ESA MEMORIA DEL MUNDO: MUSEUM HOURS / COUNTING DE JEM COHEN

Mariana Freijomil

TEXTO-JUEGO

Quise poner todo lo que amaba del campo en el lienzo, desde el enorme árbol hasta el diminuto caracol. No creo que tenga sentido darle más importancia a una montaña que a una hormiga (...), y por eso no me importó pasar horas y horas dando vida a la hormiga.[1]

Joan Miró

Decía Joan Miró que cuando pintó su cuadro *La Masía* (1921-1922) había querido capturar todo lo que amaba del campo que le vio crecer. Cada detalle del cuadro poseía el mismo grado de importancia para el pintor: desde los caracoles que surcan la tierra hasta la luna de la tarde temprana que se intentan retener a toda costa. Porque *La Masía* no es otra cosa que la imagen que captura el recuerdo del lugar de la infancia, de unas raíces lejanas del artista que se intentan abrir paso en un hambriento París. De ahí que todo lo que vemos en la pintura se haya detallado, porque la imagen es el medio para que veamos la vida de lo plasmado. Para Miró los surcos de la tierra y las grietas de la casa hablan de él y de la vida, trascendiendo la materia que vemos.

Ahora, juguemos. Imaginemos que no sabemos nada de este cuadro. Ni autor, ni año, ni título, cero, nada. La imagen nos abordaría llena de enigmas: el camino de cerámica entrecortado, las pisadas marcadas en la tierra que desaparecen, los animales que se miran en el corral, todo ello aparece ante nosotros como un escenario donde podemos imaginar que esas piezas sueltas, si son correctamente encajadas, pueden resolver un misterio.

¿Qué queda, en este juego, de los recuerdos de Joan Miró y de su masía? Permanece la tensión que sugiere la importancia del lugar desde la existencia del lienzo. La imagen nos hace testimonio de algo que no sabemos qué es, y desde ahí no podemos evitar preguntarnos qué quedará de la memoria de nuestro propio mundo cuando ya no estemos. En esta pregunta parecen adentrarse los últimos trabajos de Jem Cohen, *Museum Hours* (2012) y *Counting* (2015), esta última presentada a competición en la 22ª edición del Festival L'Alternativa de Barcelona. En estos dos filmes, el director propone un recorrido a través de imágenes, partiendo de las que nos miran desde el pasado, hasta las que capturan al mundo que le rodea hoy.

MUSEO-ESPEJO

Vers le cinquantième jour, ils se rencontrent dans un musée plein de bêtes éternelles.

La Jetée (1962), Chris Marker

En el cómic de Nicolas de Crécy titulado *Período glaciar* (2006) un grupo de exploradores se adentra en las salas del Louvre en medio de un escenario apocalíptico, donde los cuadros abandonados tras una glaciación que ha consumido la tierra, son el único testimonio del pasado. Uno de los miembros del grupo explica que la historia de la civilización extinguida puede ser reconstruida a través de las pinturas. Es así como los diferentes periodos y artistas se mezclan, al servicio de la hipótesis de cómo había sido el pasado: de los cuadros religiosos se deduce que la levitación era algo común entre recién nacidos y algunos adultos; de las escenas eróticas y mitológicas, que el sexo era algo omnipresente y que sometía a la mujer; de los paisajes y escenas costumbristas, que el agua

dulce era la gran fuente de riqueza y que los animales se mezclaban con el hombre. Todo lo imaginado parece distante pero al mismo tiempo extrañamente familiar a nosotros. Reconocemos nuestro reflejo en la construcción de esta narración histórica desde imágenes que, sin contexto que las arrope, son capaces de señalarnos.

