



## Salir del cine

### Devenir y mutaciones de las imágenes❖

| Emilio Bernini

#### 1. Experiencia de cine

El cine, en sus dispositivos tradicionales de proyección, en su ritual de visión en una sala a oscuras, con la compañía silenciosa y anónima de otros, en la imposición de una duración y en la intangibilidad de lo visible, ha dejado de ser una experiencia fundante, insustituible. La experiencia que se configuró a lo largo del siglo xx, por lo menos desde los años '20 hasta la década de los '80, ya no es la misma en nuestra relación actual con el cine. Esa experiencia del cine, en el sentido de involucrar el cuerpo de un modo singular en el acto de la visión, es decir, en el hecho de que ese cuerpo permanezca inmóvil en un sitio sin posibilidades de incidir en el acto de la representación, en los últimos tres decenios se ha transformado de modo irreversible, en el contexto de una mutación contemporánea de las artes, de los roles del cineasta, del artista y del espectador. No se trata del fin del cine en sí mismo —como se viene anunciando de modo escéptico desde hace tiempo— sino del fin de *una experiencia* del cine, que en efecto muta. Es, entonces, una transformación de esa experiencia, ya que estamos ante un devenir múltiple del audiovisual que, sin dudas, es preciso asociar a las innovaciones tecnológicas que transformaron la materia misma de las imágenes. Como sabemos, las imágenes del cine ya no tienen la misma génesis que aquella que les dio origen en casi todo el siglo xx: ya no se constituyen únicamente como huella físico-química de los rayos luminosos proyectados o refractados por el objeto que se imprimen en la película. Ahora, la imagen se origina por medio de la incidencia de luz en los receptores fotosensibles de la cámara, que genera una señal eléctrica en cada uno de ellos y que luego es transformada en datos digitales por un conversor.<sup>1</sup> Asimismo, los dispositivos que reproducen las imágenes y las almacenan se han diversificado y se han expandido incluso en el sentido doméstico, con los teléfonos inteligentes;

<sup>1</sup> Para una descripción técnica precisa del digital y las consecuencias relativas al registro, véase en *Reseñas* de este número, Gabriel Boschi, "Tres veces Comolli. La cuestión de la 'inscripción verdadera'".

❖ Agradezco a Tomás Binder la lectura atenta, lúcida y precisa de este texto.

así como sus modos de circulación se han multiplicado al punto de que ya no hay restricciones para verlas, enviarlas, recibirlas, archivarlas y también eliminarlas. Por esto mismo, pues, han variado, como nunca antes en la historia del cine, las maneras de mirarlas, de relacionarse con ellas y de pensarlas.

En la transformación de esa experiencia de cine hay que contar, también, la mutación definitiva de la cinefilia, tanto de la cinefilia del *star system*, en la edad clásica, como la de la cinefilia moderna. Ambas cinefilias implicaron un involucramiento del cuerpo y de la subjetividad: por la frecuentación de las salas de cine, esos espacios exclusivos de sociabilidad —de intercambio interpersonal, erótico y formativo— y por los modos en los que las películas narraban la vida habiendo registrado, como huella física, la vida misma. De allí que los cinéfilos de la edad clásica y de la edad moderna no terminaran de distinguir con precisión la huella de la vida, en la imagen cinematográfica, de la propia vida vivida. Esa “confusión” compensaba su “ausencia del mundo” (porque estar en el cine es un modo de no estar en el mundo) con la presencia (proyectada) de las imágenes del mundo, como decía Serge Daney, el cinéfilo moderno por excelencia, de su experiencia de cine.<sup>2</sup>

Daney mismo, en sus últimos textos, teorizó, con un notorio escepticismo, el destino del cine después de la edad moderna. Señaló que el cine contemporáneo debía comprenderse a partir de dos “crisis”: por un lado, la crisis de la sala oscura, por su escasa frecuentación y, por otro, la crisis del registro.<sup>3</sup> Daney planteaba que el registro fílmico (la huella indicial) es, en la experiencia del cine, doble, porque supone siempre *dos* impresiones: la impresión sobre la película de la vida que queda allí registrada y, en la proyección, en la sala, la impresión de esa vida en el espectador. De modo que, en este sentido, el cine siempre involucra el cuerpo y la subjetividad (Daney hablaba de “sistema nervioso”) en los que queda “impreso” el mundo de la imagen.<sup>4</sup>

En cambio, la experiencia actual del cine ya no puede producir esa impresión del mundo en el cuerpo y la subjetividad (en el sistema nervioso) porque no depende únicamente de los espacios exclusivos de proyección, ni del mismo sonido envolvente, ni de la misma luz y ya no fomenta la misma sociabilidad ni la misma formación, porque el uso del cine es crecientemente doméstico, privado, o profesional. En esto mismo, entre el cine y la vida parece instalarse cierta indiferencia creciente: lo que vemos del mundo en la huella que es la imagen no nos involucra del mismo modo, con todo el cuerpo, inmovilizado durante horas, en la sala cinematográfica. Esos dos ámbitos parecen estar cada vez más separados. La cinefilia, en el sentido pleno del término, era un afecto (una pasión, un amor) que se sostenía en la posibilidad de

<sup>2</sup> Serge Daney, *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, El Amante, 1998, p. 26.

