

Josep Franco i Giner  
 Servei de Català  
 Conselleria d'Educació i Cultura

## Les tecnologies de la mirada

**D**esprés de tant de temps dedicades les acadèmies a la història de l'art, i atribuir a aquesta una llarga vida, potser una mica massa, és curiós comprovar com no tenim encara una història de la visió, i en canvi n'estem tips, d'històries de les arts visuals. L'home, aquella espècie que naix pels voltants del segle XVIII, va preferir, també pel que fa a l'economia, la filologia o la biologia, començar les classificacions dels objectes anomenats artístics d'acord amb una tradició autoritària que atorgava el placet del què i l'on, sense atendre gaire el com. Això és, l'objecte en qüestió era catalogat com un cos complet i acabat, una obra que responia a unes expectatives ideològiques i epocals (el què) i que trobaria la seva adequació topològica en el mapa de les excel·lències (l'on). Ara bé, del com aquell objecte havia estat construït, consumit, classificat, ancorat i anul·lat, així com la paraula autoritzada nafra la planera, ningú no ens en deia res, perquè era com obrir la clau de la interpretació. I aquesta era reservada a uns pocs iniciats en el camí de la veritat.

No és el mateix parlar de la visió que parlar de les arts visuals. De la visió parlarem si allò que ens interessa és analitzar com s'ha construït l'objecte en qüestió i els ulls que se'l miren. De les arts visuals parlarem si allò que ens interessa és mostrar què és l'art i on es troba emmagatzemat. Ocupem-nos ara de la segona possibilitat. La paraula autoritzada decideix què es pot considerar art, lògicament atenent també raons econòmiques, i quin lloc ocuparà en les classificacions, però sobretot tenint en compte la tradició, que observa en el subjecte un ésser capaç d'objectivació; en l'obra, un objecte acabat; en l'ordre, una jerarquia; en els valors, unes essències; la veritat dipositada en la paraula autoritzada. Podem anomenar tot això *mania completiva* de l'home, aquell que naix amb la història baix del braç, de la mà de Hegel. Un home que, efectivament, sabia que, com deia Foucault, potser s'esborraria del mapa

de les classificacions molt prest, massa i tot, com en els límits del mar un rostre de sorra.

Si, en canvi, allò que ens interessava era mostrar l'anàlisi de com es construïen l'objecte i el subjecte a l'ensem, l'un de la mà de l'altre en perfecte diàleg *dialògic*, i no considerar-los aïlladament lluny de la pesada presència del significant, sinó que els vollem tots dos tramant un text polifònic, que travesse espais d'altres textos, que practique la cita, l'heterotòpia i l'heteronòmia, que sigui poc escrupolós amb els límits i esguiti la història de veus blanques que facin *intransitable* el camí de l'autocomplaença, que el *gra de la veu* barthesià esclati en l'ull *modern*, blanc i occidental, mascle per més dir, que ens construeix d'ençà de la seva aparició en l'escena de les representacions, calia parlar de la visió i no de les arts visuals. A més a més, aquestes darreres tenen plecs tan gruixuts i diferenciats els uns dels altres que de vegades recollir-les totes en el mateix sac es fa impossible.

Què poden tenir a veure les arts clàssiques amb el cinema? Qui va ser l'esperit pleistocenià que el va comparar, d'una banda amb les pintures prehistòriques, de l'altra amb darreres tendències virtuals? Sembla prou clar que la necessitat d'incloure el cinema en l'Acadèmia de les Arts arriba en un moment en què se l'allibera de la feixuga càrrega de ser un mitjà de comunicació de masses, únicament i exclusiva, per passar a ser també un mitjà d'expressió artístic. Això comença a passar de fet quan les grans productores veuen trontollar l'anomenat *sistema d'estudis*, basat en un mode de producció verticalista que controla tot el procés i el jerarquitzava i el lliga a la distribució i l'exhibició en un monopoli il·legal que és qüestionat finalment pels tribunals americans durant els anys cinquanta. I passa també quan apareix la televisió com a substituta de la funció de comunicació de masses. I coincideix en un moment teòric europeu,

francès fonamentalment, però també italià i anglès, i de rebot oriental pel que fa a la praxi, que qüestiona la pràctica industrialitzada i en sèrie, genèrica, de fer cinema i reclama per a si la possibilitat *autoral* enfront de la de *gran productora*. Apareixen d'una taca da el cinema japonés, el neorealisme italià i el *Cahiers du Cinéma* francès, i una mica més tard el *free cinema*, devora Venècia, Cannes, Berlín, etcètera, per lluitar contra l'hegemonia americana. Han passat massa coses en cent anys de cinema perquè encara es vulgui com la història de l'art, quieta i arrelada a un passat mil·lenari. Solament els cecs d'orella el podien voler immobilitzar tan descaradament.

