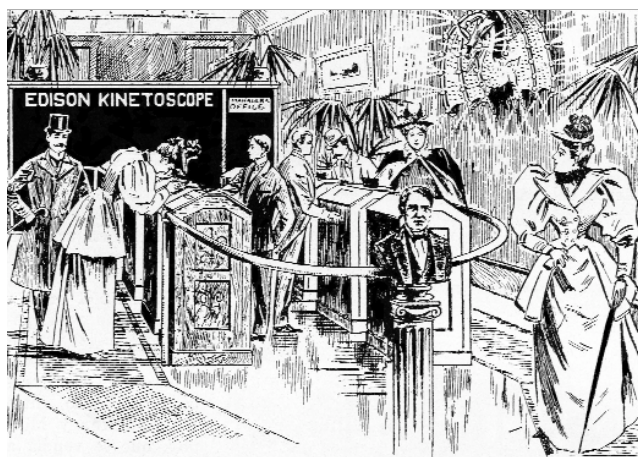
Pero la supervivencia de estos templos no sólo se ve como cada vez más precaria, sino que parece verse amenazada, de forma definitiva, por un nuevo cambio tecnológico que trae consigo, sobre todo, un cambio decisivo en las formas de socialización. Sin ánimo ninguno de establecer un pronóstico agorero, todo parece indicar que esa tan cacareada «muerte del cine» que, al menos desde los años sesenta del pasado siglo ha ido siendo invocada por críticos, estudiosos e historiadores del séptimo arte de forma periódica, está a punto de acontecer de una vez por todas. A condición de que entendamos esa «muerte del cine» como el final de uno de sus avatares constitutivos, en concreto aquel que tiene que ver con las formas de exhibición que históricamente ha venido adoptando el cinematógrafo.

Si ya en los años cincuenta del siglo xx la emergencia de la televisión supuso la impugnación de la hegemonía del cine como elemento esencial en la construcción del imaginario social, lo que está ocurriendo ahora no sólo tiene que ver con una nueva reordenación del espacio de la imagen (tal y como sucede cada vez que una nueva tecnología amplía nuestro campo de maniobras), con el establecimiento de una diferente jerarquía en la importancia de los diversos tipos de imágenes. Todo parece indicar que lo que, hasta ahora, veníamos denominando imagen cinematográfica (y mucho más el objeto que conocemos con el nombre de film o película) está llamado a convertirse en un avatar icónico subsumido en un magma complejo definido por la hibridación de formatos y técnicas, de imágenes y sonidos, de elementos textuales y visuales. Incluso puede pensarse si la expresión «audiovisual» con la que hasta ahora nos venimos manejando para intentar controlar ese espacio expandido que se extiende más allá de las fronteras tradicionales del cinema, no ha pasado a estar obsoleta de una vez por todas.

En este contexto conviene revisar el pasado para ver como en él se contienen algunos de los gérmenes de la situación actual. Todo el mundo conoce que el cine nace, al mismo tiempo, a ambos lados del Atlántico de la mano de Thomas Alva Edison y de los hermanos Lumière. Las fechas de las primeras exhibiciones públicas de sus respectivos artilugios parecen bien establecidas: el 14 de abril de 1894 para el de Edison, con la apertura del primer *Kinetoscope parlant* en Nueva York (y en Octubre del mismo año en Londres) y el 22 de marzo de 1895 para el *cinématographe* de los Lumière, en sesión realizada ante los miembros de la Société d'Encouragement de l'Industrie Nationale, aunque la fecha que ha quedado, en este último caso, inscrita en el imaginario popular es la del día de Inocentes (28 de diciembre) de 1895, cuando en el Grand Café de París tuvo lugar lo que Jean-Luc Godard, con su habitual agudeza, ha calificado como la fecha de «la invención de la taquilla». Aunque también aquí si fuésemos estrictos habría que reconocer también la primacía de los mecanismos de comercialización del invento a Edison con la presencia inevitable de ese *dime* que había que introducir en la ranura *ad hoc* para que el espectador pudiera acceder en su kinetoscopia a la magia de las imágenes en movimiento.

Si nos detenemos por un momento en alguna de las características de ambos sistemas relacionadas con la exhibición fílmica no hará falta insistir en que, como es bien sabido, una de las razones que determinaron de manera

decisiva que la hegemonía tecnológica se decantara del lado de la invención francesa tuvo que ver con el hecho que, ahí donde Edison preveía un consumo individualizado a través de una minúscula ventana de las pequeñas películtitas que formaron la primera oleada de productos cinematográficos, el artefacto puesto a punto por los Lumière permitía una exhibición colectiva, reuniendo a un público variopinto ante una gran pantalla para vivir una experiencia que era, a un tiempo, colectiva e individual, grupal pero sin dejar de ser rabiosamente personalizada. A la manera de los grandes eventos colectivos, laicos o religiosos, el cinematógrafo se presentaba con la vocación de convocar multi-



El kinetoscopio, desarrollado por Laurie Dickson para Edison.

tudes para reunir las en un acto capaz de sacarles fuera de sí mismos tanto si entendemos este aspecto en un sentido puramente fijo (el desplazamiento del hogar hasta el lugar de culto) como psicológico (la vivencia vicaria de otros mundos, situaciones y personalidades).

