

DOMINIQUE PAÏNI Y EL CINE EN EL MUSEO
Malena Di Bastiano
Metal (N.º 1), julio 2015
ISSN 2451-6643

DOMINIQUE PAÏNI Y EL CINE EN EL MUSEO

DOMINIQUE PAÏNI AND CINEMATOGRAPHY AT THE MUSEUM

MALENA DI BASTIANO

malenadibastiano@yahoo.com.ar
Instituto de Investigación y Producción en Enseñanza
del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Abstract

This brief article presents a reflection on how to see cinematography within the museum from a redefinition of each of these fields, paying attention to their concrete implications that arise from the revision of the curatorial proposal and the ideas of Dominique Païni, ex director of the Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

Key words

cinematography, museum, exposition, curatory

Resumen

Este breve análisis, introduce una reflexión acerca de cómo pensar al cine en el museo a partir de una redefinición de cada uno de estos campos, atendiendo a sus implicancias concretas que surgen de la revisión de la propuesta curatorial y las ideas de Dominique Païni, exdirector del Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

Palabras clave

cine, museo, exposición, curaduría

¿Qué implica organizar en un museo una muestra cuyo objeto es algo tan movedido y cambiante como una obra cinematográfica?

El museo no ha sido, hasta hace poco, el lugar natural en el que se podía encontrar una exhibición acerca de la filmografía de tal o cual cineasta. La cinemateca u otras salas o ámbitos especializados, reductos visitados generalmente por cinéfilos, aparecían como los sitios privilegiados para ir a buscar este tipo de panoramas de la cultura audiovisual de todos los tiempos. Sin embargo, en los últimos años se han dado algunas prácticas curatoriales innovadoras que asumen al cine como un objeto *museable*.

Analizaré aquí, someramente, algunas ideas de Dominique Païni acerca de la relación entre el cine y el museo que dieron forma a sus propuestas en el período en que se desempeñó como director de proyectos pluridisciplinares del Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (2000-2005) y me detendré en su primera experiencia.

Introducir al cine en el museo, exponerlo allí, aparece para Païni no como una vía de consagración, de promoción o de legitimación del cine en tanto que arte sino más bien al contrario, la consecuencia natural de la expansión de un campo que explora de forma permanente en modos de presentación y de proyección diversos excediendo el espacio sacralizado y habitual de la sala.

Esto no sólo tiene que ver con una tendencia de los últimos años. El cine nació en un café, anduvo por ferias y por barracas de espectáculos variados, formó parte de dispositivos complejos como los Halles Tours, en definitiva, entró y salió muchas veces de las salas de proyección, lugar en donde podemos pensar, sin embargo, que alcanzó su mayor grado de *auraticidad* o de sacralidad. El culto al ritual de proyección colectiva del fílmico, sostenido por muchos cinéfilos hasta la actualidad, da cuenta de esto. Y es que la sala de cine fue la materialización o la expresión de un contrato arquitectural y óptico –un colectivo de gente viendo lo mismo en un mismo

lugar- producto de cierta ideología totalitaria que se corresponde con un discurso o con una forma de contar: el clasicismo cinematográfico y su relación tanto con el sistema fordista como con el realismo socialista.

En una época donde el museo redefine y expande sus funciones, resulta inevitable asumirlo como un ámbito de particular interés para propiciar el encuentro de sus visitantes con el cine de una forma original, otra. Una forma que ya no es solamente sentarse a ver una película y dejarse cautivar en la oscuridad. El deseo de los museos de hacer exposiciones de cine se corresponde con una evolución del estatuto del espectador que, retomando la figura del *flaneur baudeleriano*, pasa a regular y a decidir con mayor libertad la distancia, el grado y la duración de su experiencia respecto de una pantalla o de un material que se le ofrezca, que se le presente como disponible. Esta modalidad se corresponde con un triunfo aparente o *ilusorio* de la democracia y del individualismo, dirá Païni, que sigue viendo el poder del mercado y la compraventa para tejer y para dictaminar la urdimbre sobre la cual estas prácticas acontecen.

En este sentido, para el autor, el cine en el museo se acerca a otras dos experiencias culturales contemporáneas: la afluencia a las grandes exposiciones de arte y la experiencia del televidente. Se trata de tipos de espectadores que se comportan de forma similar: *libres*, distraídos, de mirada flotante, conversando entre ellos.

Más allá de esta visión crítica, Païni se dedicó a pensar la forma en la que proponer, en el marco del museo, una experiencia *vinculada al* cine, que no sea la propia experiencia *del* cine (proyección). Él ya poseía con la disciplina un contacto fluido ya sea como cinéfilo, profesor de Historia del cine de la escuela del Louvre y crítico, además de haberse desempeñado como director de la Cinémathèque Française, entre 1991 y 2000.

Lo que Païni va a concebir para ese encuentro entre cine y museo es la idea de generar un sentido más vinculado a una antropología cultural, adoptando formas que excedan a las películas en sí en cuanto a su forma de existencia proyectada, para asumir la estética o el imaginario mismo de un realizador, las operaciones de creación y construcción inmanentes, las redes y efectos de referencia, etc. Païni sostiene que el cine hoy en día no puede conocer una sola forma de ser visto.

