

Estética infinita. La imagen después del cine¹

Silvia Schwarzböck
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Las imágenes producidas en el siglo XXI, cuando la producción de imágenes se infinitiza, no completan (ni continúan) las taxonomías de las imágenes de los siglos anteriores. Las imágenes de la época digital, por la sola facilidad con que pueden producirse y difundirse, no sólo constituyen un universo infinito e inclasificable, sino que son ellas mismas infinitas e inclasificables. Ya no se puede determinar, desde la posición de espectador, cuándo las imágenes son ficcionales o no ficcionales. Sobre el estado contemporáneo de las imágenes (la infinitud) y su estética (la estética infinita) trata este artículo.

Palabras clave: imágenes, era digital, estética, infinitud, estética infinita

Abstract

The images produced in the 21st century, when the production of images is infinitized, do not complete (or continue) the taxonomies of the images of previous centuries. The images not only constitute an infinite and unclassifiable universe, but are themselves infinite and unclassifiable. It is no longer possible to determine, from the viewer's position, when the images are fictional or not. This article is about the contemporary state of images (infinity) and their aesthetics (infinite aesthetics).

Keywords: images, digital age, aesthetics, infinity, infinite aesthetics

1 Los apartados de este artículo corresponden a las páginas 251-275 y 279-203 de mi libro *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Buenos Aires: Mardulce, 2017 (reeditado en 2020 como Ebook).

La no iconoclastia

[...] La iconoclastia no es necesariamente aristocratizante. Pero cuestiona de la democracia un principio básico: el gusto de las mayorías, el gusto por la sensualidad de las imágenes. Según Nietzsche, en una época cuyo gusto básico es plebeyo, todo lo que tenga a su favor la apariencia visible y palpable ejerce un influjo fascinante, persuasivo, convincente. Contra este gusto, basado en la evidencia de los sentidos, la iconoclastia de Platón sería aristocrática.² Lo mismo podría decirse del materialismo de Adorno (un materialismo *sin imágenes*). Y del adornismo del cine moderno. Sólo que la iconoclastia, después de Auschwitz, no se percibe socialmente como una actitud aristocrática: cuidar a las masas de sí mismas, no dándoles el tipo de imágenes que están acostumbradas a esperar, aparece como una actitud retrovanguardista, no como un resabio de ilustración tardía.

Toda la cultura post Auschwitz —cuando más figurativa, peor— se vuelve sospechosa de ser edificante y, al mismo tiempo, incapaz de mejorar a las personas. Así y todo, los adornianos, mucho más que Adorno, se sienten obligados a defenderla también de sus detractores, no sólo de sus entusiastas, porque Auschwitz bien podría haber sucedido con otras mediaciones culturales, menos mitologizantes que las elegidas por el nazismo, aunque no de manera idéntica. Esto no quita que no se cansen de advertir (y hagan de la advertencia otro dogma portátil), que la cultura, como cultura administrada, implica de suyo masificación.

La iconoclastia, tal como la inspira Auschwitz, pierde vigencia frente a Guantánamo, el campo de concentración contemporáneo modelo, con su clandestinidad (como cancelación repentina de los derechos humanos) mostrada en imágenes explícitas. Guantánamo no sólo no inspira la misma clase de iconoclastia que Auschwitz (una iconoclastia modernista), sino que no inspira ninguna clase de iconoclastia.

2 Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1984, p. 35

El campo de concentración contemporáneo, cuyo modelo es Guantánamo, sigue definiendo el vínculo entre metafísica y cultura sin que haga falta invisibilizarlo, para garantizar su clandestinidad, ni privar al espectador de sus imágenes, para enseñarle a mirarlas. La clandestinidad, como cancelación de los derechos humanos, deviene un fenómeno visible, básicamente, porque es un fenómeno mirable.

El vínculo entre metafísica y cultura, a partir de Guantánamo, tiene que pensarse *más allá* de la iconoclastia, porque la cámara forma parte, intrínsecamente, de la lógica concentracionaria contemporánea.³ Las imágenes del campo de concentración contemporáneo están producidas por y para un espectador frío, al que buscan recordarle, en vano y tarde, que él es también, ante estímulos extraordinarios, un sujeto psicológico.

