

# La televisión entre *gran arte* y *pop art*

## ■ FRANÇOIS JOST

Profesor en la Universidad de París 3 - Sorbonne Nouvelle. Allí dirige el Centro de estudios sobre Imagen y Sonido Mediáticos (CEISME) donde enseña análisis de la televisión y semiología audiovisual. Es Profesor invitado en numerosas universidades del mundo. Es miembro del Consejo Consultivo Internacional de la Asociación Mundial de Semiótica Massmediática & Comunicación Global. Autor de numerosos libros, entre los que se destacan: *L'Oeil-caméra*, Presses Universitaires de Lyon, 1987 (*El*

*ojo-cámara. Entre film y novela*, Buenos Aires, Catálogos, 2002); *Le Recit cinématographique*, junto a A. Gaudreault, Paris, Nathan, 1990 (*El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995); *Un Monde à notre image*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993; *Le Temps d'un regard. De l'image au spectateur*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1998; *Penser la télévision*, Paris, Nathan, 1998; *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 1999; *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck/INA, 2001.

A la pregunta *¿es la televisión un arte?* (¿el octavo, el noveno o el décimo?), se puede responder secamente que «no puede ser un arte en la medida en que su condicionamiento sociocultural la fuerza a funcionar como un medio» (Chateau, 1998: 392). Este juicio se basa en la idea de que, para funcionar como arte, ella debería estar desligada de su modo mediático (continuidad, flujo, repetición) como puede estarlo el video arte, sin lo cual ella no es más que una «rutina» (Chateau, *ibid.*: 393). Pero, ¿de qué arte se habla? ¿Del arte del cine, al que se la opone? ¿O de aquel de las artes plásticas, que parecen aún hoy el parangón explícito o implícito de todas las reflexiones sobre el arte en general? ¿Y a qué época apuntamos cuando hablamos *del* cine o de *la* televisión? Después de todo, la legitimación del arte cinematográfico no se hizo en un día y se puede mostrar sin dificultad que, al comienzo de su historia, la función de cine constaba de puntos en común con la difusión televisiva: proyección permanente de películas, sucesión de géneros cinematográficos en función de una progra-

Traducción: Malena Di Bastiano

Revisión técnica: Eduardo A. Russo, Mariel Ciafardo

mación concertada de las emociones espectatoriales, mezcla con el espectáculo en vivo, etc. (Jost, 1999).

En ciertos aspectos, el cine de los comienzos oscilaba, como la primera televisión, entre sus usos mediáticos y sus usos artísticos: salas especializadas proyectaban en continuo actualidades como las cadenas de información de hoy, y los primeros filmadores pretendían en primer lugar llevarnos el mundo a la butaca.<sup>1</sup> Si el cine finalmente ha devenido un arte —o, más bien, puede aspirar a la artisticidad— no es más que al término de un largo proceso que siguió en los años '10 caminos diversos: el de la institucionalización a partir de múltiples luchas (por unas sesiones excepcionales que desplazan la multiplicidad espacio-temporal de la proyección por la creación de un repertorio, de una biblioteca del cine, la construcción de salas que privilegian la relación ojo-pantalla,<sup>2</sup>

la puesta en práctica de una crítica, etc.); el de las estrategias de alianza con las artes reconocidas: primero el teatro, luego la novela (en los dos primeros decenios) y, mucho más tarde, la pintura y la música. A pesar de esta larga historia, el cine padece aún de una «artisticidad condicional», como diría Genette. Nadie duda que un pintor aficionado, cualesquiera sean sus cualidades, pretenda, a su modo, hacer arte. En cambio, otras motivaciones llevan al amateur a tomar su *camcorder* para filmar tal o cual escena del mundo. Lo que es cierto a nivel de *la intención* lo es al de *la atención*: el amigo del pintor amateur juzgará su pintura en función de su idea de arte, el espectador de la película familiar, en virtud de otros criterios.

