



# El destino del cine como arte \* Jacques Rancière

suggested by: Zé Vance [15-12-08]

Entrevista a Jacques Rancière con motivo de la publicación de *Malestar en la estética* Jacques Rancière

Desde el prólogo de *Malestar en la estética*, usted evoca a modo de elogio la confusión que a su entender define a la estética. ¿Puede aproximarse esta idea a la impureza que a menudo se atribuye al cine?

Por supuesto. La confusión estética es la imposibilidad de definir un arte por una esencia, una técnica o un medio propio. Es lo mismo que entendía Bazin cuando hablaba de la impureza cinematográfica: la imposibilidad de oponer una esencia plástica del cine a una esencia verbal del teatro o de la novela. Pero si a menudo el cine es calificado como un arte impuro es para contraponerlo como un arte deudor de todas las restantes, de las artes supuestamente puras. Por el contrario, yo pienso que el cine revela un destino común a todas las artes. Ninguna de ellas puede definirse por esa esencia propia que algunas teorías quieren oponer al discurso estético, que es considerado como un comentario exterior. Al margen de los modos de visibilidad e inteligibilidad que lo constituyen como tal, el arte no existe. Todo arte es un préstamo ejecutado por un trabajo perceptivo y discursivo obtenido de diferentes tipos de entretenimientos, rituales o ceremonias. Esto significa que su aspecto no artístico es esencial a la identificación misma del arte. Y evidentemente, un arte como el cine está muy bien ubicado para atestiguar esta impureza común a causa de su origen como entretenimiento popular.

El empleo del término impureza en el cine remite a su relación con el mundo, con lo real, lazo de distinta naturaleza al de las artes que le precedieron. Cuando usted recuerda la importancia, en el ámbito de las artes, de una nueva relación con lo trivial, con la materialidad a través del ejemplo de Stendhal que remite a lo sucedido en literatura en el siglo XIX, así como en la música o en la pintura, ¿no está sugiriendo que estas artes se aproximan a lo que el cine será de modo natural?

La impureza no es un privilegio cinematográfico. Los objetos del mundo comenzaron a penetrar en la literatura o en pintura de modo trasgresor y esta trasgresión constituyó la nueva visibilidad del arte que permitió al cine y a la fotografía convertirse en artes. El cine no es impuro porque se pasee por las riberas de los ríos. Antes de que existiese ya se paseaban por allí. Una manguera no está más cómoda en el cine que en un cuadro o en una página

literaria. No puede definirse la impureza del cine por su relación con el mundo, o mejor dicho, no hay que definirla por su relación con lo banal, sino como lo indiscernible entre la citada forma de entretenimiento y la forma del arte. Desde ese punto de vista, el cine es importante por haberse convertido en el arte de masas en el sentido en que es el arte de mayor consumo.

También se ha convertido en el arte de lo real, con todas las precauciones asociadas a este término. Pero siguiendo con su ejemplo, en Manet, Stendhal, Varese, hay algo que hace que siempre se diga que es un gesto, un intento, mientras que en el caso del cine, no es necesario intentarlo. Desde el momento en que los Lumière ruedan, filman la realidad. El cine es un arte que se construye automáticamente con la realidad. Si se afirma que el cine fue inventado en 1895 por los hermanos Lumière y no tres meses antes por los hermanos Skladanowsky es debido a que éstos filman teatro frente a los Lumière que filman la salida de una fábrica o la llegada de un tren a la estación.

Es una mirada retrospectiva. En 1900 se pensaba que el cine se convertiría en un arte si se filmaban objetos artísticos. Ahora se piensa que los Lumière inventaron el cine como arte, eligiendo la salida de una fábrica o la llegada de un tren; o se piensa que la fotografía se convirtió en arte cuando los retratos frontales de Paul Strand rompieron con la imitación pictorialista de los efectos pictóricos, porque la ausencia de arte se ha convertido para nosotros contemporáneos en un componente esencial del arte. La fotografía y el cine han hecho más rápidamente el camino recorrido por las otras artes, el camino en el que éstas descubrieron que lo que califica a un arte como tal no es tratar de asuntos nobles sino relacionarse con lo cotidiano y con la impureza. Añadiría que el cine es un atajo extraordinario de un recorrido, de una negociación de la relación ente el arte y sus temas-sujeto, que en las artes anteriores se realizó durante un tiempo mucho mayor. Esto ofrece tanto una visibilidad como una banalidad que tiende a enmascarar el carácter general de esta negociación del arte con la realidad, entendida como lo que es contrario al arte.