Los nuevos tiempos están produciendo una radical mutación en estas prácticas. Cada vez de forma más acelerada y creciente el consumo cinematográfico

se produce al margen de las pantallas tradicionales. Ni siquiera puede decirse que sean ni los multiplex, ni los minicines el lugar actual donde se consumen las imágenes. Las nuevas tecnologías han hecho posible el consumo individualizado, en condiciones de calidad nada desdeñable, de las películas y de cualquier obra icónica. Del *home cinema* (que recrea, en la privacidad del hogar, la ilusión de la vieja sala cine) a la pantalla del ordenador, el cine se consume de manera primordial de forma individualizada, al margen de cualquier dimensión social. Ya no se va al cine. Ahora el cine (mejor habría que hablar de las imágenes cinematográficas) nos asalta desde cualquier dispositivo tecnológico. Dispositivo tecnológico que, dado su carácter muchas veces portátil, elimina el anclaje que el cine venía teniendo hasta nuestros días con el espacio de la sala de exhibición, para convertirse en un espacio itinerante de carácter crecientemente virtual. Poco más de cien años después de las primeras exhibiciones cinematográficas, Edison se toma la revancha con relación a Lumière, el modelo de consumo individualizado y rabiosamente privado retorna con fuerza y parece convertirse en el nuevo sí(g)no de los tiempos que corren.



Nuevas formas de consumo, el *home cinema*.

Lo que estos nuevos tiempos vienen a cuestionar es, por tanto, la misma pervivencia del modelo de la *black box*, de la sala oscura en la que se han edificado los sueños de varias generaciones a lo largo del siglo xx. Hasta el punto de que en la era del ordenador personal, del teléfono móvil, de las tabletas, de lo digital, de internet, de youtube y de eMule, parece empezar a ser cosa del pasado la pervivencia de un modelo (la instalación Lumière) que parece estar a punto de ser sustituido por una variante sofisticada (a la altura tecnológica de los tiempos que corren) del viejo modelo Edison. Por eso entender el rol del cine hoy pasa por comprender (y sacar las pertinentes conclusiones) que el cinematógrafo (por conservar la vieja expresión de los Lumière) forma parte de un paisaje complejo que ya ni siquiera es seguro definir en los términos hasta ahora utilizados del «audio-visual», al menos en la medida en que este campo está sujeto al terremoto aún en curso que supone la imparable expansión de la proliferación y consumo de imágenes híbridas que tiene lugar en el espacio virtual de la red de redes.

*

Teniendo en cuenta esta situación no creo que sea impertinente resaltar el hecho que existe un notable paralelismo entre dos crisis complementarias. De

un lado, como ya hemos visto, la que afecta al *dispositivo* fílmico, a lo que en su momento se denominó el *aparato de base* cinematográfico con su nada velada alusión a la caverna platónica y que durante más de un siglo ha venido regulando la relación entre las películas y los frequentadores de las salas oscuras¹.

Pero de otro lado, no es menos patente la que afecta al museo convencional, la crisis del *museo-galería*, entendiendo por tal ese dispositivo complejo (arquitectura y colección: obras dispuestas en un espacio) que busca ofrecer al espectador un recorrido pautado y previsible construido bajo el auspicio de facilitar a sus visitantes una visión más o menos representativa (en función de sus fondos) de la historia canónica de un arte que también se ha pensado, históricamente, en los términos de las Bellas Artes convencionales tal y como las definió el canon que heredamos de la Grecia clásica. Como se dice en la terminología actualmente en boga, se ha venido tratando de un museo que entrega al visitante un *relato* unívoco (de carácter épico y evolutivo) que parece constituido de una vez por todas y que, las más de las veces, parece vivir al margen de un desarrollo tecnológico que ha producido mutaciones trascendentales en la noción misma de obra de arte.

Quizás la consideración en paralelo de esta doble crisis ayude a entender otro fenómeno contemporáneo: la creciente penetración del cine en los museos de Bellas Artes (¿o sería más pertinente hablar de cooptación, en el sentido que esta expresión cobra en el mundo de la política?) que adopta la forma de una irresistible tendencia hacia la «museificación del cine», durante mucho tiempo mantenido a distancia del espacio sagrado del museo con la consabida excepción de los filmes realizados por «artistas» plásticos.