No nos sorprenderá que esta «condicionalidad» sea aun más fuerte para la televisión. Definida en primer lugar por su actividad de difusión, ella contiene, en efecto, potencialmente todas las artes sin

ser una. Si difunde una película o un documental sobre arte o un registro teatral, incluso una obra dramática elevada al estatuto de obra, es al lenguaje pictórico, al lenguaje teatral, en rigor al lenguaje audiovisual en general al que el arte es atribuido. Y si se contenta con retransmitir un evento en continuado, no se encuentran en las otras artes los criterios que permitan conferirle un estatuto artístico. Ante esta aporía, que contrapone una concepción ontológica del arte (el arte es...) y la concepción institucional (la televisión responde a las condiciones del arte), me preguntaré más bien sobre la idea del arte o sobre las diversas concepciones de las que dan testimonio sus autores y la programación del arte.

### El arte en sus obras

Crónológicamente, la televisión buscará primero por el lado del teatro su concepción del arte. Desde fines de los años '50 hasta los comienzos de los '60, la obra teatral en directo será el género dominante de la televisión francesa. A semejanza de los defensores del arte cinematográfico, ella funda su legitimidad a la vez sobre la idea de que el drama es un género noble (más noble que el épico) y que el arte es una serie de obras que constituyen un repertorio. Prevalece entonces una ideología de la historia panteón (Lagney), a imagen de la cual se conforman frecuentemente los juicios sobre el logro artístico de la televisión misma.

De esta forma, por mucho, la «gran» televisión francesa es aquella que dio nacimiento a la adaptación escénica de *Los persas* de Esquilo (Jean Prat, 1961). Sea cual fuere entonces el modelo al que se apele, es concebida como un arte impuro que debe ir a buscar su artisticidad en

<sup>1</sup> «Amo al cine, sobre todo cuando me aporta aquello que Víctor Hugo llamaría las cosas vistas, las escenas de viaje, las revelaciones realistas de industrias desconocidas: la extracción de los mármoles de Carrara, el talado de árboles gigantes en los bosques de América, o aun las experiencias prodigiosas de los aeronavegantes y las proezas aladas de las aeronaves. Está entonces realmente allí el espectáculo en un sillón, del Julio Verne no novelesco y que sería visto en lugar de ser leído (...).», «M. Claretie et la Cinématographie», en *Cinéjournal*, N° 13, 26/11/08.

<sup>2</sup> Jules Pillel, «L'architecture moderne du cinéma», en *Ciné-Journal*, 25 de mayo de 1912.

otra parte. Y, de hecho, los dramas son géneros particularmente híbridos puestas que combinan la incertidumbre de la *performance* teatral con el rigor del *découpage* cinematográfico.

Es bastante lógico que este género declinase cuando los realizadores terminaron por considerar que el directo tiene más inconvenientes que ventajas desde el punto de vista de la puesta en escena y se volvieran hacia los recursos del cine. Aparentemente, el debate se refiere a la especificidad de la imagen televisiva, pero, en realidad, se trata más bien de otra cosa, como nos persuaden de ello esas reglas dictadas por la Escuela de Buttes-Chaumont, que reina sobre la televisión francesa. «1. La pantalla es pequeña. En sus dimensiones habituales e incluso si amplía considerablemente sus proporciones, hace perceptible antes que nada la presencia humana, el poder de las luces y la iluminación, gracias a sus imágenes de cierta manera modeladas; ella se ofrece otra forma de espectáculo, los decorados no poseen más que una eficacia reducida, salvo cuando la acción o el estilo lo reclaman. 2. El primer plano es simplemente un plano normal. Los personajes que en una escena no se beneficien de él parecen venir de Lilliput. Gracias al primer plano, el «carne y hueso» parece deslizarse del teatro a la televisión».<sup>3</sup>

## El lenguaje del arte

Legitimado por el determinismo técnico, el discurso subyacente no es nada más que otra estética de la revelación en la cual todo el arte reside en la imitación de la naturaleza. Algunos años más tarde, el realizador Jean-Christophe Averty no dudará en defender lo contrario, multiplicando los planos de conjunto, saturando la imagen de personajes, vaciando los rostros de su expresividad. Él abrirá, al mismo tiempo, un