Las exposiciones sobre el cine responden a una demanda del público que requiere una nueva relación con él. El *cine de proyección* dio paso así a lo que se dio en llamar *cine de exposición* abriéndose a un público diferente, frecuentador de salas y de galerías de arte contemporáneo. Lo interesante es que, en el *cine de exposición*, ambos términos o componentes tienen igual importancia: no se trata sólo del advenimiento al mundo del arte consagrado de una disciplina artística como el cine, sino también de la puesta en evidencia de la relevancia del espacio de creación curatorial en sí mismo.

«El cine de exposición no designa solamente una disposición espacial del cine. En el contexto de las artes plásticas, designa la autonomización de la *exposición* misma como forma de representación, la apropiación de ciertas técnicas o procedimientos que la habrían hecho posible» (Royoux, 1997: s/p). No consiste, meramente, en una exposición acerca de algo, sino, a su vez, de la exposición misma como evento o como suceso. En este sentido, René Passeron (1985) se refería, hace unos años, a la *presentación* como acontecimiento, en la que incluye, junto a las artes de lo efímero (audiovisual, teatro, *ballet*, concierto, *performance*, *happening*) y las artes de la presentación fijada (foto, pintura, etcétera) que ponen en imagen lo efímero, al arte de presentar las obras: la exposición y la pedagogía. Para él una *presentación* es a la vez un fenómeno que tiene lugar aquí y ahora (presente), que posee un objetivo –que deseamos instaurar sobre un horizonte de intenciones– y que comporta una conducta, un *savoir faire*. He aquí la tarea del curador.

En la confluencia museo-cine, ambos procesos –la constitución de una obra cinematográfica y la de una exposición– quedan al mismo tiempo (ex)puestos en tanto espacios de generación de sentido y de experiencia donde se dirimen decisiones, influencias (concientes e inconcientes), posturas y capacidades.

Hitchcock y el arte: coincidencias fatales

Es el título de la primera exposición monográfica sobre un artista de cine, montada en el Museo de Bellas Artes de Montreal en el 2000 y al año siguiente en el Centro Georges Pompidou.¹ En ella Païni puso en práctica algunos de los principios sobre los que venía reflexionando hacía un tiempo: la idea de que la historia del cine debía asumir nuevas exigencias más allá del relato cronológico y, consecuentemente, el emprendimiento de un abordaje iconográfico del arte cinematográfico. Promover otro acercamiento a la obra de un director, que no fuera la mera proyección retrospectiva de sus películas, era algo nunca visto hasta entonces.

La elección de Hitchcock no era casual. Este director había sido escogido cuarenta años antes para instaurar un momento bisagra en la crítica del cine a partir de la publicación en 1957 de *Hitchcock*, libro que a este director le dedican los entonces jóvenes Claude Chabrol y Eric Rohmer, y que fue un trabajo fundamental en la consolidación de la *política de autores* enarbolada por los críticos-realizadores nucleados en torno a la revista *Cahiers du Cinéma*.

Este grupo propuso, férreamente, cambiar la mirada sobre el director de cine que hasta ese momento era considerado un hábil artesano o un técnico para considerarlo a la altura de un escritor o un pintor: un autor, un artista.

En la elección de Païni hay, entonces, a su vez, todo un gesto de reconocimiento a ellos y a este momento particular de la historia y de la crítica del cine y la propuesta

de, a partir del mismo eslabón, efectuar un nuevo salto cualitativo en la reconfiguración del cine y del trabajo del director.

Hitchcock habilitaba, además, con generosidad la posibilidad de trabajar el cruce del cine con otras artes en términos de referencias, de citas y de influencias explícitas o implícitas, en tanto es uno de los cineastas que más ha reflexionado en este sentido. El cine (y el de Hitchcock, en particular) viene a establecer y a proponer, según Païni, un punto de vista crítico y epistemológico sobre las otras artes.

El objetivo de la muestra, entonces, fue hacer aparecer, volver evidentes las conexiones, las influencias y las reminiscencias que atraviesan su obra, operando entre sus películas o entre ellas y otras obras o textos, perspectiva deudora de una historia del arte hecha de tensiones, de cruces y de contaminaciones, próximas o distantes.

Se montó, así, según un criterio establecido a partir de comparaciones que trabajaban en sentido arborescente, proponiendo y abriendo en el visitante ramificaciones y conexiones que exponían de raíz el trabajo del director, conectándolo ineludiblemente con el campo de las artes de finales del siglo XIX y XX: Walter Sickert, Georges Roualt, Edouard Vuillard, Edward Hopper, Georges Braque, Edward Munch, Arthur Rackham, Aubrey Beardsley, Simone Martini, Gaetano Previati, Odilon Redon, Max Ernst, René Magritte, Dante Gabriele Rosetti y los prerrafaelistas, el expresionismo alemán y el surrealismo metafísico de Giorgio de Chirico, Julia Margaret Cameron, Luis Buñuel, Jean Cocteau, Fritz Lang, las hermanas Brontë, Edgar Allan Poe.