Las imágenes de Guantánamo (y post Guantánamo) aspiran a herir la mirada soberana, para lo cual tienen que mostrar como normal y cotidiano algo que ni siquiera el cine contemporáneo, cuando es explícito, lo puede mostrar sino como excepcional y extraordinario (en la autoficción documental): la infinitud del yo. Y el yo aparece, ininfinetizado y todopoderoso, en la *selfie* del verdugo.

Por eso el campo de concentración, cuando incorpora la cámara, produce imágenes de suplicios en las que los verdugos demuestran haber pensado la puesta en escena, sinópticamente, no sólo para aparecer victoriosos *junto a* sus víctimas (en el modo de la *selfie*), sino para ser vistos a posteriori, fuera de su círculo de confianza, por un espectador totalmente desconocido (algo que los verdugos nazis evitaban a conciencia).

La *selfie* del verdugo *junto a* la víctima (como demuestran las fotos de torturas a prisioneros iraquíes en la cárcel de Abu Ghraib, publicadas por *The New Yorker* en 2004) convierte la idea de una *guerra infinita contra el Terror* —como la llamó

3 Los centros de detención clandestina de las últimas dictaduras latinoamericanas pertenecen todavía al paradigma de la Guerra Fría, no al de “la guerra infinita”, “la Guerra Global contra el Terror”. Siguen, por eso, el paradigma estético-político de Auschwitz, no el de Guantánamo.

Bush— en parte sustantiva de la vida cotidiana global.

La cámara entra al campo de concentración, en el siglo XXI, como al resto de todos los espacios sociales posibles, públicos, privados y clandestinos: porque ya está allí o, quizá, porque quienes están allí ya miran a sus prisioneros, en tanto víctimas, y a sí mismos (por medio de la *selfie*), en tanto verdugos, con la lógica de la cámara.

Mediado y constituido por las imágenes, el campo de concentración deja de ser una anomalía y pasa a convertirse en una regularidad.

Infinitud de la guerra

En la ocupación de Irak, los soldados estadounidenses llevan consigo, además de las armas convencionales y no convencionales, una cámara digital. “Actúan como si fueran turistas”, dijo de ellos Donald Rumsfeld. Mientras filman y archivan imágenes, no piensan en futuras causas legales.

Si las fotografías de las torturas en la cárcel de Abu Ghraib pudieron viralizarse, es decir, convertirse en un fenómeno de masas, es porque la cultura audiovisual en la que se encuadra la Guerra de Irak no sólo es otra que la de la Guerra Fría, sino porque el campo de concentración, por ser parte constitutiva de esa cultura audiovisual, queda definida por ella.⁴

El campo de concentración contemporáneo, al incorporar la cámara (la cámara de seguridad o la cámara portátil), no es más el campo de concentración moderno, cuyo símbolo fue Auschwitz.

4 “El archivo completo con toda la documentación visual de las torturas y los abusos en la prisión de Abu Ghraib —contenido en un único DVD— fue puesto a disposición de *Salon.com* el 16 de febrero de 2006. Según el informe del agente especial James M. Seigmund del Comando de Investigación Criminal del Ejército de EE. UU., ‘una revisión de todos los soportes informáticos presentados a esta oficina reveló un total de 1.325 imágenes y 93 archivos de vídeo con abusos a presuntos detenidos, 660 imágenes de pornografía entre adultos, 546 imágenes de detenidos iraquíes muertos, 29 imágenes de soldados simulando actos sexuales, 20 imágenes de un soldado con una esvástica dibujada entre los ojos, 37 imágenes de perros destinados a labores militares siendo utilizados en abusos a los detenidos y 125 imágenes de actos cuestionables.’ http://www.salon.com/news/feature/2006/02/16/abu_ghraib/”. Cf. Stephen F. Eisenman, *El efecto Abu Ghraib. Una historia visual de la violencia*. Traducción de A. Gondra. Buenos Aires/Barcelona: Sans Soleil, 2014, pp. 11-12.

Sin dejar de ser clandestino, el campo de concentración, en el flujo infinito de las imágenes contemporáneas, ha dejado de ser invisible, porque ha dejado de ser inmirable. Las imágenes que se producen en él están pensadas para espectadores externos, que no forman parte del círculo de su clandestinidad.