nuevo período de la televisión, que va a durar una quincena de años, y que subordina el arte a la especificidad del lenguaje cinematográfico o, si se prefiere, que subordina el arte a la enunciación. Todos los trabajos de Averty proceden, en efecto, de esta afirmación: «la televisión es la electrónica». Definida por las propiedades de la imagen más que por los objetos que representa, ella es en principio un depósito de posibilidades estéticas antes de estar al servicio de lo real. De allí, una concepción de la imagen que rompe con la tradición pictórica heredada del quattrocento —de la que el cine procede globalmente— en beneficio de una imagen compuesta privilegiando el aplanamiento y emparentándose al collage y al *découpage* fotográficos. Esta reducción de la imagen a sus dos dimensiones tiene por consecuencia el reciclaje de numerosas imágenes provenientes de artes populares menos o nada legítimas: historietas, comedia musical o prensa. No es más, entonces, en el objeto o en las otras artes donde la televisión va a buscar su propia artisticidad, sino en la banalidad, el estereotipo o el *cliché* visuales. Averty adapta por otro lado escritores reivindicados por el *Nouveau Roman* más que por los manuales escolares (Raymond Roussel y sus *Impresiones de África*, A. Jarry), obras surrealistas (*Los senos de Tiresias*, *El deseo atrapado por la cola*, de Picasso) y hace abiertamente referencia a Duchamp en *le Surmâlevu à travers le Grand Oeuvre de Marcel Duchamp*, poniendo en obra una estética del *ready made*.

En este sentido Averty rompe con el modo de legitimación artística heredada del cine, que se apoya en la existencia de un repertorio, para integrar la televisión en el campo del arte moderno. Sin embargo se trata aquí de un arte televisivo que no puede confundirse con el videoarte. Pues, junto a sus adaptaciones, Averty pasa la mayor parte de su tiempo en poner en imagen a las estrellas de la canción contemporánea (Hallyday, Montand, pero

<sup>3</sup> André Frank, «Les jalons d'une dramaturgie», en *Cahiers Renaud-Barrault*, N° 47-48, noviembre de 1964, pp. 130-132.

también Eddy Mitchell, Marcel Amont o Lucky Blonde), transformándolas en elementos de una composición gráfica en movimiento. En su misma senda Maritie y Gilbert Carpentier compartirán esa concepción del arte como herencia (Chateau), integrando los invitados de *Top à...* a una idea visual haciendo contrapunto con la canción filmada. La imagen es concebida en principio como una entidad plástica que se conforma y deforma gracias al vídeo más que como un relato que semantiza la letra de la canción, como será más adelante el clip.

Si Averty busca su inspiración en el arte moderno, esto no quiere decir que comparta las preocupaciones de los artistas de su tiempo: despegar la imagen del mundo o, dicho de otro modo, interrogar la representación. Este cuestionamiento de la transparencia agita tanto al *nouveau roman* como a un cierto cine que deconstruye el relato y exhibe sus códigos. En cuanto al movimiento pictórico *Support/Surface*, rechaza categóricamente significar por el tema, prefiriendo poner por delante a la pintura misma. No obstante, esta televisión del lenguaje electrónico marca sus diferencias y deja entrever una dirección artística singular: en primer lugar, toma a veces por objeto lo que ningún otro espectáculo visual toma en cuenta, como los *varietés*. En segundo lugar, privilegia el trabajo plástico sobre la representación sin ligarla obligatoriamente a un relato. En otros términos, Averty asume la herencia de los géneros televisivos (dramas, espectáculos de variedades), inspirándose en una estética gráfica.

La televisión de los años '70, incluso cuando alude a lo real, funda también su arte sobre la interrogación de la representación. Se trate de *La Saga des Français* (1977, A2) que se pregunta sobre la frontera entre la restitución de la realidad y su invención, de *Réalité/fiction* (J. Frapat, tres emisiones del 31 de diciembre de 1972 al

20 de septiembre de 1974, en canal 3; y cuatro, del 10 de abril al 5 de mayo de 1977, en A2), que pone en escena las estrategias de creación a partir de lo real o de todas esas emisiones que pertenecieron al género «realidad/ficción» (cfr. Jost, 2001).

