

El cine, el museo y el teorema perdido

Encuentro con Dominique Païni

► **Escriben Malena Di Bastiano**

Licenciada y Profesora en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Docente de las cátedras de Análisis y Crítica I y II, Teoría del Lenguaje Audiovisual y Teoría de la crítica, asignaturas de la carrera de Comunicación Audiovisual, FBA, UNLP. Profesora en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y en el Observatorio de Cine.

► **Ana Pascal**

Comunicadora Audiovisual, FBA-UNLP. Docente de las cátedras Taller de Tesis, Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA-UNLP.

En octubre de 2010, el crítico, teórico y curador Dominique Païni estuvo en Buenos Aires para dictar un seminario en el Espacio Fundación Telefónica sobre las experiencias de Jean-Luc Godard en el Centro Pompidou, en el marco de la creciente y compleja relación entre el cine y el arte contemporáneo. Las presentaciones del seminario, que se complementaron con un ciclo organizado con la colaboración de la Embajada de Francia en la Cinemateca Argentina, se concentraron en la singular intervención godardiana, en relación con la problemática de los nuevos espacios abiertos para el cine en el campo de los museos, y en el modo en que estas incursiones se encuentran ligadas a un proceso de doble transformación: el cine transforma los espacios museales, a la vez que éstos redefinen los horizontes de lo cinematográfico.

Dominique Païni fue, en tiempos del proyecto godardiano (2003-2006), responsable del Área Audiovisual del Centro Pompidou y anteriormente director de la Cinemateca Francesa (entre 1993 y 2000), institución en la que había cobrado forma, bajo la conducción de Henri Langlois, un modélico y hasta legendario Museo del Cine. En su seminario Païni se extendió sobre las distintas implicaciones que la articulación cine/ museo manifiesta en el presente y en cómo Godard supo llevarla hacia un límite que involucra tanto la creación cinematográfica como la artística en general. A la vez, su experiencia impacta en la crítica y la escritura sobre cine y arte, y va aun más allá, hacia la misma posibilidad de establecer correspondencias entre el mundo del arte y del pensamiento. Lo que sigue es la transcripción de una conversación mantenida con Dominique Païni durante el segundo día de su seminario.

En primer lugar, nos resulta interesante la lógica de la organización del museo aplicada a la concepción de la historia, entendida no como una línea evolutiva sino construida por asociaciones generadoras de sentido, en este caso, estéticas. Los estudios históricos y estilísticos sobre cine suelen periodizar siguiendo criterios más habituales, como la cronología, la discriminación por países, escuelas, etcétera. ¿Podría desarrollar esta concepción desde la que revisa la historia del cine y del arte en general?

El contenido y el tema de mi curso en la Escuela del Louvre es exactamente eso. Busco encontrar un método de enseñanza del discurso entre teoría y poesía que contenga, al mismo tiempo, la observación de películas y los motivos que reaparecen en toda la historia del cine; motivos que no sean sólo pretextos para hacer estética, sino para integrar al cine a una antropología cultural de las imágenes. Una antropología cultural de las imágenes que tome prestado de las otras artes, pero también de la música popular, las imágenes populares, las imágenes industriales. Sobre todo, lo que me pregunto en mis últimos libros es sobre ciertos motivos secundarios en el cine, es decir, secundarios para los críticos e historiadores del cine, no para la historia del arte. Por ejemplo, la sombra y las nubes, que son los temas de mis dos últimos volúmenes. La sombra es un gran tema, en pintura y en fotografía. Las nubes son un tema decisivo de la pintura, sin embargo, ni siquiera Leonardo habla de ello. Pero es un tema de la historia del arte. Entonces, al estudiar estas cuestiones en el cine lo que hago es relacionarlas con una historia de los motivos y no con la historia del cine. Para ello, soy totalmente anacrónico en la puesta en relación entre, por ejemplo, *La tempestad*, de Giorgione; *Une Partie de campagne*, de Renoir, y *Blissfully Yours*, de Apichatpong Weerasethakul. Asumo a las nubes, no como una forma pintada o filmada, sino en función del lugar estructural que ocupan en el discurso del artista y de la obra.