Pero si la cámara ha podido entrar al campo de concentración del siglo XXI, es porque entre ella y él hay algo en común. Entre los acontecimientos de máxima intensidad emotiva (los de máximo placer y los de máximo dolor: el sexo y la tortura) y la imagen no aurática (sea fotográfica, cinematográfica, electrónica o digital) no existe inconmensurabilidad alguna. Entre la explicitud del placer o el dolor y la puesta en escena del acto placentero o doloroso, hay una relación que la cámara no sólo desarrolla, sino que potencia, porque obliga a los sujetos a actuar para ella.

Por eso nunca se puede saber de manera definitiva, en una imagen explícita, si la puesta en escena es auténtica o fingida: de lo que no se puede dudar, como en el cogito, es de que hay en ella, efectivamente, una puesta en escena. La pregunta por la autenticidad, en relación a la explicitud, termina volviéndose anacrónica, además de obsesiva: los sujetos de una imagen explícita *siempre* están actuando para la cámara. Y eso no quiere decir que estén, necesariamente, fingiendo.

La mirada tiene una historia, dentro de la cual la soberanía del espectador (válida para todo tipo de pantallas) representa el momento presente. Que alguien pueda mirar imágenes explícitas de tortura, cuando se sabe que todo espectador se abstrae de su psiquismo para mirar imágenes de cualquier tipo, no puede interpretarse más como una falta de empatía con el dolor ajeno, sino más bien como un triunfo paradójico de la cultura audiovisual forjada por el cine. Porque es el cine el único arte que, en el siglo XX, le enseña a la máxima cantidad de espectadores posible, a cambio de una entrada barata, a comportarse como una masa anónima en una sala a oscuras. Mientras tanto los espectadores, llorando, riendo y gritando, aprenden lo que los cineastas más avanzados, en el

momento popular del cine, consideran sus lecciones de estética: a identificarse con la cámara, no con los personajes.

El espectador de las imágenes de Abu Ghraib, en su cómoda clandestinidad hogareña [...], demuestra que la pasividad no sólo es soberanía (como enseña la prioridad del esclavo en el BDSM: el poder lo tiene, paradójicamente, el que le exige a otro que lo ejerza sobre él), sino un saber sobre *lo que puede* un espectador cuando mira *desde afuera del cuerpo*. Después del siglo del cine, el espectador ya sabe cómo mirar *desde afuera del cuerpo* y archivar las imágenes en una memoria portátil, externa, liviana, borrable y reinicialable, no cerebral, no pasional, no humana.

Imágenes industrial-militares

Según *Cómo se mira* (1986), el film de Harun Farocki, hay que pensar la diferencia entre la era mecánica y la era electrónica para entender las sociedades de control. En la era electrónica, la relación entre producción y destrucción se acelera hasta un punto en que, para que los países ricos se beneficien con los avances tecnológicos que les trae la industria bélica, las guerras no sólo se tienen que trasladar a los países pobres, que no tienen la misma tecnología, sino que tienen que ser permanentes.

Las cámaras de seguridad, instaladas en todos los espacios posibles, sean abiertos o cerrados, controlan infracciones al mismo tiempo que estudian los recorridos habituales de quienes se mueven frente a ellas. Pero ¿qué ve una cámara de seguridad? En realidad, no ve. Registra movimientos. La cámara recuadra con distintos colores todo lo que está en movimiento. Lo que no está bordeado con una línea de color es irrelevante. La cámara registra sin ver.

La imagen controladora de las cámaras de seguridad –incapaz del primer plano, pero capaz de identificar y desindividualizar, a la vez, la presencia humana– no es una variante más de la imagen electrónica hecha de puntos, como lo sería, si se la juzgara con la vara del cine, como hace Deleuze. La imagen

electrónica, por eso, es lo que queda fuera de *La imagen-tiempo*, su punto límite: el no cine.

La imagen electrónica es la que puede reemplazar al cine y sellar su muerte definitiva (una muerte empírica, no hegeliana). Esta clase de imagen, no sometida a los límites del plano, puede nacer de cualquier punto de la imagen precedente. La propia pantalla que esa imagen requiere ya no remite a la postura humana, aunque mantenga convencionalmente la línea vertical. El espacio de esa imagen es omnidireccional. Por lo tanto, la pantalla ya no representa un cuadro o una ventana al mundo, sino un tablero de información en el que sólo aparecen datos.⁵

El automatismo electrónico, en la lectura deleuziana, nada vale por sí mismo si no está al servicio de una poderosa voluntad de arte. Los artistas reclaman nuevos medios, pero de esos nuevos medios, con sus imágenes-datos, sólo se pueda esperar (y temer) que anulen toda voluntad de arte o hagan con ella “un comercio, una pornografía o un hitlerismo”.⁶

El devenir-información (puros datos), propio de la imagen electrónica (por estar hecha de puntos, por ser numérica, por ser plana, por ser bidimensional, por ser abstracta, aunque de lejos parezca figurativa), la convertiría, automáticamente, en instrumento de control. Salvo que la voluntad de arte lograra hacer de ella algo que no sea “un comercio, una pornografía o un hitlerismo”.