## De los diversos usos de lo banal

No sé quién reivindica hoy el hacer arte televisivo si no es la cadena franco-alemana Arte, cuyo nombre es casi un *slogan*. Sin embargo, una cosa es segura: si el arte es cada vez menos un objetivo reconocido de aquellos que hacen televisión, si la interrogación sobre la artisticidad del medio parece olvidada, no ha desaparecido por ello del horizonte de expectativa de los espectadores. El último testimonio a la fecha es *Loft Story*, versión francesa de *Big Brother*. Lo más sorprendente en este programa es menos la discusión encarnizada que generó sobre su estatuto –entre realidad y entretenimiento, simulación y juego–, que el hecho de que haya obtenido, por un lado, el *7 de oro* de los entretenimientos y, por el otro, el décimo puesto en los mejores films del año en *Cahiers du cinéma*. Ya, durante la primera temporada, Jean-Jacques Beineix se extasiaba ante sus diálogos, imposibles según él en el cine actual. Y, un año más tarde, se encontrará incluso a un cineasta, Laurent Achard, para asemejar el programa a Bergman: «Lo confesional es, de toda esta arquitectura mágica distribuida cuidadosamente como en las series de AB Production (*Hélène et les garçons*), el lugar que perpetúa un cierto gusto popular por la introspección pública, ese momento crucial donde el personaje duda, poniéndose a pensar en voz alta. Es inaudito y no existe en el cine, salvo quizás en Bergman, el primero que explora de esta for-

ma en la mirada a cámara de Monika. Lo confesional de *Loft* reactivó eso» (*Libération*, 11 de abril de 2002).

¿Qué significa este obstinamiento en encontrar arte en eso que los productores blandieron como «tele-realidad»? Una primera cosa, seguramente: que desaparece, al menos en el espíritu de quien la ve, la diferencia entre la restitución de la vida y su invención por la ficción (paso por alto el hecho que Achard ve en lo confesional un «dispositivo de introspección», en tanto que no son puestos en escena más que actos de delación). Como ya he tenido la ocasión de hacer notar (Jost, 2001:199), hay una distancia considerable entre la escena en la que Jeanne Dielman pela papas, en el film del mismo nombre de Chantal Ackerman, y una secuencia de preparación de la cena por los habitantes del loft, por el sólo hecho de que una pertenece a una película de ficción y la otra, a una retransmisión de un tiempo real: una es movida por una intención del autor de decir algo acerca de la temporalidad femenina, la otra muestra un tiempo regido por sus mismos actores y que no tiene más sentido que aquél que nosotros le damos. Esta distinción recuerda fuertemente aquella que hacía Danto para distinguir las cajas de sopa Campbell o de betún Brillo y a esas mismas cajas expuestas por Warhol. Aunque posean, unas y otras, las mismas propiedades semióticas, estas son objetos ordinarios, desprovistos de valor, las otras son elevadas a la dignidad de obras de arte, simplemente porque poseen un «*aboutness*»: a sus propiedades intrínsecas se superpone el hecho de que están-a-proósito-de-algo, una intención que las transfigura. En 1931, Fernand Léger «soñó» con «un film de 24 horas de una pareja cualquiera en un oficio cualquiera (...) Aparatos misteriosos y novedosos permiten captarlos 'sin que ellos lo sepan' con una inquisitoria visual

aguda durante las 24 horas sin dejar escapar nada: su trabajo, su silencio, su vida de intimidad y de amor. Proyecte el film completamente crudo sin ningún control. Pienso que eso sería una cosa tan terrible que el mundo terminaría pidiendo socorro, como ante una catástrofe nacional».<sup>4</sup> Noguez, que citaba este texto en 1979, añadía que este programa había sido realizado en parte por las secuencias de *The Chelsea Girl*, de Warhol, «que son como células de vida bruta y de palabrerío sin límites»... ¡y que ninguna catástrofe mundial se había producido!

Habría podido citar además *Sleep*, del mismo artista, que muestra el sueño de un hombre durante ocho horas. Con su pseudo-directo, poblado de jóvenes que duermen, hablan de cosas y de otros, se seducen o se pelean, todo eso gracias a una técnica que no es más «misteriosa», *Loft Story* prolonga al mismo tiempo el sueño de Léger y la experimentación de Warhol, con la sola diferencia que la pareja no está sola en el arranque, sino en la llegada, y que el trabajo ahí está singularmente ausente. Habiendo dicho esto, podemos preguntarnos cómo es posible conciliar la posición experimental –filmar la vida para ver qué producirá esto– y la posición «cultivada», que iza esta cotidianidad a la altura de una obra de patrimonio cinematográfico.