Porque conviene decirlo de entrada (aunque todos lo sabemos, no hacemos cuentas con sus implicaciones) el cine no es un arte. O al menos no lo es en el sentido que esta expresión recubre cuando pensamos en términos de las artes convencionales. Aunque pensamos habitualmente el cinematógrafo en términos de tratarse de un «arte industrial», quizás fuese más recomendable, para no llamarnos a engaños, definirlo como una «industria artística» invirtiendo las posiciones del sustantivo y el adjetivo que usamos para caracterizarlo. Industria que, podríamos matizar, a veces (y a menudo por puro azar) ve convertirse algunos de sus productos en auténticas obras artísticas. Con esto no quiero decir que las bellas artes convencionales estén al margen de las imposiciones y las tiranías de los mercados, pero sí subrayar que el cinematógrafo lleva consigo, desde su misma estructura conceptual, la doble inscripción de la «reproductibilidad técnica» y de la dependencia de unas determinaciones económicas que han marcado a fuego su desarrollo haciéndole doblemente tributario tanto del espectáculo como de la narratividad.

Por eso nadie puede extrañarse que el Museo no lo haya acogido hasta fechas muy recientes y que al hacerlo le imponga unas condiciones leoninas. Baste pensar en el caso del cine *mainstream* que cuando ha hollado las salas de los museos ha sido, muchas veces, al precio de ser tratado como mero elemento auxiliar, de carácter muchas veces decorativo o didáctico, cuando no de hacerle

[1] Para una adecuada comprensión de estos problemas véanse los dos textos esenciales de Jean-Louis Baudry, «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base» (*Cinéthique*, nº 7-8, 1970) y «Le dispositif» (*Communications*, nº 23, 1975).

sufrir la brutal fragmentación de su cuerpo, de ver alteradas de manera sustancial sus condiciones de recepción, convirtiéndose, en una palabra, en objeto susceptible de dar lugar a una *instalación*. O utilizándolo como medio de captación del *acontecimiento*, en tanto en cuanto que ese *acontecimiento* se convertía en materia museable.

No menos displicente ha sido la manera en la que el cine ha tratado al museo. Es verdad que existen toda una serie de films que llamaremos «documentales» (y las comillas son una manera de poner un interrogante acerca de su estatuto y señalar lo impreciso de la denominación) en los que el cine se convertía en una variante del mismo museo convirtiéndose en un nuevo contenedor de determinadas obras de arte aunque para ello fuera necesario pagar el precio de modificarlas. No sólo convirtiendo el original pictórico o escultórico en una copia (y, por tanto, disolviendo su *aura*) sino ofreciendo a un público interesado la posibilidad de acercarse a la obra de arte en unas condiciones que el Museo era incapaz de ofrecerle. De Luciano Emmer a Alain Resnais (o en nuestros días Alain Jaubert o Alain Cavalier) el cine «desnaturalizaba radicalmente la manera de ser de la pintura» para de esta forma mejor «devolverle la atención del público»².

Pero no es menos cierto que para buena parte de los cineastas que han fundado la modernidad cinematográfica, el museo ha sido contemplado con la distancia irónica que se reserva a esos dispositivos que se piensan como obsoletos, que todo lo más sirven de refugio a un arte que ya está a la altura de las necesidades de los nuevos tiempos. Quizás la mejor muestra de esta manera de ver las cosas la encontremos en *Shadows* (John Cassavettes, 1959), cuando los tres protagonistas masculinos, responden a la incitación de Leila («nunca habéis estado en un museo») y tras descartar la visita al Metropolitan (ítese a que en él se albergan momias!, como señala muy expresivamente uno de los implicados), terminarán vagabundeando por el jardín de esculturas del MoMA, entre obras de Maillol, Rodin, Moore o Calder, mientras enuncian el sentido que para ellos tiene la institución museística: «un lugar para mujeres asexuadas a las que nadie quiere y para capullos que quieren presumir de saber». Haríamos mal en tomar este exabrupto como atribuible a unos meros personajes de ficción. En el fondo expresa el malestar con que el cine y sus gentes viven la pompa y circunstancia del museo y su carácter de institución elitista frente al «populismo» del cinematógrafo³.

Mucho más lúdica es la versión del museo ofrecida por Jean-Luc Godard cuando hace batir a Odile, Arthur y Franz el *record* mundial de «Visita rápida al Louvre» en *Bande à part* (1964). Este recorrido sería consagrado como escena mítica para la cinefilia al ser incluida y revisitada por Bernardo Bertolucci en sus *Los soñadores* (The Dreamers, 2003).