Podríamos vincular ese pasaje del cómic a las explicaciones de una de las guías del Kunsthistorisches Museum ante las obras de Brueghel, que vemos en *Museum Hours*. Frente al grupo que conduce por la sala, se pregunta si una pintura puede trascender al tiempo y si podemos reconocer en ella lo que quería reflejar el artista realmente. Los planos que revelan detalles de las composiciones, mientras la guía dialoga con los visitantes, nos muestran cómo las escenas bíblicas y fantásticas albergan el retrato de la sociedad y el tiempo que las vio nacer. A través de la composición, Brueghel subraya detalles, aparentemente sin importancia, de los personajes que se amontonan en sus obras. La guía comienza esta argumentación tomando como ejemplo *La conversión de San Pablo* (1567), cuyo centro compositivo no está en el santo cayendo, sino en el árbol que marca el espacio de la la escena, bajo el cual hay un niño que apenas aguanta en pie bajo el casco y la armadura que viste. Vemos entonces el tiempo convulso que tocó vivir al artista entre guerras religiosas, al igual que la vida cotidiana en los dos campesinos defecando a orillas de un río de *La torre de babel* (1563) o las diferencias sociales abismales en los tullidos de *La lucha entre el Carnaval y la Quaresma* (1559). Rescatando esas situaciones y detalles cotidianos, el artista se posiciona como testimonio de su entorno.

Mediante un montaje pausado, Jem Cohen logrará que las observaciones de los protagonistas ante las imágenes que cuelgan de las paredes y las esculturas silenciosas, tengan una correspondencia en el exterior. Así, el plano detalle de los árboles y las montañas de un paisaje tienen como contraplano la copa de otro árbol que está delante del hospital donde la protagonista acude a cuidar de su prima. Naipes y huesos encuentran su respuesta en una colilla y una lata de cerveza tirados en la calle. Los papiros y los vasos canópticos del antiguo Egipto hablan con las revistas mojadas, los ordenadores viejos y los zapatos usados de un mercadillo. Mientras, escuchamos la audioguía, que nos recuerda los rituales para pasar al otro mundo de los faraones que eran enterrados con sus objetos para poder usarlos en el más allá. El montaje construye un diálogo entre las obras de arte atesoradas en las salas con nuestro mundo, que aguarda fuera. De esta forma Cohen se posiciona junto a Brueghel: ambos documentan su tiempo en todas las imágenes que producen, todas ellas inevitablemente impregnadas de una intersección pura y consciente de realidad y ficción. ¿No podrán ser usadas para imaginar el pasado, tal y como hacen los exploradores de *Período glaciar*?

La escena final de *Museum Hours* asume la equiparación de las imágenes filmadas con las pintadas. El sonido de los pasos de uno de los personajes protagonistas, vigilante de sala de museo, nos lleva a un fundido en negro, y escuchamos su voz en off con tono descriptivo, similar al de una audioguía. Lo que vemos ya no es un cuadro. Son los pasos de una anciana que se aleja caminando, quizás a casa.

Desde ahí, mediante cortes en negro, vemos imágenes de otras calles próximas. Mientras, la voz del vigilante reformula las preguntas que hizo la guía ante las pinturas de Brughel: ¿Cuál es el tema? ¿Qué es lo importante? ¿El paso cansado de la mujer? ¿Los edificios de un suburbio o los rojos de los coches que bordean la carrera? Es entonces cuando se suceden planos casi estáticos de otros lugares, reflejos de edificios en construcción sobre los vidrios de escaparates de tiendas que liquidan artículos. Todas las imágenes nos hablan del paso del tiempo: "uno recuerda lo efímero de las cosas", nos dicen. La correspondencia entre el museo y la vida de la calle delata la presencia del espectador, los cuadros que nos miran desde el pasado y a los que no podemos evitar devolver la mirada. Vemos en todas las imágenes el reflejo de la vida de nuestro mundo e imaginamos o recordamos cómo fue antes. Sin embargo también vislumbramos su inexorable desaparición.

IMAGEN-MUNDO

Un sol rojo y pequeño
como una luz trasera
abajo en el paso elevado[2].

Anacostia, Pj Harvey

Los artistas oscilan, sin pretenderlo, entre el murmullo y el grito. A veces uno sucede al otro en un binomio acción-reacción. El mismo año en que PJ Harvey publicó *Let England Shake* (2011), la cantante inició una serie de viajes junto al fotógrafo Seamus Murphy, del que saldría su nuevo álbum, *Hope Six Demolition Project* (2016). Si uno bebía de los fantasmas de la Primera Guerra Mundial, el otro lo hace de las imágenes y encuentros en Kosovo, Washington y Afganistán. Si el primero fue grabado en una iglesia, el otro exigió serlo en una galería de arte, a la vista de los visitantes.