Podemos preguntarnos por otra parte qué distingue a la práctica duchampiana de Averty, que integra lo banal a la obra televisiva, aquella de *Loft Story*. Un texto de Danto puede ayudarnos a desenredar esta madeja de preguntas, «el *pop art* los futuros pasados». En éste, el filósofo distingue especialmente tres definiciones de *pop art*: el pop en el gran arte, por ejemplo, cuando pintores como Hopper o Hockney «introducen elementos del mundo de la publicidad en pinturas que están marcadamente distanciadas del pop»; el pop como gran arte, cuando el arte popular es tratado como un

<sup>4</sup> «À propos du cinéma », en *Plans*, enero de 1931, retomado en *Intelligence du cinématographe*, Antología de M. L'Herbier, París, Corrèa, 1946, p. 340.

arte serio, es lo que corresponde a la definición de Alloway cuando utiliza aquella expresión de «cultura pop» para caracterizar ciertas producciones de los medios masivos; el pop *como tal*, que Danto define por la transfiguración de emblemas de la cultura popular en gran arte, precisando que la transfiguración es un concepto religioso, que significa «la adoración de lo ordinario», entre el que encontramos en desorden los *corn flakes*, la sopa en conserva, los trapos de fregar, las estrellas de cine, las historietas ...

Si echamos un vistazo retrospectivo sobre el camino recorrido hasta aquí en este artículo, no hay ninguna duda que la propuesta de Averty se parece, al menos parcialmente, al *pop* en el gran arte. En sus realizaciones, en efecto, se encuentran tanto los dibujos de Jerónimo Bosch, del aduanero Rousseau, de Boudin, Turner, Corot, Seurat, como una (famosa) picadora de carne,<sup>5</sup> aparatos de televisión –verdaderos *ready-mades*–, un título de diario o una historieta. Aun más: la incrustación de personas vivas en el grafismo de dos dimensiones acentúa ese nivelamiento de valores estéticos.

En cuanto a la segunda acepción de *pop art* propuesta por Danto, tendría su correspondencia televisiva en algunas realizaciones que omití en mi presentación al paso de algunas concepciones del arte televisivo. Uno recuerda quizás que en 1971, a la salida de *L'Eden et après*, Robbe-Grillet clamaba alto y fuerte que su cine estaba inspirado en el *pop art* –especialmente de Lichtenstein–, razón por la cual él reducía la realidad a imágenes planas, estereotipos próximos a la historieta o a la imaginería popular. Como si esa referencia a la pintura bastase para elevar sus películas a gran arte. Esta estrategia de legitimación por lo pictórico que, visto desde el cine aparece como el «gran arte», sea cual fuere la estética a la cual uno se remita, Robbe-Grillet no la rei-

vindicó jamás para la televisión que, a excepción de *N a pris les dés*, producido en la misma época, se mantuvo lejos de sus preocupaciones.

En cambio, contrariamente a lo que se pueda pensar hoy, Godard, en el mismo decenio, participa del mismo movimiento y lo radicaliza a su manera. No se trata ya, como en Robbe-Grillet, de jugar con los estereotipos, sino de construir el arte televisivo para interrogar a los objetos de la sociedad de consumo. Testimonio de este espíritu es *Sur et sous la communication* o *Six fois deux* (1975, FR3). De esta forma, en «Leçons de choses», que lleva bien su nombre, Jean-Luc Godard filma objetos del mundo bajo los cuales descubre metáforas, la paleta gráfica viniendo, en la prolongación de algunos trabajos de Averty, a introducir un juego (en todos los sentidos del término) con la imagen.

## Pop story

La mirada que dirigen Beineix o Achard se ciñe finalmente a la definición de *pop art* como tal. Oponiendo ese juego de roles al carácter convenido de los diálogos de las películas actuales o asimilándolo a Bergman, uno y otro erigen la cultura popular en gran arte. Que se celebre lo natural de los diálogos o la introspección pública, remite a lo mismo: ambas posiciones manifiestan una «adoración de lo ordinario», concebida como expresión verdadera de la cultura popular, por oposición a la cultura erudita. De hecho, muchas operaciones transfiguran lo ordinario en el loft:

· la primera consiste en la categorización de la imagen por el telespectador: de igual forma que nada diferencia, desde el punto de vista objetivo, una caja de sopa Campbell comprada en un supermercado y la misma caja expuesta en un museo por Warhol, si no es que la segunda está

<sup>5</sup> Averty había impactado a numerosos telespectadores mostrando un bebé (en celuloide) cortado por una picadora de carne... ¡gracias a la magia del video!