Tampoco deberíamos echar en saco roto otra visita a un museo que hace no tanto tiempo hubiésemos catalogado de post-moderna: la que llevan a cabo Jack Napier (*The Joker*) y los miembros de su *gang* al «Fluggenheim Museum» de Gotham City, convirtiendo el espacio de la contemplación arrobada del arte

[2] André Bazin, «Pintura y cine», en *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1966), pp. 268-273.

[3] Y ello pese a que el MoMA fue, probablemente, el primer museo en incorporar el cine a sus fondos y a destinar parte de sus esfuerzos a poner en pie de igualdad al «séptimo arte» con las prácticas más tradicionales. La invectiva de Cassavettes debe verse en términos generales, no dirigida contra la institución en las que desarrolla la secuencia.

en pista de baile a los acordes de la música de Prince y, de paso, procediendo a la «reescritura de las obras maestras del pasado» gracias al uso sistemático del *spray*. Todo ello en el film de Tim Burton, *Batman* (1989).

Bien es verdad que a veces el cine ha hecho uso del museo como espacio de confrontación cuando no de introspección psicológica: desde el paseo de Ingrid Bergman por las salas del Museo de arte clásico de Nápoles en *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1951) hasta el vagabundeo de la protagonista del film de Nobuhiro Suwa *Una pareja perfecta* (*Un couple parfait*, 2005). Inconfeso *remake* a la altura del nuevo siglo de la película de Rossellini, por las salas del Musée Rodin en París, se extiende un tratamiento del espacio museístico donde éste y las obras que lo albergan se quieren en sintonía (o en radical disonancia) con el mundo interior de los personajes. Pero quizás se encuentre en el foto-

film de Chris Marker, *La jetée* (1962) la utilización más incisiva y melancólica del espacio museístico en esta dirección. Corresponderá, precisamente, a un museo el dar cobijo al postrer encuentro entre ese hombre llegado del futuro y esa mujer con la que entabla un frágil contacto, en medio de ese «museo lleno de animales eternos» en el que, por un momento, parece estabilizarse su relación.

Pero quizás la mejor comprensión de la vieja idea que ha sostenido el discurso museístico tradicional y la puesta al desnudo de sus fundamentos ideológicos la ofrece el film de Alexandr Sokurov *El arca rusa* (*Russky Kovcheg*, 2002). De la mano de un muerto (encarnado, de hecho, en la voz del director) se invita al espectador a un



Fotogramas de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1951) y *Una pareja perfecta* (*Un couple parfait*, Nobuhiro Suwa, 2005).

viaje a través de las estancias del Palacio de Invierno de San Petersburgo, ahora reconvertido en Museo de L'Hermitage. Realizada gracias a la tecnología digital (vídeo de alta definición, grabación en disco duro) como un gigantesco plano secuencia en continuidad de más de noventa minutos de duración, *El arca rusa* (el film como el museo) se presenta como un contenedor en el que es posible toparse, sin aparente orden ni concierto (pero, de hecho, de forma admirablemente ritmada y calculada), con tal o cual momento significativo de la historia de Rusia, desde un baile de la corte imperial zarista hasta la conmovedora presencia de un ciudadano de los años del cerco alemán a la ciudad (entonces Leningrado) durante la Segunda Guerra Mundial que prepara su propio féretro, pasando por el propio director del museo actual y su relación con las obras de arte que alberga o la emperatriz Catalina. En el fondo lo que se propone al

espectador es, por una parte, una visión de la permanencia de una cierta idea de Rusia a través de los tiempos y los avatares socio-políticos y, de otra, una visión espectral (recordemos que se nos hace adoptar el punto de vista de un fantasma) teñida de una melancolía sin par sobre un pasado que se despliega ante nosotros a la manera de capas geológicas superpuestas. Como el museo, el cine se presenta como un arca en la que se depositan a modo de niveles entremezclados las apariencias capturadas de una realidad que queda ya fijada para siempre. Lo mismo el museo que el cine (y de ahí el acuerdo entre ambos) se confrontan con idéntico problema: salvaguardar el tiempo fugitivo a través de las huellas y las tristes prendas que lo han conformado.



