



Muntatge amb una fotografia dels germans Lumière.

# cinema, avui?

## L'audiovisual al segle XXI

ntit, avui, parlar de cinema? Amb el pas  
l'analògic al digital han canviat moltes  
es, però és innegable que cada cop con-  
sumim més imatges en moviment. Què és,  
doncs, el que estem mirant?

Per **Marta Piñol Lloret**

### ha vençut els germans Lumière

ha mort el cinema? Des de les pre-  
nostàlgiques, a vegades apocalípti-  
n als anys vuitanta en relació amb  
cinema, dècades més tard ens ado-  
és que mai, imatges en moviment.  
x on semblava que força coses ha-  
neastes com Jean-Luc Godard, Pe-  
Erica sostingueren que el cinema  
t, el setè art, tal com l'havia descrit  
a resultat ben efímer: havia nascut

Però... ha mort alguna cosa? Si interpretem el cinema com una empremta de la realitat, com un índex d'aquesta, com la seva pròpia ombra, llavors sí que hem de certificar-ne la defunció. El pas del cinema analògic al digital ha canviat l'essència —en el sentit més literal— del que enteníem per cinema. Ras i curt: ja no hi ha pel·lícula, hi ha dades. Per tant, podríem dir: abans miràvem pel·lícules i avui en dia consumim dades. Però això implicaria entendre-ho parcialment, perquè també podríem dir: abans consumíem pel·lícules i avui mirem dades. Ambdues proposicions serien correctes. Què està passant, doncs? On és el cinema i on som nosaltres?

de  
est  
Ricci  
i mort

## «En el cinema no es pot deslligar la tecnologia de l'experiència espectral i de la pròpia manera de fer films.»

En els darrers deu anys del segle xx es produí el pas de l'analògic al digital, i el que podria semblar una simple qüestió tecnològica, tingué grans conseqüències. Però això ja ho sabíem des de temps enrere: en el cinema no es pot deslligar la tecnologia de l'experiència espectral i de la pròpia manera de fer films. Així, el cinema digital ha comportat canvis en l'espectador i les formes de consum, fins i tot en la mateixa posada en escena i narració cinematogràfica. Cal que pensem en el pas de la pantalla a les pantalles, així com en una manera diferent de mirar els films. Ja des de mitjan anys cinquanta, als Estats Units es feu evident la rellevància que tindria en tot aquest entramat la televisió com a via essencial per exhibir els films, però a partir del digital aquesta qüestió cresqué amb tanta potència que no és estrany que hi hagi autors, com Francesco Cassetti, que es refereixin a un procés de deslocalització del cinema.

28 de desembre de 1895: primera sessió comercial dels germans Lumière al Salon Indien del Grand Café de París, per un franc. Comença l'experiència cinematogràfica com un acte col·lectiu i l'èxit és innegable. La fórmula guanyadora no és la de l'espectador únic, proposada per Edison i el seu cinetoscopi, sinó la grupal, la del públic. Cent vint-i-quatre anys més tard s'han girat les tornes. Mentre esperem l'arribada del tren o sortim de les fàbriques —per continuar dins l'univers Lumière—, consumim —o es consumeix— el darrer capítol de la nova sèrie de moda, que ja no es mira en sales de cinema, sinó de manera individual. Tauletes i mòbils són els cinetoscopis del segle XXI. D'una primera idea d'emportar-nos el cinema a casa —que literal que resulta el concepte de *home cinema!*—, ara hem decidit oblidar-nos d'ell. La bona notícia, però, és que no ens hem oblidat dels films.

Per altra banda, no podem entendre el cinema o l'audiovisual deslligat de la societat que el crea i el mira. Actualment se'n consumeix una quantitat ingent, però els canals són diferents i també ha canviat la idea de cinefília, que tingué ple sentit en la seva voluntat de legitimació del que semblava un mer entreteniment i visqué la seva màxima esplendor des del final de la Segona Guerra Mun-

dial fins al maig del 68. Les sales de cinema, la reivindicació de determinats directors i una aproximació passional definiren una manera de viure i veure els films que canvià a partir dels vuitanta: l'adveniment del vídeo significà la possibilitat de reivindicar obres descartades per les sales i que el gust cinematogràfic apostés per altres propostes que no havien de complir el cànon de la cinefília tradicional. Anem d'una comprensió dels films com a propostes de valor artístic a un consum dels mateixos; d'acord, per tant, amb la societat del consum. Passem de la cinefília a la cinefàgia.