<sup>3</sup> S. Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, París, POL, 1993, pp. 19-20. Hay traducción española reciente: *El ejercicio ha sido provechoso, Señor. Palabras sobre el cine*, Santander, Shangrila, 2018.

<sup>4</sup> *Ibid.*



Montaje de textos de *L'exercice a été profitable*, de Serge Daney, el último cinéfilo moderno. Puesta de Mathieu Bauer.

hacer la propia experiencia *por medio* del cine, *en* el cine: esto es, se veía en el cine una “transposición de la vida”, tal como se definió al cine mismo en sus comienzos con ingenuidad y fascinación.

Para el último Daney, el de *L'exercice a été profitable*, *Monsieur* —título que connota sin dudas una conclusión, un balance, un estado de las cosas—<sup>5</sup> el “espectador de cine” actual “no espera más la experiencia”,<sup>6</sup> porque el cine ya no parece ser una “necesidad real [...] en la vida de las personas”.<sup>7</sup> Incluso en los críticos, las películas “dejan pocas huellas” y “los cinéfilos mismos le dedican más bien una fidelidad desencantada antes que una pasión extremadamente sensible”.<sup>8</sup> El crítico actual parece haberse vuelto más bien “el guía del consumidor, incluso ilustrado, o que imita lo ilustrado, incluso insolente o que imita la insolencia”.<sup>9</sup> Y el cineasta mismo ya no seguiría el deseo de “*hacer un film*”, para transmitir, comunicar una experiencia, sino el deseo “de *haber sido cineasta al menos una vez*”.<sup>10</sup> El cine sigue aun mostrando mundos, un estado de la sociedad y de la cultura, cuerpos en un tiempo propio... pero estos mundos ya no parecen impactar, digamos así, en términos de una experiencia constitutiva de subjetividad y de un lazo con el otro. El cine, para el Daney crepuscular, era “una gigantesca máquina *asocial* que, paradójicamente, enseñó a

<sup>5</sup> La frase es una respuesta que el niño John Mohune dice varias veces en *Moonfleet*, de Friz Lang.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 235. De ahora en más, mis traducciones.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 287. El destacado es de Daney.

millones de personas a vivir con los otros, pues, en sociedad [...] en el mundo”.<sup>11</sup> Lo que ha cambiado, definitivamente, es la singularidad de esa experiencia “asocial”, con la mutación de las imágenes en su génesis, su circulación y su recepción. Para continuar con la paradoja de Daney, el cine ha dejado de enseñar a vivir con los otros porque se ha vuelto social. En esa sociabilidad habría que contar entonces, en el diagnóstico del último cinéfilo moderno, la fidelidad desencantada de la relación contemporánea del espectador de cine, la crítica como guía del consumidor y la realización como deseo de “haber sido” cineasta una vez.

## 2. Expansión del cine

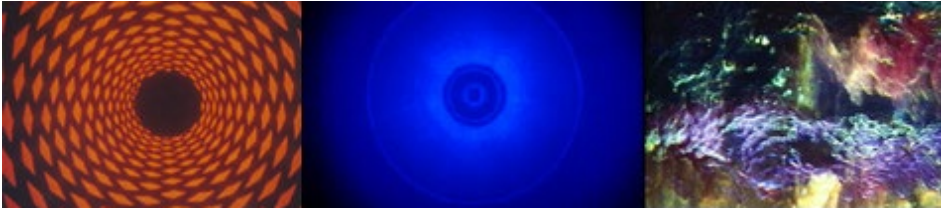
La migración y la diseminación de las imágenes en múltiples dispositivos que las contienen y las hacen circular, y su proyección o exhibición en salas de museo, ya en cubos negros, ya en televisores de video, dispuestos de modos variables en el espacio, ya en paneles con imágenes proyectadas en *loops*, ha sido considerada, por parte de algunos teóricos, como el cumplimiento del postulado del *cine expandido*, que Gene Youngblood hizo a fines de los años ‘60 del siglo pasado, cuando estudió el cine experimental norteamericano de esos años.<sup>12</sup> Precisamente, ese postulado, que el crítico norteamericano desplegó en su *Expanded Cinema*, involucra una experiencia radical de la cinefilia; es impensable sin ella. Su radicalidad reside en el carácter profético de ese postulado: esto es, en el anuncio de una transformación *total* de la conciencia por medio de esa expansión del cine. En verdad, para Youngblood el cine, con su dispositivo tradicional de registro y proyección, no es más que un estadio en el proceso de la liberación de la conciencia que ya estaría teniendo lugar, a mediados de siglo xx, por el progreso tecnológico (la televisión, el video y la computadora). En esa utopía de una extraordinaria positividad antropológica, cierto cine “comercial” y “convencional” (Stanley Kubrick), así como el cine experimental norteamericano contemporáneo (Carolee Schneemann, Stan Brakhage, Ken Kelman, Michael Snow y, muy en particular, Jordan Belson, “el más puro de todos los cineastas”)<sup>13</sup> y luego lo que él llama la “red de intermedios”, es decir, las instalaciones, el cine de exposición,<sup>14</sup> constituyen, para Youngblood, momentos progresivos de una liberación tecnológica y mística que no cesa. “El cine expandido”,