Usted afirma que el cine permite un atajo fulgurante respecto de estas cuestiones. Sin embargo en su libro la ausencia del cine es patente en su mayor parte. Hay dos referencias: una estratégica, en la discusión en torno a Alain Badiou para mostrar que el cine puede ser el lugar que revela una especie de contradicción de método, y la otra en el último capítulo, en el que usted se apoya en dos películas (Mystic River y Dogville) pero en el seno de un movimiento más amplio.

Mi libro no tiene por objeto esta negociación entre el arte y sus sujetos, ya hablé de ello en La Fábula Cinematográfica, sino en el modo en que el arte, dentro del régimen estético, definió su propia política. Por ejemplo: cómo en el siglo XVIII se descubrió que una estatua griega mutilada contenía el futuro de una nueva comunidad y qué figuras se tomaron como referencia a partir de esta estatua y esta comunidad. Esta situación definió para las artes tradicionales el imperativo de un rebasamiento, un esfuerzo para convertirse en algo más que arte. El cine no ha tenido que cuestionarse estos problemas, incluso ofrece el ejemplo inverso de una técnica y una diversión que se introducen en el mundo del arte mientras que las artes nobles intentan superarlo.

Su libro sugiere que este rebasamiento del arte está superado e incluso que hemos renunciado a él. ¿Se podría encontrar en el cine de hoy un recorte comparable al que señala entre las obras que aspiran a crear una comunidad y las que aspiran a suscitar rupturas y crisis?

No pienso que sea aplicable al cine, porque nunca fue un arte público, en el sentido del arte del monumento, arte que exhibe el arte, arte que da una visibilidad pública al arte. En

su época, Elie Faure lo creyó, pensó el cine como el arte que iba a ser el equivalente de los templos indios o de la pintura mural, un arte del espacio público. Si el cine ha sido un arte de masas, no es en absoluto en este sentido. Nunca fue un arte encargado de exponerse como arte en el espacio público, sino que se encerró en las salas. El cine es el arte que encontró su hornacina. Aunque las revoluciones artísticas hayan podido dejar su marca sobre las imágenes que proyecta, él permanece dentro de su jaula. Nunca ha tenido que cuestionarse el hecho de salir. Existieron momentos de cine militante, comprometido con experiencias políticas, pero existe una relación del exterior al interior, un vínculo propio del arte con su vocación pública que permaneció ajeno a las preocupaciones del cine durante mucho tiempo.

El cine sin embargo ha salido de su encierro en dos direcciones: la primera le lleva hacia el museo y la segunda, con la televisión, el vídeo, el DVD, le introduce en la esfera privada como pasatiempo más que como arte.

Creo que es más complejo. El cine en la televisión sigue siendo considerado como arte, incluso aunque sea como una reproducción frente a la obra original. Esta exteriorización le distingue de la telenovela o del reality show. El cine en el museo puede ser dos cosas: un arte complementario al que se le adjudica un lugar propio, y también el instrumento y el material de una transformación del vínculo tradicional entre el espacio museístico y el arte plástico. Cuando Chantal Akerman instala en pantallas convertidas en lienzos distintos planos grabados de *El Otro Lado*, pone en marcha un poder de literalización ligado a la autonomía espacial de los elementos de lo continuo fílmico. Se pasa al otro lado, quizás también suprimido por el mismo hecho de no ser identificado en el límite de la pantalla. El cine entra en el espacio de transformación de las artes plásticas. Esencialmente, el cine o el video en los museos manifiestan una transformación de la pintura, más que una transformación del cine.