Siguiendo un movimiento similar, Jem Cohen desplaza la cámara fuera del museo, prescindiendo de guión escrito y personajes. La última escena de *Museum Hours* resulta ser el inicio de una mirada que explora el mundo combinando libremente sinfonía urbana, documental y video diario. Al igual que Harvey, el director sale de un vientre protector. Como disco-memoria, *Let England Shake* se graba en espacio sacro y retirado, como oraciones que dan voz a soldados que fueron tragados por el barro de las trincheras. Pero en ellas encontramos indicios inquietantes de la presencia de nuestro tiempo: hablan de la explotación, de la guerra, la muerte y el olvido. Es la percepción consciente del presente lo que hace que la artista alce la mirada al mundo y construya *Hope Six Demolition Project* tomando momentos, gestos y visitas a lugares conmemorativos, para capturar el latido del aquí y ahora.

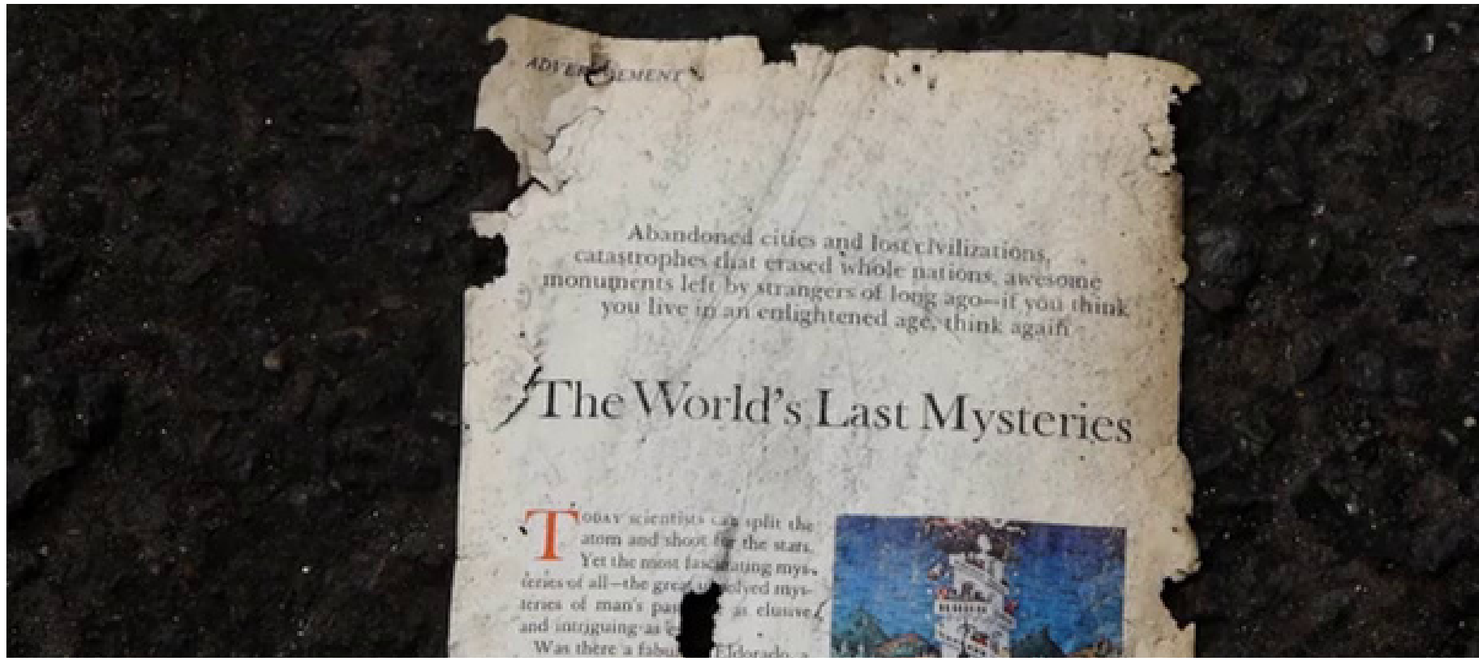
Cohen nos descubría cómo las paredes del Kunsthistorisches Museum albergan los espectros de la historia, que miran al presente. La imagen que abarque el presente, igualando la trascendencia en el tiempo que logran los cuadros de Brueghel, ha de ser una que capture sinfónicamente el mundo. *Counting* se estructura al modo de álbum musical, en 15 capítulos, cada uno de los cuales se recibe como una postal, testimonio de encuentros tras su paso por Estambul, Nueva York o Moscú.