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 288. El destacado es de Daney.

<sup>12</sup> Particularmente, Philippe Dubois, “Oui!, c’est du cinéma!”, en P. Dubois, Lúcia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina (dirs.), *Oui, c’est du cinéma. Formes et espaces de l’image en mouvement / Yes, it’s cinema. Forms and Spaces of the Moving Images*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2009, pp. 7-10. También Julianne Rebentisch encuentra el comienzo de la idea de instalación en el cine experimental, véase en este número de *Kilómetro 111*, su ensayo, “La instalación cinematográfica (Boris Groys, Walter Benjamin)”.

<sup>13</sup> Gene Youngblood, *Cine expandido*, Buenos Aires, Eduntref, 2012, p. 179.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 369-405.



*Las imágenes-mandala de Jordan Belson, el cineasta experimental modelo, para Youngblood, en la vía de la conciencia cósmica.*

escribe Youngblood, “tal como la vida, es un proceso de transformación, el viaje histórico del hombre para manifestar su conciencia fuera de su mente, frente a sus ojos”.<sup>15</sup> En esto, la noción de cine expandido supone una experiencia radical que va en el camino de una “conciencia cósmica”, que podrá suturar toda escisión entre el individuo y el mundo, desalienar definitivamente a los hombres.

La teoría de Youngblood responde a una suerte de tecnoanarquismo contracultural, contrario a toda forma de dominación política, pero a la vez contrario a cualquier idea de violencia política. Esa teoría es estrictamente contemporánea de los cines militantes de Europa y América Latina, y es por completo ajena a la ideología estética de esos cines. Donde Youngblood postulaba la liberación de la conciencia y la sutura desalienante de la escisión entre el yo y el mundo, las vanguardias políticas latinoamericanas y europeas apuntaban a la liberación del proletariado y promovían la violencia liberadora de los oprimidos para alcanzarla. Asimismo, Youngblood depositaba en la tecnología esa utopía de la liberación individual cuando, en cambio, las vanguardias políticas desconfiaban plenamente de la tecnología del cine porque la concebían precisamente como el medio mismo de la dominación ideológica. Toda la llamada polémica sobre el dispositivo o sobre el aparato de base (la cámara de cine), en los mismos años, que involucró a los críticos de *Cahiers du cinéma* y de *Cinéthique*, es ejemplar de esa desconfianza radicalmente ideológica de la tecnología.<sup>16</sup>

La expansión contemporánea del cine, la deriva de sus imágenes y la mutación en los modos de su recepción, no pueden explicarse ya por medio de la teoría de Youngblood.<sup>17</sup> El devenir y la mutación del cine en la multiplicidad actual de sus

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>16</sup> Sobre esa polémica, véase Jean-Louis Comolli et al., *Mayo francés., La cámara opaca*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2016, Emiliano Jelicié (comp.). Para una lectura de esa compilación, véase en texto de David Oubiña en *Reseñas* de este número.

<sup>17</sup> Jacques Aumont intervino en la discusión en torno a la impronta de la teoría de Youngblood en el cine contemporáneo y sus transformaciones, descartándola por su ingenuidad: sus argumentos “ay, son muy débiles y se basan por completo en una creencia infantil en un sentido único de la Historia. Hubo cine de ficción, luego

manifestaciones no hallan allí sus fundamentos. En esta modalidad contemporánea de lo cinematográfico está concebido de otro modo el estatuto de la imagen, los vínculos de ésta con el mundo, así como hay la postulación de otro receptor, de otro cuerpo, que ya no es el del espectador de cine, es decir, ya no es un cinéfilo, en el sentido clásico y moderno. El cine devenido en el espacio, expandido en otros soportes, instalado en los museos ya no se mira del mismo modo, así como ya no se cree en la “transposición de la vida”, con que se lo celebró, porque la relación entre la imagen y el mundo ya ha dejado de ser predominantemente referencial, mimética.