Els nous canals de visionament que impliquen les plataformes de *streaming* suposen que els audiovisuals es poden mirar des d'on es vulgui en el sentit més literal: pel que fa a l'espai i pel que fa als dispositius tecnològics. El concepte dels no-llocs de Marc Augé també el podem aplicar ara en aquest àmbit. Tenim la sensació d'estar davant d'una major democratització i obertura de pulpits a redós dels nous espais des d'on es pot escriure sobre cinema fora dels canals institucionals, que ha significat una proliferació de blogs, l'existència de diversos grups que defensen propostes diametralment oposades o, sovint, la major brevetat, que pot culminar en la idea d'una crítica gairebé aforística, com la que representa la limitació de caràcters d'una xarxa com Twitter, o dels assaigs visuals, que permeten una relació diversa amb el mateix audiovisual i una reactualització de la idea de l'arxiu de les imatges en moviment i del muntatge.

### Cannes o *The Game of Thrones*?

I des de les tauletes o les sales de cinema que encara romanen, què és el que es mira? El proper 19 de maig de 2019 va tenir lloc el final del primer cap de setmana del Festival de Cannes i l'emissió del darrer capítol de la sèrie *Game of Thrones* (D. Benioff i D. B. Weiss, 2011-2019); en altres paraules: el festival de cinema més prestigiós del món i la sèrie actual de major èxit. El passat mes de maig, Thierry Frémaux, delegat general del festival esmentat, digué que les sèries són quelcom industrial, mentre que el cinema és poesia. Sense ànim de crear un nou *paragone*, podem dir que, per una banda, tenim les sèries —un pro-



Fotograma de *Liberté*, d'Albert Serra (2018).  
©Andergraun Films

ducte que gaudeix d'una popularitat impressionant— i un tipus de cinema que centra la seva atenció en la postproducció, els efectes especials i l'acció compulsiva, mentre que, per l'altra, trobem un cinema que continua amb la idea del valor artístic de l'obra i, per tant, de la rellevància de la posada en escena i del realitzador (autor). Qui guanya la partida? La pregunta no té una resposta: tot depèn de quin és el valor que es quantifica (nombre d'audiència i distribució, qualitat de les propostes...).

Avui en dia vivim en una polarització molt significativa entre allò que correspon a la cultura de masses i allò que pertany a un públic més reduït i amb exigències diferents. Pel que fa a la primera opció, les noves plataformes de visionament, el canvi en les estratègies de l'*storytelling*, la preeminència d'universos com ara el dels superherois o la connexió amb els videojocs, són algunes de les línies mestres que el travessen, i que aposten cada cop per una major interactivitat. Podria ser-ne un exemple el film interactiu *Black Mirror: Bandersnatch* (D. Slade, 2018), basat en la sèrie de ficció distòpica sobre la tecnologia *Black Mirror* (Ch. Brooker, 2011-2017), clara actualització (i reflexió) de l'estratègia narrativa «escull la teva pròpia història», o bé la sèrie noruega *Skam* (J. Andem, 2015-2017)—que ha donat lloc a una adaptació espanyola—, pensada exclusivament per a adolescents i que, per aquesta raó, emprà els sistemes de comunicació que aquests utilitzen en el seu dia a dia a partir de dos conceptes: el temps real i les xarxes socials. Així, defuig l'ús dels canals televisius i de l'*streaming* i opta per publicar a la seva pàgina web diverses seqüències com si fossin clips que es penjen en el mo-

ment del dia en què s'indica que succeeix l'acció; també s'han creat perfils dels protagonistes a la xarxa Instagram i són seguits per gran quantitat de joves. Personatges de ficció, doncs, seguits com si fossin persones reals: passem de la societat de l'espectacle de Guy Debord a la lògica dels simulacres de Jean Baudrillard.

Pel que fa al cinema d'autor, el qual malauradament en molts casos no troba un espai de distribució fora dels festivals, cal dir que també pels volts de l'any 2000 i potser com a resposta a un nou audiovisual preocupat pels efectes especials, foren diversos els directors que apostaren per un cinema minimalista —Abbas Kiarostami, Tsai Ming-liang, Pedro Costa, Lisandro Alonso, Jia Zhang-ke...— i, tanmateix, alguns d'ells, passat l'any 2010, fan un cinema matèric on preval el diàleg per damunt del silenci, amb la qual cosa estableixen certa proximitat amb el teatre, i empren sobreimpressions o, en general, la postproducció per contribuir a poetitzar la imatge. Sigui com sigui, el cinema d'autor, que ja des de la modernitat va abandonar la narrativa clàssica —recuperada en bona part per les sèries—, a vegades ha trobat nous espais d'exhibició, com ara les galeries d'art (Agnès Varda, Harun Farocki, Albert Serra...).

En definitiva, si bé el concepte tradicional de cinema pot resultar caduc, és innegable la bona salut de què gaudeix el mutable àmbit audiovisual, amb diferents propostes que satisfan múltiples públics: si aquesta era la mort del cinema, visca el cinema i llarga vida a l'audiovisual! ●