El arca rusa (Russky Kovcheg, Alexandr Sokurov, 2002)

*

Si, al margen de los ejemplos anteriores, las cosas están empezando a cambiar puede deberse a que la doble crisis a la que antes hacía referencia obliga a ambas instituciones a buscar sinergias, a compartir territorios. Si es verdad que allí donde el cine (como la televisión y lo que hasta ahora venimos conociendo con el nombre de audiovisual) tiene que enfrentarse al problema de las *audiencias* (entendidas en su pura dimensión cuantitativa), el museo ha vivido durante mucho años el sueño de que sus visitantes configuraban un *público* (en sentido cualitativo) singularizado, para acabar descubriendo, finalmente, bajo la presión del tardocapitalismo y la sociedad del espectáculo que, de manera cada vez más exigente, su mera supervivencia depende de forma obvia de la misma posibilidad de transformar ese *público* al que el museo estaba en condición de contar una historia (no es el momento de preguntarse por qué tipo de historia) en mera *audiencia susceptible de ser contada*. Quizás no sea descabellado decir que lo que buscan los artistas cinematográficos⁴ al acercarse al museo no sea otra cosa que un público en la medida en que sea eso lo que, justamente, les está vedado en los formatos convencionales de exhibición y que lo que los *curators* y comisarios creen encontrar con la incorporación del cine a sus territorios sea, nada más y nada menos, que una audiencia siquiera potencial.

Ya hemos visto que, en cualquier caso, esta doble crisis no es de hoy. Si queremos ubicarla para el Museo hay que decir que lleva inscrita la fecha de la aparición de los *sites specific* en la medida en que las obras que se adscriben a esta tendencia cuestionan el museo entendido como (cada uno puede elegir la

[4] Quizás convenga reeditar la vieja distinción propuesta por Roland Barthes entre «écrivains» y «écrivains», para señalar que en el mundo del cine no todo el que «hace cine» es «cineasta». Se trata de la distancia que existe entre ejercer una profesión (hecho muy respetable) e involucrarse en la tarea que Klee definía como consistente en «hacer visible».

denominación que desee) «templo», «caja de caudales», «hangar», etc., al resistirse a su integración en el mismo. Pero todavía más contribuye a esta crisis la pinza que supone para el museo tradicional, de un lado, la creciente desmaterialización del objeto artístico (hurgando en la herida inflingida al arte convencional por Duchamp, herida que, como la del Amfortas wagneriano, parece no poder cerrarse nunca) y, de otro, la ampliación irreversible de las prácticas artísticas hacia el acontecimiento, con lo que éste tiene de singular e irreplicable.

En el fondo da la impresión de que a esta crisis le acompaña, como no podía ser de otra manera, la necesidad de reinventarse, que afecta a un tiempo aunque de manera desigual a las dos instituciones. Si el cine ya no es lo que era y nunca podrá serlo (estamos, por supuesto, en la época del post-cine), el museo no puede continuar viviendo de espaldas a toda una serie de prácticas que, si siempre han fascinado a los creadores —no hay más que ver la manera de acercarse al cine que tuvieron los artistas de las vanguardias clásicas (!)—, al menos desde la irrupción en escena del videoarte, forman parte irrenunciable de la escena artística. El arte del futuro será multimedia o no será, parece ser la consigna de los últimos años, si no fuera por que como en el caso de la denominación de «audiovisual», la de «multimedia» parece haberse quedado ligeramente estrecha para albergar aquello que está acaeciendo en el espacio virtual de la red de redes.

Lo que podemos constatar es que el movimiento es, desde hace ya tiempo, bidireccional: del museo al cine y del cine hacia el museo. Pero esto sólo puede hacerse al precio de tener en cuenta que la alianza sólo puede fundarse sobre el reconocimiento de las diferencias, de las distancias que existen tanto entre la dimensión institucional como estética de ambos territorios. Distancias que pueden dar lugar a las (e)lecciones que una puede impartir a la otra. Baste recordar que si el museo es el reino de la obra *original*, esta noción carece de sentido preciso en un arte como el del cine cuya existencia se sustenta en la idea misma de *copi*a. ¿Qué le dice el cine al museo en este específico campo? Quizás algo tan sencillo como ¿y si abandonáramos, de una vez por todas, el fetichismo del original? ¿Es seguro que las obras sólo pueden ser contempladas de manera adecuada en su encarnación original? ¿No sería más rentable concentrarnos en la reproducción y difusión de copias accesibles teniendo en cuenta el estadio actual de la tecnología? En el fondo, ésta es una de las lecciones que impartió André Malraux cuando definió la noción del Museo Imaginario: no se trata únicamente (pero también) de acercar entre sí, gracias a la reproducción, obras que estén muy alejadas en el espacio y el tiempo sino de permitir que, por fin, sean vistas. Hace ya unos años Umberto Eco presentó una serie de ideas para un museo que iban en esta dirección: el *museo móvil*, especie de museo itinerante que renuncia al fetichismo de la obra original para ofrecer una forma dinámica de contacto con el arte que libera al museo tradicional de su estatismo y de su dependencia del «objeto precioso e intocable». La inspiración para este tipo de institución la encuentra Eco en el museo permanente de

pintura metafísica de Ferrara, compuesto exclusivamente de diapositivas y que, por eso mismo, puede darse el lujo de exhibir *todas* las obras adscritas a esa tendencia artística. Pero el caso más célebre sin duda es el de la *Boîte-en-valise* en la que Marcel Duchamp trabajó entre 1936 y 1942 y en la que, bajo la forma de un maletín-muestrario como el de los viajeros de comercio se contenían reproducciones reducidas de algunas de sus pinturas junto a reducciones en miniatura de varios *ready-mades*.