El final (de 1985) de *La imagen-tiempo* anuncia, entre otras cosas, la “Postdata sobre las sociedades de control” (de 1990):⁷ el tipo de sociedad que miraba cine llegó a su fin. La sociedad de la vigilancia (la de las instituciones cerradas y totales, explicables por el modelo del panóptico: la familia, la escuela, el hospital, el servicio militar obligatorio, la fábrica, la cárcel,

5 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós, 2009, 2ª reimpresión, p. 352.

6 Íbid., p. 353.

7 Gilles Deleuze, “Postdata sobre las sociedades de control”. Traducción de Martín Caparrós. En: Christian Ferrer (ed.). *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Buenos Aires: Altamira, 1999.

el manicomio), que era la que iba al cine, se vuelve anacrónica frente a una sociedad de control, basada en tecnologías de la información (internet, los celulares, las cámaras implantadas en el espacio urbano, las tarjetas de pago y de acceso) y en versiones aparentemente progresistas del panoptismo: la familia liberal y de constitución provisoria, la formación universitaria permanente, la prevención de la salud, el servicio militar optativo y rentado, la empresa, la tobillera electrónica para la prisión domiciliaria, la salud mental ambulatoria.

Es lógico que Deleuze termine sus *Estudios sobre cine* con las imágenes electrónicas. Son, por excelencia, las imágenes resistentes al arte porque, cuando una voluntad de arte quiere subordinarlas, desvirtúan el concepto de arte. No pueden ser enaltecidas por el espíritu, porque cuando el espíritu se ocupa de ellas, lo degradan. Por eso necesitan de un materialismo como el de Farocki, que las piense fuera de los límites del arte (incluso del cine).

La obra de Farocki permite pensar en términos materialistas, a partir del análisis de la mirada, los dispositivos industrial-militares en los que se engendran las imágenes concentracionarias de la “guerra infinita”. Para pensar esas imágenes, no hay que ir a buscar en ellas lo que ya sabe de antemano por la teoría (sea la de Foucault, la de Deleuze o la de Adorno). Farocki produce un giro materialista en la crítica contemporánea de las imágenes, que lo diferencia tanto de la iconoclastia adorniana y filo-adorniana como de la izquierda cinematográfica y su proyecto de reescribir la historia del arte desde la historia del cine.

El giro farockiano parte de una conclusión sobre las imágenes aéreas y de satélites que se dieron a conocer por primera vez en 1991, durante la Guerra del Golfo contra Irak: las imágenes para llevar adelante la guerra coinciden con las imágenes que reportan sobre ella. Si estas imágenes generan la ilusión de que “la guerra del Golfo nunca sucedió”, es porque invisibilizan, tanto para los pilotos como para los espectadores, la presencia humana en el campo de batalla. Por eso son más cercanas a

los videojuegos –la industria del entretenimiento más rentable del presente– que al cine bélico. Son *no cine*, no simplemente, por no ser arte ni pensamiento (la razón por la que no son imágenes-tiempo ni para Deleuze ni para Didi-Huberman),⁸ sino porque sirven para aprender a mirar el mundo sin la presencia humana: son didácticas en relación a un mundo que sólo pueden registrarlo y analizarlo las máquinas, sin que por eso puedan verlo ni pensarlo. Son imágenes que entrenan la mirada para la “guerra infinita” como flujo infinito de imágenes no cinematográficas. Y la entrenan para quien va a participar de la guerra como soldado tanto como para quien va a participar de ella como espectador, sentado o acostado frente a una pantalla de computadora, en el cuarto más oscuro de su hogar.