### 3. Cine expuesto, cine instalado

La exposición y la instalación del cine están constitutivamente vinculadas a un pensamiento del espacio. El cine, en su dispositivo clásico o tradicional, ha definido de una vez para siempre su relación con el espacio: la sala que idealmente permanece cerrada durante el tiempo de la función, esto es, durante una proyección que tiene un comienzo y un final, y cuya visión está bloqueada, ya que no es distraída ni interrumpida por nada exterior a ella: en suma, todas las condiciones físicas, arquitectónicas y psíquicas para la experiencia de la cinefilia. En cambio, la instalación de films, de fragmentos de films, de secuencias, de fotogramas, de videos, se define por una relación abierta, indeterminada y singular, en la medida en que depende, en cada caso, de la especificidad del espacio en la que tiene lugar y de la especificidad conceptual de la instalación misma. Esa conceptualidad varía en cada caso y en cada espacio aun cuando se trate de la misma instalación: la instalación puede responder a objetivos analíticos, puede comparar imágenes, confrontarlas, exponer relaciones que la palabra no puede hacer ver, mostrar aquello que no puede leerse e incluso aquello que no puede verse en la experiencia clásica del cine: por esto, las instalaciones de Harun Farocki son la continuidad más precisa de sus videos analíticos.<sup>18</sup> También la instalación puede, según la superficie en la que se proyecte el film, según los grados de luz y oscuridad, y según las duraciones y la circulación en el espacio, dar *volumen* a la imagen en movimiento, a diferencia de la superficie lisa de la pantalla de cine.<sup>19</sup> En esto, la instalación hace

el documental, luego el cine verdad, y ahora, el lugar del cine sinestésico [...] No es importante analizar en detalle este interesante testimonio de la época *hippie*, sino solo recordar, a quien quisiera hoy sostener discursos llamados emancipadores del mismo tipo, que toda teoría de la expansión [del cine] tiene un precio: aquí, el de la confusión.” Cf. J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, Paris, Vrin, 2012, p. 49.

<sup>18</sup> Sobre las instalaciones de Farocki, véase, en este número, el ensayo de Eduardo Russo, “La video instalación es un laboratorio del cine” (en *Ensayos*); y el de Christa Bluminger, “Lo que está en juego en *Paralelos*, de Harun Farocki” (en *Versiones*).

<sup>19</sup> Raymond Bellour observa esta potencialidad de la instalación en su análisis de *The Corner of Braque and Picasso Streets*, de Michael Snow, de 2009, en la galería Angels Barcelona, en Barcelona. Cf. R. Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma-installations, expositions*, Paris, POL-Trafic, 2012, p. 51.



*Empire*, de Andy Warhol. Incluso el cine experimental más radical no altera la duración del “relato” en el cine.

de la imagen cinematográfica una cuestión de figurabilidad, de iconicidad; libera la imagen de la sucesión, del encadenamiento narrativo, para instalar entre los films, o entre secuencias de films, un *trabajo de figurabilidad*, como lo llama Dominique Païni.<sup>20</sup> De ese pensamiento de la espacialidad se deducen las temporalidades, que hay que describir en su pluralidad, a diferencia del tiempo del relato (no de la historia o de la fábula) en el cine.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> La instalación de cine es menos una exposición de obras que “un trabajo de *figurabilidad* entre ellas, de lo que está en instancia de figuración, de lo que está en acción para acceder a la figura en la obra fílmica o plástica. Es esta instancia singular e íntima la que trabaja para apropiarse deformando secretamente el mensaje [original] de la obra. Dicho de otro modo, ese trabajo de *figurabilidad* [debería] constituir el verdadero movimiento en la exposición y no sólo la secuencia de films”. Cf., Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, París, Cahiers du Cinéma, 2002, pp.15-16. Los énfasis son del autor. Véanse los textos de Païni, en *Versiones* de este número.

<sup>21</sup> Sigo aquí las proposiciones de Raymond Bellour, cuando señala que, con lo que él llama “la espacialización de la idea” (y aquí denomino el pensamiento del espacio), se implican “varias modalidades de tiempos que aparecen como tantas variables, más o menos cercanas o más o menos lejanas, del tiempo por naturaleza uniforme prescrito, a través de la diversidad de films, por el lugar idealmente único de la sala de cine”, R. Bellour, *La Querelle des dispositifs*, op. cit., p. 50.