Por eso no le falta razón a Dominique Païni, cuando al pasar revista a la exposición titulada *Voyage(s) en utopie*, dedicada a Jean-Luc Godard en el año 2006 por el Centre Georges Pompidou, insiste en el hecho de la subversión que supone, en el contexto del museo, el que «el principio de reproducción» estuviera en el corazón mismo del proyecto. En la medida en que la exposición existente no era en cierto modo, sino las ruinas de otra nunca realizada (*Collage(s) de France*, que iba a ser comisariada por el propio Païni), permitía al cineasta exponer toda una serie de elementos «de segunda mano» (fotos, maquetas, materiales de trabajo y, por supuesto, fragmentos de films) convirtiendo la utilización de la *reproducción* en hilo conductor tanto económico como estético o moral⁵. De esta manera el cine no solo anidaba en el interior del museo sino que depositaba en el mismo el germen de un debate necesario.



Voyage(s) en utopie
(Centre Georges Pompidou,
2006).

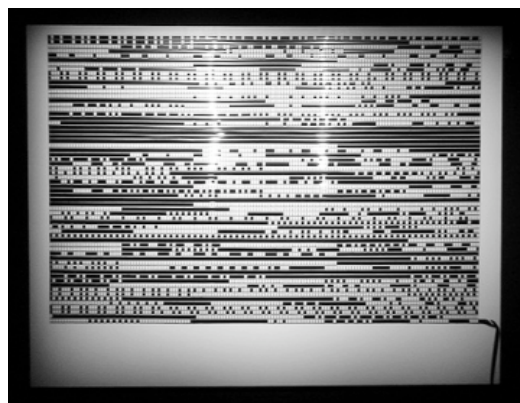
No deja de ser significativo que, al mismo tiempo, el mismo museo propusiera otra exposición titulada *Le mouvement des images* (preparada por Philippe-Alain Michaud) que tenía por objetivo mostrar una amplia retrospectiva de obras plásticas en las que, de una u otra manera, era posible captar la «presencia» o la influencia del cine en las otras artes. Pero qué curioso, entre los films proyectados como «acompañamiento» sólo encontraron espacio (como también sucedió en el DVD que se editó a propósito de la muestra) obras que pueden adscribirse de manera genérica al cine producido en el interior de un territorio que se ubica al margen de la dimensión industrial del cinematógrafo: el espacio de las vanguardias. Si el cine se ha forjado a sí mismo como constructor del imaginario social no ha sido en ese territorio sino en el más asendereado de un cine comercial tributario de la taquilla y en permanente busca de un público masivo. El resto es (o suele ser casi siempre) literatura.

Por eso el contraste entre los dos proyectos (Godard y Michaud) puede ser visto, en cierto sentido, como el establecimiento de los límites del diálogo. Si el cine está llamado a transformar el museo tanto como está llamado a verse transformado por él, será mediante el énfasis en lo que tiene de diferente con el arte que se alberga en aquel.

[5] Dominique Païni, «D'après JLG...» (*Cahiers du Cinéma*, n° 611, abril 2006), pp. 15-19.

*

Nada impide que del otro lado las instituciones que han tomado a su cargo la conservación y la difusión del patrimonio cinematográfico descubran una irrefrenable tendencia a comportarse de manera mimética con relación al museo o los viejos mecenas del pasado. Nada impide que las filmotecas (hay que recordar que Henri Langlois denominó a su cinemateca, Museo del cine) pasen de *exponer copias de películas* (en las proyecciones que forman su programación) a exponer fetiches más o menos originales (de la producción, del rodaje) de las diversas fases que forman la parafernalia del cinematógrafo. De la misma manera nada desaconseja que tal o cual institución decida encargar (producir) a tal o cual cineasta una pieza ¿cinematográfica? destinada a exhibirse en condiciones más cercanas a las de la sala de exposiciones que a las clásicas del cinema. Si la gran exposición dedicada al «universo audiovisual» de Almodóvar que sirvió para marcar la instalación de la Cinémathèque Française en su nueva sede de Bercy en París puede servir de ejemplo de la primera tendencia, la coproducción CCCB/Centre Georges Pompidou que dio lugar a la *Correspondencia* entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami, puede ilustrar la segunda posibilidad.



Arnulf Rainer (Peter Kubelka, 1960).