En el primer capítulo, un programa de radio, que se escucha en off, nos habla de los avances en cosmología que nos permiten

ser conscientes de cómo es el universo a pesar de la imposibilidad de ver la materia oscura. Aunque no podamos vislumbrarla, sí podemos entender cómo funciona a través de otros signos. La imagen que acompaña estas palabras es la de unos transeúntes pasando junto a una valla de madera. La cámara se desplaza temblando y vemos por su ángulo lo que se oculta tras la valla: un descampado repleto de plantas desordenadas que se agitan. Es una advertencia. Tras los instantes cotidianos que nos muestra el film subyacen los vínculos entre objetos, lugares y personas que configuran un mundo palpitante, donde el futuro no es más que una sucesión entrecortada de presentes, y el pasado pivota entre el olvido y el recuerdo. Igual que sabemos de la existencia de la materia oscura del universo gracias a las anomalías gravitacionales que provoca entre los planetas y las estrellas, sabemos de las relaciones entre las entidades de nuestro mundo. Estas se hacen visibles gracias a la captura del instante en la imagen y a que podemos hacer que revele las tensiones subyacentes haciéndolas chocar. Es el montaje el instrumento capaz de manifestar esas relaciones ocultas tras la materia.

El universo Chris Marker, al que dedica el capítulo titulado *Skywriting*, impregna *Counting*. En los ojos de gatos caseros, en los andares felinos por los tejados y en los *maneki-neko* que saludan en tiendas, volvemos a *Chats perchés* (2004) y al Japón de *Sans Soleil* (1983). En el rostro de una mujer que duerme al sol de la tarde volvemos a la protagonista de *La Jetée* (1962). André Bazin definió el montaje de Marker a partir de *Lettre de Sibérie* (1957):

(...) aporta en sus films una concepción nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre los



planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que precede y la sigue, sino que en cierta forma se relaciona lateralmente con los que se dice.[3]

A diferencia del director francés las imágenes de Cohen no dialogan desde la palabra. Se miran, se contraponen y fluyen ante nosotros, acompañadas por instantes sonoros que pueden dotarlas de ritmo, rebelar pistas del sentido oculto entre los planos o sencillamente, dejarnos en suspenso. El sonido y la palabra son ambientales, a veces incomprensibles. El mapa sonoro de murmullos se une al de las imágenes que chocan dialécticamente, entre las que impera la presencia de superficies reflectantes de edificios de cristal, transportes públicos, vitrinas de museos o lluvia. Sólo la captura del reflejo fugaz, teñido por la polución o el agua, tiene la capacidad de exponer la fragilidad de lo filmado, cuya desaparición se predice en el instante breve cazado al vuelo.

El montaje en Cohen resulta orgánico como una improvisación musical y eficaz como el cuaderno de apuntes de un dibujante. Se hace de retazos, de susurros y segundos que se manifiestan como un coro, aparentemente desordenado, que canta al unísono. Todos los elementos tienen valor por sí solos pero no pueden desligarse los unos de los otros. Si en *Museum Hours* los huesos y los dados tirados que veíamos en un cuadro de Brueghel, tenían su correspondencia en las calles húmedas de Viena, en *Counting* los reflejos en las ventanas de los peatones de Manhattan no pueden alejarse de los de los visitantes del museo espacial de Moscú. En ambas películas se opera la preservación de la memoria desde el rescate de restos: detalles de cuadros, rostros de estatuas, cigarrillos tirados, gatos, sonidos y luces de la ciudad. Todo listo para ponerse en una cápsula del tiempo que podría esperar ser abierta e interpretada, otra vez.

[1] En ROWELL, Margit . *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. Da Capo Press. Nueva York, 1992. p. 93

[2] HARVEY, Pj; MURPHY, *Seamus. El hueco de la mano.* Editorial Sexto Piso, Madrid, 2015. pp 194-195

[3] VVAA. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Ediciones de la Mirada, Valencia. pp. 36