Païni señala que Hitchcock permite comprender mejor la propuesta del simbolismo del S XIX como primer movimiento histórico en arte que concibe a las obras de arte como citas, instaurando toda una estética de la trasposición.

De hecho, la idea y el recurso del *parecido* va a ser un motivo central en la obra del cineasta y esto fue retomado en la concepción de la muestra.

Hitchcock es así una figura estratégica que condensa y que remite a través suyo a otras obras, mediante figuras, motivos, temas pero que a su vez habilita nuevos sentidos y elementos que pasan a formar parte, a replicarse y a influenciar, junto con aquellos, la obra de numerosos artistas contemporáneos como Michael Snow, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Doug Aitken, Alain Fleischer, Stan Douglas, James Coleman, David Lamelas, San Taylor Wood, Jim Campbell, entre otros.

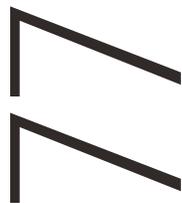
Lo que se pone en juego aquí es una idea de la historia del cine (y del arte) como cantera abierta que suscita permanentemente nuevas comparaciones y relaciones, y esto es lo que pretende reproducirse como criterio de producción de sentido en la exposición.

La combinación y asociación simultánea en el espacio museal de materiales heterogéneos –obras plásticas (pinturas, esculturas, fotografías, caricaturas), objetos, tex-

tos y fotogramas con imágenes en movimiento (secuencias de films, instalaciones videográficas)– determinó el montaje de la muestra contemplando el choque de temporalidades, duraciones y velocidades entre el propio material audiovisual y la autonomía temporal y visual propia del visitante que la recorre. «Se trataba así de introducir el movimiento a partir de este encuentro de temporalidades antagónicas, liberando la agitación interior de las obras y sus infinitas relaciones entre ellas y con los otros objetos» (Paini, 2002: 18).

Abriendo una puerta, en la primera sala, la sensación es a la vez inquietante y placentera, como en los momentos culminantes de sus películas. Se oye la música característica de Bernard Hermann. Todo está a oscuras, o casi, porque una luz dirigida con sapiencia alumbra una veintena de objetos, verdaderos fetiches sorpresivamente familiares. La tijera de *El crimen perfecto* ha sido clavada sobre un paño rojo y, al lado, se ve un fotograma del film. Lo mismo ocurre con las demás cosas, entre ellas la afeitadora de *Intriga internacional*, el collar de *Vértigo*, la cámara de fotos *Exakta* de *La ventana indiscreta*, los anteojos rotos de *Los pájaros*, las esposas y las medias de seda de *Los 39 escalones*, la cartera de *Marnie* o el anillo de *La sombra de una duda*. Y, de pronto, el final del texto de Godard cobra sentido: «Hemos olvidado por qué Joan Fontaine se arroja por un precipicio y qué es lo que Joel McCrea fue a hacer a Holanda, hemos olvidado por qué Montgomery Cliff queda en un silencio eterno y por qué Janet Leigh se detiene en el Bates Motel y por qué Teresa Wright está aún enamorada del Tío Charlie, hemos olvidado de qué cosa Henry Fonda no es totalmente culpable y por qué el gobierno norteamericano toma los servicios de Ingrid Bergman; pero recordamos todavía un cartera de mujer, un ómnibus en el desierto, un vaso de leche, las aspas de un molino, un peine, una hilera de botellas, un llavero, una partitura musical» (La Nación, 7 de octubre de 2001).

El desafío de Paini era el de organizar entre sí estas temporalidades diferentes, objetivas (impuestas por el movimiento de las imágenes) y subjetivas (la experiencia del observador según se ve convocado por las diferentes obras) en torno al recorrido o desplazamiento del visitante. El trabajo curatorial de esta exposición hace presente y comparte así con su objeto –el cine– el procedimiento que le es inherente como forma de organizar el tiempo y el espacio: el montaje. De nuevo, el *parecido*, se hace presente operando la relación entre forma y contenido, replicando y reproduciendo en eco en la configuración total de la presentación la idea de montaje como movilizadora del sentido.



Bibliografía

PAJANI, D. (2002). *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. París: Cahiers du cinéma.

PASSERON, R. (1985). *La Présentation*. París: Editions du Centre national de la recherche scientifique.

Fuentes de Internet

LA NACIÓN (7 de octubre de 2001). «Hitchcock. Arte y Parte» [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2014 en <<http://www.lanacion.com.ar/212500-hitchcock-br-arte-y-parte>>.

ROYOUX, J. C. (2001). «Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos» [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2014 en <<http://www.accpa.org/numero5/royoux.htm>>.

Nota

1 Coincidentemente, este mismo año en la Bienal de Venecia, algunos cineastas como Abbas Kiarostami, Chantal Ackerman o Atom Egoyan decidieron convertir sus películas en instalaciones.