«a propósito de algo», de igual forma, las frases pronunciadas por Jean-Édouard y Loana o David y Leslie son en verdad escandalosas para quien las oprime a las réplicas demasiado escritas de la ficción (Beineix), ridículas si son puestas en boca de personajes de *sitcom* y divertidas si son pronunciadas por jugadores obligados a improvisar sobre un tema en un programa de entretenimientos. En otros términos, la conversación ordinaria se convierte en el parangón del arte cuando el cineasta o el crítico ven el arte del cine como una reduplicación de lo banal;

- la segunda operación de transfiguración se refiere al estatuto del archivo audiovisual. En efecto, ligada a los acontecimientos o a las personalidades importantes, la difusión de un archivo confiere siempre al sujeto que ella representa un peso particular. Se trate de recordar la imagen de una personalidad extraordinaria desaparecida demasiado tempranamente, de un acontecimiento histórico (el desmoronamiento del World Trade Center) o simplemente de uno de nuestros «mejores momentos» de televisión. De este modo, en cuanto es redifundido, no importa cuál acontecimiento banal (del mundo o de la televisión) es dotado de un valor particular. Este proceso es sin duda una de las causas que confieren a los habitantes del loft un aura que los vuelve dignos de adoración;

- la tercera operación deriva de la precedente. Todo mueble o todo objeto del loft, por el solo hecho de que ha sido «visto en la tele» y, en este caso, tocado por sus habitantes, adquiere un estatuto de objeto simbólico que lo vuelve deseable.

Sobrepasándose del análisis estético del pop art, Danto se pregunta por qué este nació en la sociedad de los años '60. Y encuentra las explicaciones siguientes: ese decenio es aquel en el que «la gente quería aprovechar su vida presente, tal

como era» (Danto 2000: 196) y no construir confianza en el porvenir que declara. Época en la que el movimiento de los negros y las mujeres reclamaban que su situación cambiase inmediatamente y en la que se perdía la confianza en los héroes. En el plano del arte, estas aspiraciones se encuentran en el *pop art* que «se oponía al arte como totalidad, tomando partido por la vida real» (*Ibid.*). Y el filósofo americano expone por otra parte que la televisión, mostrando a aquellos que tenían poca cosa cómo los otros vivían fácilmente, habría acelerado, más tarde, la caída del muro de Berlín. Visto desde este ángulo, el *pop art* aparece bien diferente de Duchamp, ya que, si este último aspira a desplazar las fronteras del arte, Warhol, por ejemplo, celebra en principio la vida ordinaria. ¿No es precisamente esta oposición entre un arte televisivo que se hace por integración de lo ordinario y una celebración de lo banal como último valor que opone el dominio del loft a la televisión de los años '60, plena de esperanzas en un arte fundado sobre un lenguaje nuevo (esperanza repetida por los defensores de las nuevas imágenes)? No se puede más que constatar cuánto el análisis sociológico de Danto concuerda también con nuestra época. Luego de la valorización de lo imaginario o del surrealismo de Averty ('60-'70), la puesta en cuestión ideológica de la representación ('70-'80), la televisión entró en un largo periodo en el que valoriza lo real bajo todas sus formas, ¡la tele-realidad terminando por hacerse un nombre de este amor immoderado! Esta televisión se desliza sobre la idea de que todo es posible, que la elección de unos vale tanto como la de otros y que la opinión del profano es a veces superior a las estadísticas o a la opinión del experto. El «todo el mundo es un artista» de Beuys dio lugar a «cada uno es excepcional», desde que aparece en televisión. El mundo de la televisión reemplazó el mundo del museo en el pro-

ceso de transfiguración de lo banal.

Se encontrará una confirmación de este mecanismo en el plano del derecho de lo audiovisual. Hoy, en efecto, la obra audiovisual no se define más según criterios evaluativos o en función de cánones artísticos, sino por la sola negación. «Constituyen obras audiovisuales las emisiones que no dependan de alguno de los géneros siguientes: obras cinematográficas de larga duración, noticieros y emisiones informativas, variedades, juegos, otras emisiones que las de ficción mayoritariamente realizadas en estudio; retransmisiones deportivas; mensajes publicitarios; tele-compras; autopromoción, servicios de teletexto».