¿Es esto válido para todas las instalaciones que trabajan con películas existentes previamente?

Sí (...) Es un modo de transformar el espacio de exposición del arte o el espacio público. Los giros de *Histoire(s) du cinéma* constituyen un continuo fílmico hecho para ser proyectado y no expuesto.

La relación entre cine y museo hoy es también una relación de etiquetado cultural de las películas, en concreto en la Filmoteca de Francia (Cinémathèque Française) dentro del marco de una historia del cine. No se va a la filmoteca como a una sala de cine.

La filmoteca me parece menos importante para el futuro del cine como arte que el espacio que el cine comercial reserva al cine de autor. Lo que hace visible al cine como arte no es tanto la filmoteca como Wong Kar-Wai o David Lynch colgados de salas destinadas a un público amplio. Sin duda, la filmoteca alberga obras maestras del cine, como el museo las de pintura. Pero ésta lo hace como espacio tradicional de conservación y presentación frente al espacio de los museos, que hoy es un espacio dedicado a las formas de hibridación y transformación de las artes.

En el primer capítulo de su libro, titulado *La Estética como Política*, usted constata el momento histórico de la ruptura de los tres regímenes que antaño se mostraban ligados a los objetos artísticos, y a los que denomina regímenes ético, representativo y estético. En el instante de la ruptura, la ausencia del segundo (la mimesis) permite la separación del régimen ético del estético originando nuestra relación con las artes. ¿No es esta ruptura la definición misma del paso del clasicismo a la modernidad que tiene lugar en las artes

tradicionales durante los siglos XVIII y XIX, con equivalentes en la veloz historia del cine? Ese momento existió, y puede denominarse clásico, pero sabiendo que la definición de clasicismo siempre se establece de manera retroactiva.

Clasicismo tiene dos significados distintos. Por una parte, hace referencia a lo que yo denomino el régimen representativo de las artes: la equivalencia codificada entre los procedimientos artísticos y los efectos verificables de afección de sensibilidades. Aquello que Voltaire codificó en el ámbito del teatro o Roger de Piles en pintura. El equivalente cinematográfico se encontraría en la estética normativa de Zanuck o Selznick. Por otra parte, clasicismo significa un estado de equilibrio entre regímenes artísticos diferentes, principalmente entre régimen representativo y régimen estético. Este es el sentido del clasicismo de Hollywood: un modo de narración fílmica dotada de una cierta suspensión. Porque el cine es representativo por su uso temporal de la narración más que por su inmediatez visible. El primer plano de *Centauros del Desierto* en el que una mujer sentada de espaldas entre un porche de madera anticipa la llegada de un viajero todavía invisible es al mismo tiempo una perfecta introducción y un sostenido visual que se multiplicará a lo largo de la película. En el cine hay una mezcla original entre una lógica de la mimesis y una lógica de la aisthesis que permite definir momentos en los que la concordancia, la ruptura o la separación entre los dos se manifiesten según modalidades radicalmente diferentes. Por ello, el esquema de una ruptura radical entre dos épocas es todavía más dudoso en el cine que en ninguna otra parte. El cine es un arte que ha avanzado paso a paso mientras el comercio atrapaba poco a poco los avances del arte. Fue necesario mucho tiempo para que el cerrojo de Hollywood se abriese y las rupturas causales, las elipsis narrativas, las mezclas de tiempo o las puntualizaciones sobre lo insignificante que la pintura y el teatro habían hecho suyas desde hacía tiempo se aclimataran al cine. Hoy existe una gramática narrativa moderna estándar: el espectador de *Mulholland Drive* o de *In The Mood for Love* la acepta sin más mientras que Selznick o Zanuck habrían afirmado que la visión de estas películas no es posible. Si Godard ha podido hacer las *Histoire(s) du cinéma* extrayendo planos de la continuidad narrativa otorgándoles nuevas resonancias plásticas, musicales y nuevos significantes es debido a que el cine clásico siempre integró momentos de detención o bifurcaciones posibles en sus intrigas narrativas rectilíneas.