Entonces, encaro la historia precisa, hablo de Renoir, Giorgione, Apichatpong Weerasethakul; le doy mucha importancia a la descripción de secuencias, porque mientras que la historia del arte se basa en la descripción en el cine el método crítico ha empleado muy poco este recurso. Y, por otro lado, la relación entre Renoir, Giorgione y Apichatpong Weerasethakul es para mí una relación poética.

Este es un poco el sentido de lo que intenté hacer en mis dos últimos libros. En ellos trato de plantear la posibilidad, hoy en día, de un discurso crítico que sea a la vez muy preciso sobre las imágenes gracias a la posibilidad de contar con la película en casa. Hoy somos como un Bernard Berenson en historia o un Erwin Panofsky en arte. Contamos con reproducciones de obras de arte y de películas. Por eso, como ellos a comienzos del siglo XX, somos precisos. Pero gracias a la reproducción, también podemos hacer una historia del arte a la manera de André Malraux, no científica, sino anacrónica y poética, muy cercana a lo que plantearon historiadores del arte como Aby Warburg. La reproducción permite acercar, según aquella fórmula de Robert Bresson, *casas que no estaban destinadas a serlo*. Es hacer una historia del cine como montaje. Vale decir, a veces recurriendo a encadenamientos históricos tradicionales, cronológicos y periodizaciones, pero de repente alternándolos con intervalos, interrupciones, separaciones.

La idea de lo anacrónico, ¿la toma de Georges Didi-Huberman?

Sí, pero él la retoma, a su vez, de Aby Warburg, de Walter Benjamin e incluso de Erwin Panofsky, aunque la reflexión de éste último sobre la noción de intervalo se contradiga con la perspectiva del primero. Esta cuestión también está presente en Dziga Vertov y Jean-Luc Godard. En el caso de Godard, justamente lo que resulta interesante es que las *Histoire(s) du cinéma* no se fundan en intervalos y separaciones, sino en sobreimpresiones y encadenamientos basados en una especie de hojaldrado. Creo que hoy es posible hacer

esta historia porque contamos con lo digital que es para el cine, lo que la fotografía para la pintura y la escultura. Berenson, el gran historiador del arte, decía que el más grande de su disciplina sería quien contara con la mayor cantidad de fotografías de obras de arte en su casa. Hoy, el mejor historiador del cine es el que tiene la mayor cantidad de DVD. Lo creo, lo digo en serio.

En el presente, para hacer historia del cine hay que hacer con las películas lo que hacía Malraux con sus miles de fotos: tenerlas a mano, inmediatamente. Hay películas que vi hace quizás treinta años y que no volví a ver, que olvidé, de las cuales no utilizo más que un fragmento, un momento, que comparo con otro. Un extracto de una película es como un detalle de un cuadro. La posibilidad que tenemos hoy de tomar un detalle de una película antes era algo imposible. Teníamos una foto, en el mejor de los casos. O un recuerdo. Ahora podemos tomar un fragmento. Y la posibilidad de tomar una película solamente por un pedazo es una condición que facilita el anacronismo. Para hacer historia del cine tomo elementos de los historiadores y los escritores de cine pero también de filósofos franceses como Gastón Bachelard, que es para mí muy útil porque, en la cultura visual y la cultura literaria, ha privilegiado los motivos, es decir, las nubes, el cielo, el fuego, la tierra, la casa, el granero. Eso es muy interesante hoy para el cine. Mi trabajo actual responde un poco a eso, intenta responder a estas preguntas.

En Le temps exposé¹ usted habla de la "figurabilidad" como una instancia singular, íntima, que trabaja apropiándose y que, en cierta manera, deforma el mensaje de la obra y que allí reside el verdadero movimiento de la exposición. También hace referencia a la influencia de Henri Langlois en cuanto a sus criterios de programación, que han permanecido más en su mente que las propias

películas. Curar, organizar este tipo de exposiciones sobre cine, ¿es para usted una prolongación natural o una nueva etapa de su propia cinefilia? ¿Cuánto de su experiencia personal, íntima, forma parte de sus proyectos?