Podríem fer una classificació de com ha mirat l'home des del Renaixement ençà, d'ençà de la seva aparició en la *representació*; una taxonomia provisional podria ser aquesta:

— Durant el Renaixement es té una mirada cartesiana i narrativa, que s'adiria, pel que fa al cinema, amb el mode de representació anomenat narratiu-transparent, el mode dominant, altrament anomenat clàssic, que podem datar entre 1917 i 1960, sobretot, però que no s'escgota amb la caiguda dels grans estudis de Hollywood ni deixa d'aparèixer ja abans del naixement d'aquest (1914).

— La pintura holandesa del segle XVII, més descriptiva, s'adiria amb una mirada cinematogràfica analítica i constructivista, la que representa fonamentalment el cinema soviètic dels anys vint i trenta, i també quaranta.

— La mirada barroca del segle XVIII, opaca i carregada de signes, hipertròfica, que podria posar-se en correspondència amb el cinema anomenat expressionista de la dècada dels vint a Alemanya, però que tindrà continuacions puntuals tant en el cinema genèric de Hollywood com en altres modes de representació europeus.

Aquesta classificació provisional no ens diu res de nou, solament que podem relacionar determinades tecnologies de la formació de la mirada en el cinema amb altres tecnologies pictòriques. La cosa interessant, potser, és que assenyalant com estan construïdes aquestes mirades, segurament atesos conceptes derivats de la narratologia i de tota la tradició literària, allò que es prioritza no és la seqüenciació i linealització d'uns esdeveniments, que es repetirien en diferents mitjans artístics, sinó que es fa un dibuix en precari de les seves regles de formació. Aquest dibuix podria ser aquest (Sánchez-Biosca, 1990), afegint-hi variants:

	Hermenèutic-metafòric (h-m)	Narratiu-transparent (n-t)	Analític-constructiu (a-c)	Realisme-simbòlic (r-s)
<b>Posada en escena</b>				
- tractament figuratiu	- plàstica del pla, plàstica de l'espai	- esborrat de la noció del pla	- descomposició analítica de significants interns del pla	- plàstica del pla, plàstica de l'espai (amb incursions associatives simbòliques)
- construcció de l'espai	- opacitat figurativa	- transparència figurativa	- opacitat/transparència figurativa	- transparència figurativa, opacitat figurativa (amb associacions simbòliques en les transicions)
- actitud cap a les unitats significants	- clausura figurativa per hipertròfia del significat plàstic (pictoritzant/arquitectònica)	- homogeneïtat icònica	- heterogeneïtat icònica	- homogeneïtat icònica
- tipus de clausura que proposa	- muntatge de plans, successió d'espais plens	- imperi del <i>raccord</i> , clausura narrativa (percepció de seqüència - unitat d'acció - i no de pla - unitat de discurs)	- conflicte entre plans	- muntatge de plans, successió d'espais plens
<b>Posada en sèrie</b>				
- estructures narratives	- desdoblaments espectaculars de la narració	- narració lineal, encadenament d'accions motivat	- domini del discurs ( <i>versus</i> narració)	- narració lineal, encadenament motivat -no d'accions (de seqüències, unitat d'acció), sinó de plans plens (unitat de discurs)
- àmbit retòric del discurs	- àmbit metafòric (contagi/desplaçaments)	- àmbit metonímic (causa-efecte)	- interpolacions constants (per metàfora i metonímia)	- àmbit metonímic i metafòric, amb domini del primer
<b>Relació film-espectador</b>				
- estructura enunciativa	- enunciació delirant	- enunciació invisible	- enunciació constructiva	- enunciació constructiva <i>versus</i> invisible
- tipus d'incorporació que proposa cada model al seu espectador	- vivència d'instabilitat, buit-sinistre	- vivència de l'enganxament-sutura	- vivència racional, registre metalingüístic	- vivència d'enganxament-sutura amb contínues incursions d'instabilitat, buit-sinistre

En qualsevol cas, una història del cinema haurà de ser la conjunció d'un procés i d'una morfologia, necessàriament convertida en relat (trama) subjectiu.

De les diverses tipologies d'històries de cinema fetes fins ara podríem fer una altra classificació:

— Especulars o stendahlíanes, que són relats cronològics i lineals, a més de monumentals, i que estan representades per les de Sadoul (1946-1975; 1972), Mitry (1967-1980), a més de les espanyoles de Cabero (1949) i Méndez-Leite (1965). Es caracteritzen per tenir pretensions totalitàries i completives, d'abast universalista, seguint la tònica acadèmica de controlar-ho tot, fins i tot allò invisible, deixant-ho precisament del lloc de les foscuries.

