

Por un sincretismo educacional

La evolución del arte, en tanto que entidad, se manifiesta a través de oscilaciones permanentes entre aislamiento (diferenciación) y fusión. Cada arte, abordado de forma aislada, existe y se desarrolla con relación a los demás, como especie única y como variedad. En función de las épocas, ya sea uno, ya sea otro, tiende a ser un arte de masa e, inspirado por la influencia del sincretismo, pretende englobar los elementos de las demás artes. La diferenciación y la sincretización son, en la historia de las artes, procesos permanentes e igualmente importantes que evolucionan correlativamente. Las formas sincréticas no son, de ninguna manera, un rasgo exclusivo del arte de los salvajes o del “pueblo”, como se creía antes; su tendencia a resurgir es una constante de la cultura artística. En 1926, el formalista ruso Boris Eichenbaum, en su artículo “Problemas de la cine-estilística”, abre un debate en torno a un tema que anima y encrespa los medios críticos desde los comienzos del cine. El objeto; el cine como arte puro, o como arte impuro, tal y como lo llamará André Bazin algunas décadas más tarde. En plena efervescencia de los impresionistas franceses y de las vanguardias europeas, Eichenbaum declara al cine arte sincrético.

Tanto la naturaleza sincrética del cine (que se declinaría hoy en día en torno a un concepto de pluridisciplinariedad), como por otra parte, la especificidad del lenguaje que ha forjado, no necesitan ser probados. Al contrario, el fenómeno se desmultiplica, rechazando sistemáticamente los límites y las contingencias de sus procedimientos; citas, préstamos, asimilaciones, referencias, alusiones, evocaciones —la intertextualidad fílmica se conjuga en todos sus tonos y en todas las geometrías—. En constante redefinición, se declina no sólo desde el interior, a través de las múltiples influencias de todas las formas de arte (literatura, escultura, pintura, fotografía, etc.), sino también a través de extensiones, de prolongaciones exteriores, en los museos, dejando su impronta en las obras de los artistas contemporáneos, invadiendo el universo artístico mediante el impacto de sus imágenes, sus relatos, sus innovaciones estéticas, pero sobre todo de su imaginario.

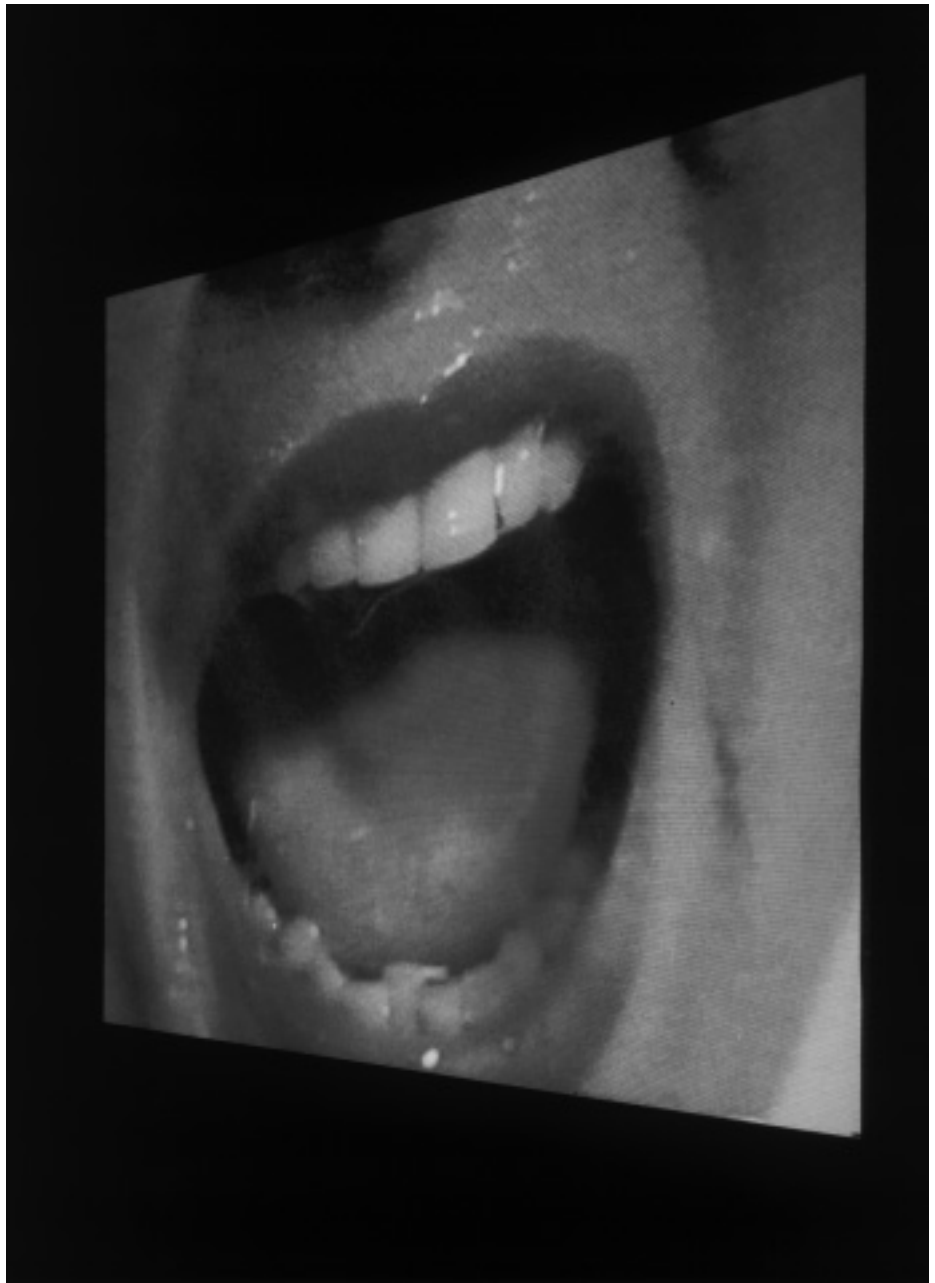
Cortesía de Album Archivo Fotográfico, S.L.