Hacer exposiciones o ir a ver exposiciones como público es una nueva experiencia de la cinefilia. Hay tres tipos de exposiciones, o acaso más. Las hay sobre cineastas muertos sobre quienes se hace una exposición, como las que realicé sobre Alfred Hitchcock o Jean Cocteau. Están los cineastas que hacen ellos mismos una exposición, como Chantal Akerman, Raúl Ruiz o David Lynch. Y están las exposiciones que otros hacen con cineastas vivos, que se hacen *con* ellos. Pedro Almodóvar hizo una en París; yo hice una con Godard. Son exposiciones completamente distintas porque cuando un cineasta hace una exposición se está muy cerca de la obra de arte, es como una obra de arte. Pero cuando está muerto se trata más bien de un trabajo patrimonial, es como una retrospectiva de películas. Todas son experiencias realmente nuevas de la cinefilia, propias de la era digital, de una época en la que el público tiene la necesidad de ver las películas de otra manera. Donde el público de las cinematecas confluye con el de la TV y con el de las grandes exposiciones.

El otro día² me referí a la competencia con la televisión. Hay un nuevo comportamiento del espectador, del visitante. Las exposiciones sobre cine o realizadas con los cineastas responden a la demanda de un público que requiere una nueva relación con el cine. Yo tuve en la vida muchos "shocks" plásticos, pictóricos, y me resultaba evidente que había que acercar el cine a las otras artes. Fue así que tuve el deseo, ya hace veinte años, de inventar la primera exposición sobre cine, porque pensé que después de la semiología, de las teorías a veces cercanas a una mirada política, a un análisis político, habíamos llegado a un impasse: no se hablaba de cine, no se hablaba más de estética

¹ Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002 (N. del E.)

² El entrevistado alude a la primera sesión del seminario que dictó en Espacio Fundación Telefónica. (N. del E.)

–porque la estética se consideraba como propia del pensamiento burgués– y no podíamos volver atrás, a una instancia previa, a un enfoque, podríamos decir, impresionista o empírico. El pensar la historia del cine como una historia del arte tuvo lugar, entonces, después de la semiología y los conceptos políticos. Se trató de una forma de avanzar y de descubrir nuevas preguntas sobre el cine, exactamente en el momento en que aparece el videograbador. Como por azar, surgen las dos cosas: la necesidad de encontrar otro balcón epistemológico de la historia del arte y la filosofía del arte, y la posibilidad de tener finalmente las películas reproducidas en casa, es decir, poseer películas como si fueran fotografías, al punto de poder intercambiarlas, de poder tomar detalles de ellas.

Actualmente, mi relación íntima con el cine consiste, a menudo, en una revisión de su historia a partir de extractos, de fragmentos. Yo continúo yendo mucho al cine, a las salas o a festivales como el de Cannes, porque creo que la película como obra de arte no puede verse de otro modo –por primera, segunda o tercera vez– que no sea sobre la pantalla, con público alrededor. Después, el DVD es para estudiarlas. Y eso también sucede con las otras artes: hay que ver el cuadro en su formato y la escultura en su tamaño real, su materia. Luego podremos trabajar sobre la fotografía, pero se trabaja desde la iconografía. Con el DVD tenemos que operar sobre la iconografía, igual que con las fotografías de las pinturas, pero no podemos trabajar sobre algo que no existe con el DVD: la emoción que produce la película en la sala de cine. Hay grandes películas que he visto por primera vez en DVD, contemporáneas o antiguas, y a menudo he sido engañado por esa tecnología. Luego las descubrí verdaderamente en la pantalla del cine, aún habiéndolas visto antes en DVD.

Voyage(s) en utopie³ y la muestra sobre Jean Cocteau (Cocteau, sur le fil du siècle)⁴ permiten pensar en dos concepciones diferentes acerca de la función de una exposición sobre cine. El mayor problema de Godard, el desafío, fue ver cómo apropiarse de la institución museo, usurpar un lugar donde “hay” arte, para “hacer” arte. El mismo declaraba: “Introducir el incendio en la institución museística conectando la representación con la vida, haciendo de la exposición un evento más allá del museo para exponer ese radicalismo desintegrador”.⁵ Es decir, por un lado el criterio de curador y por otro el criterio de artista.