La imagen aérea, con el retículo en el centro, al igual que las imágenes provenientes de la punta de los proyectiles cuando se abalanzan sobre un objetivo, son imágenes operativas. Las imágenes que dentro de la industria registran las operaciones robotizadas no son un reporte del proceso de producción, sino parte de la producción misma. Esas imágenes –advierte Farocki en *Reconocer y perseguir* (2003)– deberían diferenciarse de las imágenes que se producen para vender, divertir o instruir. Y deberían diferenciarse de ellas “como el caballo de carga de la silla con que se lo monta”. Las imágenes operativas de los robots hacen visible el trabajo. Las imágenes aéreas de la guerra, en cambio, son sintéticas: reducen a líneas, puntos y ángulos todo lo visible: ciudades, autos, calles, personas.

El aparato industrial-militar produce imágenes que advierten, sin necesidad de mirar, la presencia humana. Es por eso que en las imágenes aéreas de la Guerra contra Irak no había personas. Lo que mostraban esas imágenes, en realidad, era objetivos militares.

8 Véase Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Positivización de la negatividad

Las imágenes industrial-militares contradicen no sólo la parte de la historia de la mirada que se superpone con la historia del cine, sino la historia de la mirada como pedagogía humanista: enseñan a no ver el mundo humano desde la perspectiva humana. De ahí que sean la condición de posibilidad de las imágenes producidas en los campos de concentración contemporáneos, en las que el verdugo (o la verduga) se necesita (auto)fotografiar o (auto)filmar (o hacerse fotografiar o filmar) junto a la víctima para sentir que autentifica su experiencia como experiencia sádica: el sadismo, paradójicamente, es lo que humaniza la imagen inhumana del campo de concentración.

Si Claude Lanzmann desconfía tan fanáticamente de las imágenes, pero en cada sobreviviente de un campo de concentración ve un testigo, es porque su iconoclastia tiene a Auschwitz (no a Guantánamo o Abu Ghraib) como modelo del horror. Eso lo habilita, incluso, a interpelar al espectador en términos de catarsis. La narración de *Shoah* es clásica, aunque su canon de la prohibición de imágenes sea moderno. Para Lanzmann, no son las imágenes las que pueden llegar a ser justas, sino las palabras. De ahí que todo sobreviviente tenga, para él, el deber cívico de hablar de lo que vivió (y de lo que vio) en el campo de concentración. El lenguaje verbal, en *Shoah*, se positiviza, porque pretende tener el mismo valor comunicativo (y catártico) que una imagen.

Esta fe fanática en el poder de la palabra se parece, contra su voluntad, al discurso de los amos, tal como se lo parodia en el sadomasoquismo. Las acciones son más excitantes si se relatan a la vez que se realizan. O, mucho más, si se relatan antes de ser realizadas.

Frente a una cámara, el testimonio no se sustrae al principio ficcional que sigue cualquier narración, desde la elipsis hasta el suspenso. Las palabras hacen que los hechos, pese a su materialidad (y a sabiendas de que todo sufrimiento, más allá de su causa, es físico), entren en el régimen de lo abstracto. Y

que se relacionen entre sí por principios que no se deducen de los hechos mismos, sino de las reglas para producir catarsis (empezando por la identificación con el narrador).

Siempre hay una matriz épica en el relato del sobreviviente. *Shoah*, en este punto, sigue la narrativa del cine clásico, aunque se aferre a la iconoclastia post-concentracionaria del cine moderno. El héroe clásico es, por definición, el sobreviviente de algún infierno, aunque ese infierno sea incomparable, por el solo hecho de ser ficcional, con el de un campo de concentración. Por esta matriz épica que tiene todo testimonio, cuando un sobreviviente testimonia, su palabra está autorizada, indirectamente, por los vencedores. El género en el que habla el testigo no admite, en su clasicismo, sino la identificación con el narrador.

Todo hombre es un cineasta

El cine moderno se opone a la catarsis. La catarsis supone que el arte, indefectiblemente, debe pensarse en dialéctica con el público. Eso supusieron las vanguardias y eso suponen ciertos cineastas contemporáneos –como Lars von Trier y Gaspar Noé– cuando emulan de ellas su momento catártico: no hay radicalidad si no se quiebra al espectador, si no se le recuerda que, a pesar de su mirada soberana, él es también un sujeto psicológico.