El tiempo del relato en el cine es relativamente uniforme, entre una hora y media y dos horas en promedio; incluso los casos experimentales –v.g. *Empire* de Andy Warhol, que se extiende durante ocho horas– no alteran esa uniformidad, ya que se trata siempre de un tiempo horizontal, con principio y fin. En cambio, las temporalidades inconstantes de la instalación varían no tanto por su cercanía o alejamiento respecto del tiempo de la proyección en cine, sino, por su puesta continua, en la forma temporal del *loop*, el bucle o el ciclo infinito. Este punto de la temporalidad como ciclo infinito en la instalación de cine es el que plantea la diferencia irreducible entre el espectador de la sala de cine y el visitante, el paseante, el *flâneur* del museo o del espacio instalativo. Se trata de otro sujeto espectador (aunque pueda tratarse de la misma persona).

Ese cambio de estatuto del espectador (inmóvil) de cine en paseante en el espacio de la instalación define la recepción de esta y permite comprender la mutación de la experiencia cinéfila. No sólo porque en la instalación no tiene lugar el afecto de identificación –que es propio de la duración, la sucesión y la mimesis narrativas–, sino incluso porque la instalación, la exposición, *desmembran* el film, lo desarticulan, lo *desubliman*.<sup>22</sup> Pero además, el desplazamiento del que mira, en el espacio expositivo, es constante: el que visita el museo está de paso, pasea, da vueltas, se detiene o se sienta por momentos no medibles, que impiden todo afecto mimético. Hay en el visitante del museo una “soberanía temporal y visual” que, según un curador como Dominique Païni, debe *montarse* (en el sentido, en efecto, del montaje) con la temporalidad “objetiva” impuesta por el movimiento de las imágenes en el espacio. Para Païni, se trata pues del choque de dos temporalidades, la temporalidad objetiva de la instalación y la temporalidad subjetiva del recorrido del que mira: dos velocidades antagonistas y heterogéneas.<sup>23</sup>

## 5. La cuestión del aura

Pero también la instalación de cine anula la lógica de la reproductibilidad técnica propia del cine. Para Boris Groys, la instalación opera como “el reverso de la reproducción”, ya que devuelve al espectador paseante una relación aurática –en el sentido benjaminiano– del aquí y ahora del espacio instalativo, con la imagen

<sup>22</sup> “Todo lo que se engendró de inaudito desde hace cien años en ese arte del relato –la belleza ideal de los actores, la velocidad sobrehumana de los cuerpos por el montaje, el vértigo del tiempo diegético contraído– es [en la instalación] sistemáticamente reducido, o cortado, o ironizado, o banalizado, o atomizado. Como si el cine debiera pasar por esa prueba –agrandado, ralentizado, dividido entre imagen y sonido, plagiado...– para ser expuesto, para entrar al museo y jugar en la corte de las grandes artes contemporáneas”. Cf. D. Païni, *Le temps exposé*, op. cit., p. 67.

<sup>23</sup> D. Païni, *Le temps exposé*, op. cit., p. 17.

cinematográfica.<sup>24</sup> Esa re-auratización se formula cuando la instalación retira la copia de una imagen de un “espacio no marcado, abierto y de circulación anónima” para situarla en un contexto “cerrado, fijo y estable”, la sala del museo: ese espacio definido y delimitado ofrece a la imagen un “aquí y ahora”, tal como lo exponía Benjamin en su célebre texto (“La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”). De modo que la copia no estaría ya definida para siempre, por su mismo ser de copia, como una degradación de la presencia del original, sino que esa imagen ya reproducida genera –en un nuevo espacio delimitado por las decisiones soberanas del artista– su nueva originalidad, es decir, se constituye como imagen original: “al circular en varios contextos, una copia se vuelve una serie de originales diferentes”.<sup>25</sup>

Juliane Rebentisch entiende la instalación en el mismo sentido, pero no ya por la transformación que hace de la copia un nuevo original, sino por el lugar que ocupa el espectador paseante en ella: la instalación libera la actividad consciente del espectador del cautiverio a que está sometida en la sala de cine y la libera en la productividad de una experiencia estética única e irrepetible. En esto, la instalación de cine puede constituir una restauración del aura de unicidad del objeto artístico.<sup>26</sup>

En el mismo sentido de las transformaciones que produce en términos estéticos, la instalación también es objeto de discusión con la tradición modernista. En principio, esa crítica ya está en Groys, cuando su proposición de la dinámica original-copia-original es una crítica de la creencia benjaminiana en el “arte modernista elevado” y “en un contexto único y normativo para el arte”.<sup>27</sup> Luego, el estudio de Nicolas Bourriaud, en torno a lo que ha conceptualizado como “estética relacional”, plantea efectivamente que con la instalación asistimos a un “desplazamiento radical” respecto de la estética y la política del arte moderno.<sup>28</sup> También comparte la idea de Groys y de Rebentisch respecto de la re-auratización, en la medida en que la instalación no niega el aura de la obra de arte sino que “desplaza su origen y su efecto”.<sup>29</sup> ¿En qué consiste ese desplazamiento (respecto de la estética modernista y respecto del aura)?