Pero no deja de ser verdad que la sinergia entre el cine y el museo sólo se vuelve realmente significativa cuando el acuerdo entre ambos *partenaires* se realiza mediante la perfecta comprensión de los términos que pueden fundar su alianza. Sería el caso, por ejemplo, de la operación desarrollada por Peter Kubelka cuando decidió «exponer el cinema» mediante la conversión de su obra maestra de 1960 *Arnulf Rainer* (formada por series de fotogramas blancos y negros, organizadas en torno al número 24) en una obra plástica que podía colgarse de los muros de un museo. Así se enfatizaba la dimensión plástica de cualquier imagen cinematográfica, se ponía el acento en su materialidad fotográfica y se difuminaba la frontera entre dos artes refractarias.

*

Otro tanto sucede con obras que desarrollan un film preexistente produciendo obras independientes que ya no encajan en la *black box*, pero que plantean retos singulares en su especificidad al *white cube* del museo. Veamos el caso de una de las obras más conseguidas de este «cine expandido». Me refiero a

D'est. Au bord de la fiction, instalación museológica de Chantal Akerman realizada por primera vez en 1995⁶ y que toma como punto de partida el film «documental» en 16 mm. rodado por la cineasta belga en diversos países del oriente europeo tras el derrumbe del socialismo real dos años antes y titulado escuetamente *D'est*.

D'est. Au bord de la fiction se declinaba en tres espacios que se recorrían en continuidad. El primero una sala oscura convencional en la que se proyectaba el film completo en su versión cinematográfica de 106 minutos de duración en una sala en la que existían 24 asientos.

A continuación el asistente pasaba a otra sala en la que se encontraban 24 monitores situados en unas peanas que colocaban la imagen a la altura de la mirada del espectador. Estos monitores se agrupaban en ocho trípticos y en cada uno de ellos podía visionarse en *loop* un fragmento distinto de unos cua-

tuos minutos de duración del film original. La elección de los fragmentos contiguos no se lleva a cabo siguiendo el orden de aparición de los fragmentos en la película sino con criterios de orden plástico (formal y cromático).

Por fin, una tercera sala sólo contiene, ubicado en un rincón de la misma y sobre el suelo de la habitación, un único monitor con unos altavoces. La imagen, una desolada calle de Moscú filmada a la vacilante luz de una farola parpadeante en una noche cerrada en el límite de la visibilidad. El sonido, sobre el

fondo de un violoncello, la voz de la cineasta enuncia, de manera alternada, la prohibición judaica de fabricar imágenes y las razones que le impulsan a proseguir su trabajo, a producir imágenes que se quieren, a un tiempo, responsables y significativas.

Como puede verse la obra de Akerman pone en escena de manera abierta las mutaciones que están afectando al cinematógrafo. Que están modificando su materialidad y que pueden hacerlo con su manera de entrar en relación con espectador cada vez más elusivo. Por eso se nos lleva desde la sala oscura hasta el monitor independiente. Por eso se nos expone primero a la proyección cinematográfica para luego hacernos ver ese cuerpo fragmentado en el que el film original es a un tiempo despiezado y transmutado (de celuloide a cinta de vídeo, de emulsión fotoquímica a bits). Por eso se nos hace pasar de la posición sedentaria a la itinerancia a través del bosque de monitores. Por eso se nos confronta con esa imagen al borde de la extinción (Chantal Akerman la llama la «imagen veinticinco», justo la que la tecnología del vídeo y la televisión añade a



D'est. Au bord de la fiction (1995).
© Collection Walker Art Center; Justin Smith
Purchase Fund.

[6] Señalo este hecho porque esta «instalación» ha conocido diversas encarnaciones en museos de todo el mundo y aunque la estructura básica se mantenía siempre, cada lugar imponía una espacialidad particular. Mi descripción proviene del montaje llevado a cabo en el centro de El Carme dependiente del IVAM valenciano, a finales de los años noventa del pasado siglo.

la tecnología cinematográfica) y que da al cineasta consciente (véase el caso bien estudiado de las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard) la posibilidad de *pensar la imagen*. En el fondo se trata de seguir la estela de Malraux cuando señalaba que la fotografía permitía construir la historia de la pintura. Son las tecnologías videográficas o digitales las que nos autorizan a seguir profundizando en la historia del cine. Como Païni ha insistido repetidas veces, el vídeo es el «instrumento museográfico del cine».

Lo que muestra el trabajo de Akerman es que el museo puede ser no sólo la mesa de operaciones en la que podamos llevar a cabo la autopsia del cinematógrafo⁷ sino también como dice Jean-Pierre Rehm, su diván⁸. Lo que muestra a las claras un trabajo como el de Chantal Akerman es precisamente la conciencia de la mutación en curso, la necesidad de acompañar esta transformación, sin dejar de lado sus implicaciones estéticas y (ya lo subrayamos más arriba) morales.