Esta definición «en hueco» excluye del campo de la obra las emisiones que son mayoritariamente realizadas en estudio (noticieros televisados, variedades, juegos), de igual modo que las retransmisiones deportivas, las publicidades, la tele-compra o la autopromoción, y lleva a considerar por el contrario como obras todas las ficciones televisivas, los dibujos animados, los documentales, pero también los *magazines* y los entretenimientos *minoritariamente* realizados en estudio.<sup>6</sup>

¿Dónde se sitúa *Loft Story* según esta clasificación? ¿Es una emisión de estudio? Sí, si se sostiene que ese loft tiene todos los rasgos característicos de uno: proyectores, micrófonos, cámaras... No, si se afirma, como el decorador, que «la noción de decorado pierde su valor porque todo es verdadero» (*Le Monde*, 16/6/2001). Los muebles Ikea y los utensilios de cocina no son entonces más que objetos transfigurados por su pasaje televisivo. Los productores de todas las variantes de *Big Brother* podrían terminar por reivindicar la clasificación de estos programas en obra por el solo hecho de que las emisiones minoritariamente realizadas en estudio pueden beneficiarse de la calificación de obra, incluso si los extractos de archivos

proviene de programas no calificados como obras.

La definición jurídica confirma entonces una concepción de obra puramente formal, sólo atenta al dispositivo, y admite implícitamente que nadie tiene necesidad de reivindicarse como perteneciente al gran arte para hacer una «obra» audiovisual. Aprovechando esta brecha generosa sobre el universo de lo banal magnificado, los productores de *Pop Stars* (que hace ver claramente su costado *pop*...) por otro lado han reclamado la clasificación de la emisión en la categoría de obras...cinematográficas. Para el Centro Nacional de la Cinematografía (CNC), a diferencia del Consejo Superior del Audiovisual (organismo de regulación de radios y televisiones), los entretenimientos no pueden jamás ser considerados como obras, aunque sean mayoritariamente realizados fuera del estudio. ¡Que no quede por eso! El grupo Expand hace una emisión que muestra durante varias semanas los entretelones de un casting nacional destinado a crear un grupo musical femenino. Su productor (Adventure Line, del grupo Expand) la bautiza «folle-tin documental» por el solo hecho de que cuenta, por varias semanas, en el estilo del reportaje, hechos y gestos sucedidos a personas reales. ¡Poco le importa, en ese caso, que la realidad que las imágenes testimonian haya sido inventada para la ocasión! Las palabras valen a veces oro puesto que, a pesar de esta incongruencia, el CNC admitió *Pop Stars* en la categoría «Documental», ¡lo que abre el acceso de los programas a la Cuenta de apoyo a la industria! Detrás de la tipología se esconden maniobras que bien podrían, a su debido tiempo, afectar profundamente la excepción cultural francesa y no se puede más que aprobar los Estados generales de lo Audiovisual por haber interpuesto, en enero 2002, un recurso contencioso ante del Consejo de Estado frente a esta «ten-

<sup>6</sup> Ver la *Lettre du CSA*, enero de 2002.

tación de estirar la calificación de obra audiovisual a los programas de tele-realidad que no corresponderían a los criterios que una obra exige». ¡¿Una obra?! ¿Pero qué obra? ¿La del gran arte o la de la cultura popular que transforma con un toque de varita mágica el menor objeto ordinario en obra? Estas son las preguntas que los partidarios de la excepción cultural no se hacen, ¡persuadidos que cada cual sabe aquello que «arte», «arte televisivo» y «obra» quieren decir! Sin embargo, una concepción del arte puede esconder otra y hace mucha falta que la televisión tenga ideas claras sobre sus propias concepciones. ■

## Referencias bibliográficas

- Chateau, Dominique (1998): L'Héritage de l'art, L'Harmattan, col. Ouverture philosophique.
- Danto, Arthur (2000): «Le Pop art et les futurs passés», en L'Art contemporain et la clôture de l'histoire, Seuil, col. Poétique, trad. Claude Hary-Schaeffer.
- Jost, François (1999): «Logiques des genres cinématographiques», en La Nascita del generi cinematografici, L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi ed., Udine, Forum.
- Jost, François (2001): La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction, Bruxelles, Boeck Université-INA.
- Noguez, Dominique (1979): Éloge du cinéma expérimental, Centre Georges Pompidou,