<sup>24</sup> Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, p. 62. Trad. P. Cortes Rocca.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 65. “Cada cambio de contexto, cada cambio de medio puede interpretarse como una negación del estatuto de la copia como copia, en tanto ruptura esencial, nuevo comienzo que abre un nuevo futuro”, *ibid.*

<sup>26</sup> Rebentisch crítica las posiciones de Groys respecto de la instalación fílmica, pero coincide con él en el efecto de re-auratización. Véase, en *Ensayos* de este número, “La instalación cinematográfica (Boris Groys, Walter Benjamin)”.

<sup>27</sup> B. Groys, *op. cit.*, p. 63.

<sup>28</sup> Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 74.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 29.



*Félix González Torres, Untitled. El artista cubano expone, para Bourriaud, de la estética relacional.*

Casi todo el texto de Bourriaud está destinado a pensar el arte contemporáneo, en términos en todo aplicables a la instalación fílmica. Su contemporaneidad reside en el cambio radical que opera respecto del arte moderno, reconociéndose incluso en esa herencia. Allí donde el modernismo anunciaba un mundo futuro, seguía la idea de una evolución histórica ineluctable, el arte contemporáneo, en cambio, “modela universos posibles”,<sup>30</sup> enseña a habitar el mundo, constituye “modos de existencia o modelos de acción dentro de lo existente”.<sup>31</sup> El intercambio de personas en la instalación puede constituirse como *material* de la obra misma, en la medida en que la participación de los visitantes contribuye a definir la estructura de la exposición.<sup>32</sup> Ese cambio notorio, de la utopía a la formulación de mundos habitables, de la visión idealista y teleológica a la fragmentación, el aislamiento y la dispersión se debe a que se trata ahora de espacios no tanto de exhibición sino de intercambios abiertos, intersubjetivos, de elaboración colectiva del sentido.<sup>33</sup> En esto mismo, la obra de arte contemporánea no representa sino que modeliza, ya que “en lugar de inspirarse en la trama social, se inserta en ella”.<sup>34</sup> No busca lo “nuevo” y la subversión de lo dado en el sentido modernista sino que, por el contrario, pone el acento en las relaciones externas a la obra, como

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 43-45.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 17.

resistencia a la sociedad del espectáculo. Esa resistencia podría considerarse como parte de aquello que Félix Guattari llamó “revolución molecular”: allí residiría la “función subversiva y crítica” del arte contemporáneo, por medio de la invención de líneas de fuga individuales o colectivas y a través de “construcciones provisionarias y nómadas”.<sup>35</sup> Por ese tipo de intercambio que supone la obra contemporánea (y en ella, la instalación filmica), la “estética relacional” no debe confundirse con la interactividad, ya que ésta responde a una programación establecida de antemano, mientras que la primera mantiene juntos momentos de subjetividad ligados a experiencias particulares. Pero es precisamente allí, en el intercambio, donde Bourriaud sitúa el desplazamiento de lo aurático: no se trata de una liberación de la actividad del espectador individual en la productividad de una experiencia estética única e irrepetible como plantea Rebentisch y tampoco de un re-auratización que vuelve original la copia, sino de un desplazamiento hacia la comunidad. En efecto, el aura se desplaza hacia la microcomunidad que se reúne frente a las imágenes: “el aura ya no se sitúa en el mundo representado por la obra ni en la forma misma sino delante en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse”.<sup>36</sup>

#### 4. Historia(s) del cine

Si la instalación de cine es un pensamiento del espacio y de la temporalidad, también constituye inevitablemente un pensamiento sobre el cine y su historia. El pensamiento instalativo, el pensamiento de la instalación filmica, obliga a reconsiderar y a reescribir incluso la historia del cine. En la medida en que, con la instalación, el cine entra en el régimen contemporáneo del arte, se vuelve posible y necesario concebir una historia del cine más allá del cine mismo. Esa relectura altera todo ordenamiento ya evolutivo, ya cronológico, ya autoral de la historia del cine. Como señaló Dominique Païni, instalar cine “puede producir otras historias, otros lazos históricos, otros encadenamientos, descubrir otras semejanzas desde acercamientos que no respetan la cronología de la creación de las obras mostradas”.<sup>37</sup> Esto es, la instalación puede fundamentar y puede producir una visión de la historia del cine *impensada* en las historias cronológicas o convencionales, precisamente porque su materia misma es la imagen y no la palabra. El pensamiento de la instalación de cine ya es, entonces, una relectura de su historia, en términos figurativos e icónicos. Pero cuando no se trata de instalaciones propiamente dichas, el pensamiento del cine instalado tiene la potencia de una reescritura de la historia. Voy a señalar dos de esos modos.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>37</sup> Dominique Païni, *op. cit.*, pp. 14-15.