*

En este mismo sentido se han expresado buena parte de los cineastas contemporáneos más conscientes. Este es el caso de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville en su vídeo realizado para el MoMA titulado *The Old Place. Small Notes Regarding the Arts at the End of 20th Century* (1998). Como en todas sus obras de este periodo los dos artistas presentan sus reflexiones en torno al papel del arte en el mundo actual y qué significa trabajar artísticamente hoy, en forma de un complejo trabajo de *bricolage* visual y auditivo que no reconoce las fronteras entre las distintas artes y que trata de cuestionar en todo momento nuestros lugares comunes acerca del arte y sus funciones.

En una parte de este trabajo (significativamente denominada «La infancia del arte») Godard y Miéville se entregan a un partido de tenis conceptual del que transcribo a continuación unos breves extractos:

[7] Adorno vio con claridad el peligro que acecha a un cine convertido en materia prima para operaciones irresponsables de fragmentación cuando escribió en 1942 que «cuanto más laxo el contexto en la acción y el desarrollo, tanto más se convierte la imagen separada en sigla alegórica. Ópticamente incluso, las imágenes pasajeras, escurridizas del cine se aproximan a la escritura. Ellas son interpretadas, no contempladas» (Th. W. Adorno, «El esquema de la cultura de masas», en *Dialéctica de la ilustración*, (Madrid, Akal, 2007), p. 313.

[8] Jean-Pierre Rehm, «A musée, le cinéma» (*Cahiers du Cinéma*, n° 611, abril 2006), pp. 40-41.

JLG: Trabajar artísticamente no consiste solamente en observar, acumular datos experimentales, y después en extraer de ellos una teoría, un cuadro, una novela, un film, etc.

AMM: El pensamiento artístico comienza por la invención de un mundo posible, de un fragmento de un mundo posible, por confrontarlo con la experiencia, mediante el trabajo, pintar, escribir, filmar, con el mundo exterior. Este diálogo sin fin entre la imaginación y el trabajo permite que se forme una representación siempre más aguda de lo que convenimos llamar realidad (...).

JLG: La imagen hoy no es lo que se ve sino lo que dice el pie de foto. Es la publicidad moderna (...). Y los espacios publicitarios ocupan los espacios de *L'espoir* y de la magdalena de Proust.

AMM: Y el último Citröen se llamará «Picasso».

Enfatizar la necesidad de un arte de la imagen *construido*, que se oponga al fetichismo de una realidad naturalmente emergente para oponerla a la

necesidad de pensarla de manera radical es la tarea en la que están ocupados toda una serie de autores para los que se trata menos de levantar acta notarial de la realidad que de proceder a salvar, mediante la construcción de una serie de monumentos, los vestigios de una realidad que se quiere dejar de lado. Y esta tarea no conoce ni los departamentos estancos ni las barreras tecnológicas. Nunca como en nuestros días la imagen ha sido tan heterogénea y, al mismo tiempo, tan unitaria.

Por eso es tan significativo que si en las *Historie(s) du cinéma* André Malraux ejercía de guía espiritual ofreciendo a Godard el abrigo del museo imaginario (ese espacio que permite afirmar que «de Botticelli a Barnet, se trata de la misma mirada, de idéntico sufrimiento»), en *The Old Place* resuenen, además, las ideas centrales de Walter Benjamin: necesitamos un arte que no sólo busque «atractivo y sugestión» sino también «experimento y enseñanza». Un arte que sea capaz de dejar de lado la condena de las diferencias y que, como dice el filósofo alemán,

«fije una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben (...) El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: *tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer»⁹.

En esta tarea el cine (o sus nuevos avatares) y el museo (en sus necesarias transformaciones) están empezando a combatir codo con codo.

[9] Walter Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia» (1940), en *Discursos interrumpidos I* (Madrid, Taurus, 1973), pp. 180-181.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W., «El esquema de la cultura de masas», en *Dialéctica de la ilustración* (Madrid, Akal, 2007).
- BAUDRY, Jean-Louis, «Cinéma: effets idéologiques produits pour l'appareil de base» (*Cinéthique*, nº 7-8, 1970) y «Le dispositif» (*Communications*, nº 23, 1975).
- BAZIN, André, «Pintura y cine», en *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1966).
- BENJAMIN, Walter, «Tesis de filosofía de la historia» (1940), en *Discursos interrumpidos I* (Madrid, Taurus, 1973).
- PAÏNI, Dominique, «D'après JLG...» (*Cahiers du Cinéma*, nº 611, abril 2006), pp. 15-19.
- REHM, Jean-Pierre, «A musée, le cinéma» (*Cahiers du Cinéma*, nº 611, abril 2006), pp. 40-41.