Una particularidad del cine sería su capacidad para integrar en una película, incluso en un mismo plano, clasicismo y modernidad.

No es algo específico del cine. Desde hace dos siglos, la literatura ha aprendido a escribir sus relatos con frases que son átomos de palabra, átomos de silencio. La especificidad del cine es haber podido llevarlo a cabo bajo una forma no experimental, a gran escala, aprovechando su estatus de entretenimiento. Si el cine ha podido negociar ciertas transacciones poéticas entre regímenes de narración y descripción diferentes es debido a que ha podido negociar tranquilamente la relación entre entretenimiento y arte, porque nunca ha sufrido el peso de demandas artísticas, porque ha estado encerrado en un espacio de diversión de masas, ha escapado de la urgencia política que ha conducido a la literatura, a la pintura, al teatro o a la música hasta respuestas globales. Incluso el imperativo industrial que obliga a los directores a rodar guiones impuestos, bajo reglas determinadas, ha otorgado al cine una especie de abrigo para definir una modernidad tranquila. Esto le ha permitido hoy ser un refugio del valor de la autoría.

Durante los años 60, el éxito de la política de los autores coincidió con el gran momento de cuestionamiento del arte. Godard integró los dibujos animados pop o las performances en la transformación de lo continuo cinematográfico, provocando una transformación de la mirada del espectador. El cine tomó sus préstamos del tumulto de las vanguardias o de las exigencias políticas para constituirse en un arte que preserva su identidad incluso a través

de la revolución de sus modos de descripción y narración.

A pesar de todo, esta evolución se está realizando de un modo cada vez más discreto. Godard también es un exponente de la misma. El alejamiento de la mimesis origina una fractura en el cine que le ocasiona la pérdida de los beneficios asociados a esta confusión del arte con el comercio y el ocio de masas, la imposibilidad de un producto de masas que siga siendo portador del arte.

Un cierto clasicismo modernizado, que combina la novedad artística con un nuevo estilo de vida se ha desplazado hacia Oriente. Respecto a la discreción de las últimas películas de Godard, tienen como contrapartida la elevación de su autor al rango de representante paradigmático de la modernidad artística y de la conciencia viva del arte.

En el marco de su reflexión, ¿cuál es para usted la importancia del cine hoy en día?

Esta importancia es doble. Por una parte, la imbricación originaria de diversos regímenes del arte en el cine y la relación específica que se establece entre lo que es arte y lo que no lo es me han permitido cuestionar el esquema establecido de la modernidad artística. Para mí, el cine es un arte del que todavía espero alguna sorpresa. Sin embargo, dado que no soy cineasta, ni teórico ni crítico de cine, no puedo sostener ninguna afirmación sobre el destino histórico del cine, no siento ninguna responsabilidad respecto al cine o a una cierta esencia a preservar del cine.

Tras esta conversación y después de la lectura de *La Fábula Cinematográfica*, se tiene la impresión de que un defecto del cine sería preservarse de las grandes peleas estéticas. Y al mismo tiempo, parece aportar una respuesta alternativa que atraviesa a las artes, entre el gesto de ruptura que abandona lo social y el gesto socializador que abandona al arte. En su bricolaje, el cine parece abrir una tercera vía cuya oportunidad estaría en no hundirse en la pantalla o en el vacío.

Totalmente de acuerdo, pero yo no he hablado de defecto alguno. Preservarse no es ninguna tara, no es una constatación peyorativa. El cine tiene la virtud de llevar a cabo una lograda negociación artística en la medida en que nunca ha tenido obligaciones muy pesadas respecto al destino del arte ni respecto de la política.

Declaraciones a Emmanuel Burdeau y Jean-Michel Frodon (01.12.04)

Malaise dans l'esthetique. Editorial Galilée, 2004

Publicación: Cahiers du cinéma. Febrero 2005 Num 598

Sitio Web: [www.cahiersducinema.com](http://www.cahiersducinema.com)

Traducción y adaptación: E.B.