Uno de ellos es volver a narrar una historia del cine considerada desde la tecnología. Una historia de los cambios tecnológicos de los dispositivos permite elaborar otra historia del cine. Dominique Païni ha desplegado notablemente esa lectura con énfasis en la metamorfosis del cine (de las imágenes y del espectador) a lo largo de la historia, desde la mutación de sus dispositivos de génesis y de reproducción, y desde el punto de vista de una historia que no esté subordinada a lógica mimética, a la representación ni a la diégesis, sino a la sensación —antes que al sentido—, a la relación del cuerpo con la imagen en el espacio. Desde esta línea de lectura, la instalación física permite estudiar los orígenes del cine *ya* como una forma de cine expandido, antes de la expansión moderna y contemporánea.<sup>38</sup>

Ahora bien, en esa historia del cine importa observar la profunda mutación que produce la tecnología del video. Con el video cambia el modo de producir una imagen, en la medida en que esta ya no es el resultado de un registro indicial, sino la consecuencia de una señal electrónica. Pero, sobre todo, importa señalar ahora que con el video muta la relación del espectador de cine con la imagen. Esa mutación implica una nueva relación precisamente porque su dispositivo de almacenamiento se vuelve un objeto doméstico y manipulable: con el video “el cine conoció un estado más *objetal*, en cierto modo más concreto, más físico”, escribe Païni.<sup>39</sup> El film como objeto físico —el videocasete— permitió una circulación privada, es decir, entre usuarios y constituyó así una “nueva cinefilia” —distinta, habría que agregar, a aquella que formaba la identidad del cinéfilo en la experiencia de la sala oscura—, ya que permitía la manipulación de las películas propiamente dichas —el videocasete como objeto— a voluntad y capricho. Además, con el video la disponibilidad de los títulos hace posible que las películas se combinen de modos radicalmente heterogéneos: el alto modernismo de Godard puede cruzarse con las películas más definitivamente comerciales.

Pero también, con el video se puede *detener la imagen*,<sup>40</sup> invertir incluso el flujo sucesivo del film o acelerarlo, alterar su temporalidad. El dispositivo video termina definitivamente con la intangibilidad de la imagen de cine porque, cuando la pone

<sup>38</sup> “Hacia el momento de las grandes manifestaciones internacionales de exhibición de ciencias y técnicas a comienzos de siglo, la máquina de proyección, los films en bucle que repetían las imágenes móviles y la sucesión brutalmente heterogénea de las secuencias proyectadas, creaban condiciones radicalmente anti-ilusionistas y caóticas que privilegiaban el embotamiento de las marcas especiales y la errancia ruidosa del espectador fuera de toda estabilidad de un punto ideal de visión. Se puede añadir la fijeza relativa de la imagen y las velocidades fluctuantes para señalar cómo los orígenes del cine remiten más a las performances del cine expandido de un Stan Van der Beek en los años sesenta que a la historia del cine clásico hollywoodense”. *Ibid.*, p. 53.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 35. Véase en *Versiones* de este número, “El museo imaginario del cine y la reproductibilidad”.

<sup>40</sup> Jacques Aumont consideró que esa posibilidad de detener la imagen es la “novedad más significativa de fines de siglo xx”, en términos estéticos. Detener la imagen, “rompe el flujo, rompe también la relación con ese flujo: la fascinación, la absorción del espectador. [...] Es un gesto teórico, y sin embargo, plenamente sensorial”. Cf. J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, *op. cit.*, p. 42.



*Fireworks, de Kenneth Anger, uno de los films vanguardistas que Bazin, y especialmente Godard, forcluyen violentamente a favor de una estética realista y de autor.*

literalmente al alcance de la mano, permite la experimentación más imprevista y más individual. Esa experimentación, espontánea y doméstica, rompe la narratividad e impone así un criterio más plástico que diegético. En todo esto hay que situar, entonces y en parte, el origen, en términos genealógicos, de la instalación de cine en el museo. En la tecnología del video ya está contenida la instalación.

La tecnología del video establece, como demanda la instalación museística, una relación física con la imagen. Como la instalación también, el video permite la *comparación* entre películas, imágenes, secuencias, autores. Ambos, video e instalación (y sin dudas la instalación video) dejan de lado la narración, el tiempo de la diégesis, la diégesis misma, los personajes, para establecer relaciones icónicas, temáticas, conceptuales entre las imágenes. En la tecnología que da lugar a esa nueva relación física y plástica con el cine está también contenida, paradójicamente, *la salida del cine*, la negación del vínculo constitutivo (clásico y moderno) que establecíamos con él. Dicho en otras palabras, con el video empezamos a salir del cine.