Fritz Lang *Metropolis* 1927

Mi visión de la enseñanza de este arte se asienta en esta pluridisciplinariedad intrínseca del cine. Pero la ambición de esta enseñanza se basa en una doble articulación; la de, inicialmente, aclarar la especificidad de la materia, pero también, en un segundo momento, de comparar estas especificidades con las de otros medios; pintura, escultura, fotografía, textos literarios, teóricos o incluso instalaciones, televisión, multimedia, se mezclan para generar formas híbridas, especiales. Abordar el cine desde lo que tiene de único, después desde sus descompartmentalizaciones, como objeto constante en circulación que se alimenta de su contexto cultural y que se ve alimentado por éste, en sus entornos sociales, políticos o económicos que deben estudiarse de forma paralela, para delimitar el origen y el impacto de estas nuevas formas.

Pero para mí, el enfoque no resultaría eficaz si la descompartmentalización, la sincretización no impregnara los objetos y herramientas de la enseñanza. Los ejemplos elegidos para el análisis deben provenir tanto de las formas clásicas, como de las formas más populares o menos balizadas; la necesidad de abordar tanto la cultura *high/low* que nos lleva directamente a la explosión de los enfoques teóricos en movimiento, como el espíritu de *post theory*; las críticas metodológicas (lingüísticas, sociológicas, psicoanalíticas, históricas) han dado paso a un colage teórico postmoderno que debe permanecer puro, preservando toda su pertinencia. Existe así, en esta filosofía educativa, un rechazo a encerrarse en



Douglas Gordon *24 Hour Psycho* 1993

LA DEMOCRATIZACIÓN DE LAS HERRAMIENTAS DE VISIONADO DE IMÁGENES, PERO TAMBIÉN DE CREACIÓN VISUAL, HA TRASTORNADO EL MUNDO, CREANDO OTRAS FORMAS DE LENGUAJE, Y POR EXTENSIÓN, CUESTIONANDO LOS USOS DE SU ENSEÑANZA.

perspectivas únicas, y una necesidad de presentar la pluralidad de los enfoques, sin rechazo a priori, con objeto de encontrar los medios más apropiados para el análisis, pero que permitan, igualmente, generar nuevas reflexiones, ofrecer prolongaciones destinadas a la elaboración crítica en concordancia con las materias o las obras que se exploran.

La omnipresencia de las imágenes cinematográficas en particular, y de las imágenes en movimiento en general, impone un aprendizaje sistemático. La democratización de las herramientas de visionado de imágenes, pero también de creación visual, ha trastornado el mundo, creando otras formas de lenguaje, y por extensión, cuestionando los usos de su enseñanza. Esta convulsión es de doble sentido. Ha introducido una libertad inestimable e inaudita en el análisis y la práctica cinematográficos; el vídeo, más adelante el DVD, las cámaras DV y otras maravillas tecnológicas, nos han dado la oportunidad de montar y desmontar las películas a voluntad, con total autonomía. Pero, igualmente, ha generado un maremoto donde predomina la indeterminación crítica y creativa. Creo que hay que diseñar los principios de la enseñanza como si fueran herramientas de reflexión, aunque también instrumentos susceptibles de ser aplicados inmediatamente, tal cual, e in situ. La idea consiste en crear lazos, introducir interrogantes constantes en el espacio de la enseñanza, ya sea universitaria o secundaria, en una práctica de escritura o de realización, pero tam-

bién y antes de nada, en un día a día saturado de imágenes en movimiento. Aprender a ver, revelar la visión específica que tal vez hemos perdido con el movimiento.

En este nuevo universo, las gemelas de Stanley Kubrick, en *The Shining*, nos hacen pensar en aquellas que fotografió Diana Arbus; Douglas Gordon, en una instalación, *24 Hour Psycho*, entabla un diálogo de ultratumba con Alfred Hitchcock para desmontar las 24 imágenes/segundo y el alma fílmico de su Psicosis; la criatura post-humana de *Ghost in the Shell* está presente en la Futura de *Metropolis* de Fritz Lang, basada ella misma en la Eva Future de Villers d'Isle-Adam; el *Rashomon* de Akira Kurosawa se ve trabajado y redefinido narrativamente a través de una sutura visual en *Mariposa de Amor*, del joven cineasta belga Nicolas Provost. El movimiento es perpetuo e infinito, pero la aldea global no ha incluido las imágenes; éstas existen por y para ellas mismas. Nos queda, a pesar de su desmultiplicación en infinitas redes, entender cómo han sido creadas, devolverles su condición de únicas, con objeto, tal vez, de que podamos crear algunas. ❧

MURIEL ANDRIN es profesora de la Universidad Libre de Bruselas.