— Cartogràfiques, bàsicament relats bíblics de redempció del cinema, sobre el que s'ha fet i allò que s'hauria d'haver fet, el màxim representant de les quals seria Bazin (1966) i la característica principal de la qual seria la voluntat d'atorgar-li al cinema la capacitat de ser essencialment traductor fidel d'un realisme, d'un ésser que la imatge és capaç de copsar i reproduir, al marge de la presència autoral. Una variant psicologista, el cinema com a expressió de l'imaginari col·lectiu de tot un poble, seria l'obra de Kracauer (1985), escrita l'any 1947.

— Finalment, les històries diagramàtiques o naturals que focalitzen les visions dels films, cada vegada de forma diferent (Godard, 1998) o realitzen una taxonomia d'imatges i signes (Deleuze, 1984) possibles o no al llarg de la història, però sempre existents (Calabrese, 1989). Aquestes històries dimiteixen de la voluntat de practicar cap acció definitiva, d'escriure res que no pugui ser posat en qüestió, provisionalment. De fet, ja no són *històries*, sinó *declaracions d'amor* cap a un mitjà absolutament convertit pels cinèfils-cinefàgics en un llistat telefònic de noms i xafarderies.

En qualsevol cas, avui, la història no és globalitzadora, sinó fragmentària; no és homogeneïtzadora, sinó heterogeneïtzadora; no s'autofunda, sinó que s'heterofunda; és la construcció d'una trama, no necessàriament feta per un historiador; vol ser una història visual, no escrita, la del cinema; no historicista, sinó estructural (feta de comparacions morfològiques); i finalment, no vol ser una història documental (de fets preexistents), sinó una història conjectural, que instal·le un sentit, un ordre, visibles per a l'espectador.

Una història de la visió actuarà sobre parts minúscules del procés de construcció de la mirada. Renunciarà a fer-ne una taxonomia resultant d'una descripció encara morfològica, com aquelles que s'instal·laren en la praxi científica pels volts de la Il·lustració i que encara duren i duren sota l'excusa

d'una teoria crítica que no practiquen. Els ulls dels espectadors s'han desplaçat ja dels marcs generals d'una *modernitat* que s'esgotava precisament amb l'arribada dels mitjans de comunicació de masses de bon de veres. Els límits que eren capaços d'imposar-nos les arts visuals s'han esborrat amb les pràctiques de la informació i la comunicació, la telemàtica i allò virtual. La modernitat ja no disposa d'aquells tensors tan subjectes a un sòl immòbil i completiu competent per deixar fora l'objecte no classificable. I el cinema, malgrat totes les pretensions inútils d'ancorar-lo a un passat d'allò visual, on ja és impossible destriar el com, pertany a un present que s'escapa cap a la *postmodernitat*. De la classificació provisional de l'inici, se'n podrien fer infinitud d'altres, tantes com mirades s'apropen al text filmic. Fins i tot podríem prosseguir i parlar d'un cinema de la contemporaneïtat, de voluntats estatals i esquemes volgudament diferents uns dels altres, però tots apuntant contra el considerat hegemònic, el clàssic de Hollywood. Ens podríem endinsar una mica més i començar a destriar trets *postmoderns* en determinades propostes actuals, i no tan actuals. Però sempre cauríem en la temptació d'ignorar l'altra part del text, la mirada que el construeix i ens limitariem a narrar el procés de construcció de l'objecte. Aquesta és la gran diferència: una història de la visió precisa d'aquesta mirada mutable de l'espectador. I el cinema forma part de la visió. Tothom sap que no és el mateix mirar que veure, i al segon verb li hem dedicat molt poc temps encara. ♦

**Bibliografia citada**

BAZIN, André (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.  
 CABERO, Juan Antonio (1949). *Historia de la cinematografía española (1936-1949)*. Madrid: Gráficas Cinematográficas.  
 CALABRESE, Omar (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Càtedra.  
 DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.  
 GODARD, Jean-Luc (1998). *Histoire(s) du cinéma*. Vèrone: Gallimard-Gaumont.  
 KRACAUER, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicològica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.  
 MENDEZ-LEITE, Fernando (1965). *Historia del cine español*. Madrid: Rialp.  
 METZ, Christian (1979). *Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Gustavo Gili.  
 MITRY, Jean (1967-1980). *Histoire générale du cinéma*. Volumes I, II i III, París: Éditions Universitaires; volums IV i V, París: Jean-Pierre Delarge.  
 SADOUL, Georges (1946-1975). *Histoire générale du cinéma*, 6 volums. París: Denoël. Versió espanyola com a *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, Mèxic: Siglo XXI, 1991.  
 SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribució a la Historia del cine alemán. 1918-1933*. Madrid: Verdoux.