Sí, tal como lo dice, Godard se quiere apropiarse del espacio museístico. En el comienzo ambas partes estábamos de acuerdo, luego Godard comenzó a estar en desacuerdo conmigo y con la institución. Creo que no fue un desacuerdo por principios estéticos. Godard no quiso “producir el incendio en el Centro Pompidou” sino que tenía la necesidad de una instancia que le opusiera resistencia, de tener frente a él un muro contra el que luchar. En el pasado, cuando filmaba con productores que eran muy amigos, él hacía un guión y luego rodaba un filme contra ese guión. En cambio, cuando tuvo productores como Alain Sarde, fieles a sus propios proyectos, que no entendían su cine y eran duros con él, estaba muy contento; justamente precisaba ese combate.

En el Centro Pompidou ocurrió que él tenía un amigo que no era productor. Sobre todo, yo tenía devoción por él y la institución Pompidou considera que el artista es el rey. Me pregunto si hay algo que el Centro Pompidou pudiera prohibirle a un artista, en todo caso, tendría que ser algo que pusiera en peligro la seguridad de las personas. Godard todo el tiempo subía la vara, nosotros le decíamos sí y él se sorprendía de que le dijéramos sí. Incluso pi-

³ Nombre de la exposición resultante de un conflictivo trabajo conjunto entre el Pompidou y Godard sobre sus *Histoire (s) du cinéma*.

⁴ Exposición colectiva realizada en el Centre Pompidou, del 25 de septiembre de 2003 al 5 de enero de 2004 (N. del E.).

⁵ Dominique Païni, “Según JLG... Jean-Luc Godard en el Centro Pompidou”, en *Cahiers du Cinéma*, N° 611, febrero 2006. [En línea] <http://www.zinema.com/textos/segunjlg.htm> [Consulta: 4 de mayo de 2012].

dió mucho dinero y se lo dimos; cobró un millón de euros. Era la primera vez en la vida que tenía todo ese dinero e hizo la exposición, pero la realizó con cincuenta mil euros. ¡Destinó rápidamente cincuenta mil para hacer la exposición –que estuvo genial– y guardó el resto para hacer *Film Socialisme!*⁶ Porque él no tiene dinero, no es un hombre rico. Su casa y su taller son alquilados; tuvo que vender sus máquinas para poder seguir trabajando. Sus películas no dan dinero y no hay más productores que quieran invertir en ellas.

Él tenía delante de sí ausencia de conflicto. Y creó uno, casi artificial, casi un combate contra él mismo. Algo que era bastante fácil porque Godard es muy melancólico. Tiene siempre sobre sí algo que lo amenaza. Por eso, en un determinado momento, para pasar, para hacer el salto del estado conceptual hacia el real, esto es, la exposición, tuvo que crear una crisis. Entonces debió abandonar el primer proyecto, el de *Collage(s) de France*, y hacer una exposición; una que cuente una historia, finalmente una historia, aquella de la primera exposición. Por eso lo de "La utopía en busca de un teorema perdido", como designaba su subtítulo. El teorema perdido era la primera exposición que nunca se realizó. De esa, no hizo más que las maquetas. La utopía es, precisamente, esa exposición que nunca se hizo.

¿Las maquetas habían sido encargadas por el museo para facilitar el montaje de la muestra?

No, no realmente. Godard tuvo necesidad de un conflicto, una crisis, un combate, para hacer la exposición. Como en *Passion*, donde hay una secuencia famosa en la que el personaje lucha con un ángel. En este caso, Godard buscó un ángel contra quien luchar.

¿Cree que Godard se sintió realmente frustrado con esa muestra?

Frustrado no, pero sí muy disconforme. Él considera que el Centro Pompidou no se comportó bien en el plano humano, tampoco en lo financiero. Él mismo ingresó en un estado de cólera.

Como respondiendo a aquella idea de Montaigne: el artista como sufridor ejemplar.

Es eso mismo. Cuando uno lee la biografía de Godard escrita por Antoine de Baecque advierte cómo el cineasta, en muchos momentos de su vida, se lanza de lleno hacia situaciones de sufrimiento.⁷ Pero no lo hace por masoquista, es otra necesidad. Creo que en muchas cosas se encuentra muy cercano a Friedrich Hölderlin, de quien, por otra parte, hay muchas referencias en Godard. ✨

⁶ La película se estrenó en 2010 en el Festival de Cannes (N. del E.)

⁷ Antoine de Baecque, *Godard: biographie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2010 (N. del E.).