Por otro lado, el otro modo de narrar la historia del cine habilitada por el pensamiento comparatista —que es parte de la concepción instalativa— es el que cruza la historia del cine con la historia del arte. El pensamiento comparativo de la instalación induce particularmente ese cruce, porque con la instalación, como hemos visto, el cine se vuelve parte del régimen contemporáneo del arte.<sup>41</sup> Érik Bullot, en

<sup>41</sup> La observación es de Luc Vancheri, en su *Du film à l'installation* (Aléas, Lyon, 2009), y está referida y analizada por Raymond Bellour en *La querelle des dispositifs, op. cit.*, pp. 35-36.

*Sortir du cinéma*,<sup>42</sup> aun cuando se refiere a la “historia del cine”, no ha hecho sino un estudio de la historia *del arte del film*, en la medida en que esas “relaciones” otorgan, en efecto, un estatuto análogo al arte y el cine.

El trabajo de Bullot, como su título lo expone, busca “salir del cine”, es decir, “escapar al medio mismo, a su historia” convencional, “a su cultura, su vocación” industrial,<sup>43</sup> precisamente para narrar *otra* historia en la que se revise la vocación artística del cine como promesa de origen. La historia se escribe así, en el texto de Bullot, en una suerte de *futuro anterior* (nuestro futuro compuesto), como él mismo lo llama, para oponerse precisamente a las historias progresivas —si no teleológicas—, así como para evitar esos relatos que hacen de las rupturas radicales y de los “grados cero” sus ejes narrativos. El futuro anterior de la historia propuesta por Bullot realiza una torsión temporal que traza un mapa de las relaciones del cine con el arte, como “promesa nunca realizada y siempre reconducida, que implica una temporalidad de naturaleza profética y supone el retorno paradójico a un origen sustraído. [...] El futuro anterior ilumina el pasado plegando la línea del tiempo al modo de una elipsis”.<sup>44</sup> En esa historia elíptica, a contrapelo, que interroga las “amnesias” y las “represiones”, las “obsesiones” y los “síntomas” de lo que se ha narrado, Bullot se detiene en, y narra, vínculos impensados por las historias convencionales: esos vínculos pueden ser de orden genealógico (el primer capítulo reconstruye las relaciones en torno a un proyecto en común del cine “espectacular” de Georges Méliès y la vanguardia constructivista, cercana al dadaísmo, de Hans Richter),<sup>45</sup> de orden virtual (las relaciones posibles, no empíricas, entre Maya Deren y Jean Epstein, por la común “pasión por la reversión temporal” y por el “anagrama”, sus vínculos ambiguos con el surrealismo y el psicoanálisis),<sup>46</sup> ya de orden comparativo en torno a la figura de la “salida” de cine (en algunos films de Godard, en particular *Week-end*,<sup>47</sup> y en los de Jackie Raynal y Jean Eustache).<sup>48</sup>

De esos vínculos, importa señalar la tesis notable de que la teoría baziniana y su defensa del realismo cinematográfico, hacia fines de los años cuarenta, se fundan en un rechazo violento de las vanguardias clásicas; en esto, la “política de los autores”, que es parte del mismo movimiento crítico, también se sostiene en una “forclusión

<sup>42</sup> Érik Bullot, *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma*, Ginebra, Musée d'art moderne et contemporain, 2013.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 12. Véase, en *Versiones*, de este número, “Salir del cine”.

<sup>44</sup> Cf., É. Bullot, *op.cit.*, pp. 15-16.

<sup>45</sup> Cf., *ibid.*, pp. 21-47. O, las relaciones oblicuas entre las vanguardias de los años veinte y las de los cincuenta. *ibid.*, pp. 77-109.

<sup>46</sup> Cf. *ibid.*, pp. 49-75.

<sup>47</sup> Cf. *ibid.*, pp. 111-139.

<sup>48</sup> Sobre estos, véase, en *Versiones* de este número, “Times capsules”.

de la vanguardia”.<sup>49</sup> Así pues, la historia del “cine moderno” se fundamenta en una represión de su pasado inmediato vanguardista, de sus formulaciones más radicales: no hemos dejado de leer la historia del cine en los términos fundados en esa operación estético política del bazinismo y de los críticos de *Cahiers du cinéma*. Pero a su vez, propone Bullot, las vanguardias de la primera mitad del siglo, en tanto forcluidas, *retornan* transformadas en los años sesenta y setenta.<sup>50</sup> La historia del cine, y en ella, la historia de las vanguardias, no pueden ya considerarse desde el modelo de la ruptura o de la tabla rasa, sino como un juego de metamorfosis y de mutaciones, que es preciso tener en cuenta ahora que el cine ya ha dejado de fundarse ontológicamente para volverse, como siempre ha sido, una serie de fenómenos, discontinua, heterogénea y sin finalidad, en la que hay que incluir, sin dudas, la instalación.

<sup>49</sup> Cf. É. Bullot, *op. cit.*, p. 71.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 74.