Para quebrar al espectador, estos cineastas buscan, en sus primeros films, competir en crueldad con las imágenes concentracionarias, adoptando la perspectiva de un discurso religioso o hereje, pero que crea, en cualquier caso, en la existencia del Mal. Von Trier filma el suplicio en su vertiente cristiana (como el martirologio de una mujer por amor a un marido postrado y perverso, en *Contra viento y marea*; a su hijo sin padre, que puede quedar ciego como ella, en *Bailarina en la oscuridad*; y a su mezquina, aprovechadora y desagradecida vecindad, en *Dogville*). Noé, en cambio, filma el suplicio en su vertiente libertina, sólo que la cámara adopta frente al verdugo

el punto de vista de la víctima (la violación, en *Solo contra todos* y en *Irreversible*, está mostrada como el ejercicio del poder machista por parte de un individuo desquiciado, de ahí que su violencia extrema sea, ante todo, verbalmente explícita).

La mirada soberana sería equivalente, para este intento de reconstrucción de la catarsis, a la frialdad burguesa con que se encontraron las vanguardias a principios del siglo XX. No obstante, cuando las imágenes se han infinitizado y todas ellas compiten entre sí por captar la atención del espectador, a los cineastas contemporáneos les cuesta infinitamente más que a los dadaístas inventar una pedagogía (o una anti-pedagogía) basada en el placer/dolor.

Lo que Noé y Von Trier parodian de las vanguardias, en su afán de quebrar al espectador, es sólo su momento catártico: ninguno de los dos construye, con su radicalidad, un ismo. De hecho, el *Dogma 95*, redactado como un manifiesto por Von Trier y Thomas Vinterberg, no fue respetado por sus propias películas (ellos mismos dijeron que era una broma, tomada en serio por los críticos, incluso cuando la criticaban porque era una broma).⁹

Leído a contrapelo de su ironía, el *Dogma 95* no es más que un síntoma del estado del cine a finales del siglo XX.¹⁰ El acortamiento máximo de la distancia entre el cineasta y el público, al ser logrado por la democratización de la tecnología,

9 El grupo autodenominado *Dogma 95* (Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen y Kristian Levring) presenta su manifiesto el 20 de marzo de 1995, con motivo de la celebración de los cien años del cine. El manifiesto incluye, al final, un decálogo de reglas que todos los firmantes deberían cumplir, al que lo llaman “voto de castidad”. De las diez reglas, las únicas que no son estrictamente técnicas y que dieron lugar a comentarios y controversias, es decir, las únicas que fueron tomadas en serio porque eran una broma (y no las respetaban quienes las firmaron), son la regla 6 (“La película no debe tener ninguna acción superficial. No debe haber asesinatos, armas, etc.”), la 7 (“Se prohíbe el alejamiento temporal y geográfico. O sea, la película sucede aquí y ahora”), la 8 (“No se aceptarán películas de género”) y la 10 (“El director no debe aparecer en los créditos”).

10 “Hoy causa furor una tormenta tecnológica que conducirá a la máxima democratización del cine. Por primera vez, cualquiera puede hacer una película. Pero cuanto más accesibles se hacen los medios, más importante resulta la vanguardia. No es casual que el término ‘vanguardia’ posea connotaciones militares. La disciplina es la solución... Tenemos que vestir de uniforme nuestras películas, porque el cine individualista será decadente por definición”. Cf. Lars Von Trier y Thomas Vinterberg (en nombre de *Dogma 95*), “Manifiesto *Dogma 95*”. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* 5, 2003, p. 119. Traducción de Leonel Livchits.

no por el triunfo de la consigna “todo hombre es un artista”, implica que cualquier cinéfilo está en condiciones materiales (no sólo intelectuales) de ponerse en el lugar del cineasta para *hacer* una película, por lo cual *se pone efectivamente* en el lugar del cineasta para *ver* una película. Esa proximidad entre público y cineasta ya no puede ser mantenida en la forma de la cinefilia (una forma de la admiración), sino en la forma del culto, que es su opuesto (una forma del fanatismo).

El fanatismo rompe la distancia que genera la admiración y se convierte en el deseo, de parte del espectador, de emular al cineasta admirado, de convertirse en él en el futuro, es decir, de ocupar su lugar, algo que la democratización de la tecnología hace materialmente posible. En este contexto, el manifiesto, aún como broma, es una forma de crear cinefilia donde sólo puede haber o fanatismo o frialdad.

Una libertad bartlebiana

Cuando el sentido común le recomienda al aficionado al arte orientarse por la autoridad de la institución –“si una obra está en un museo o en una galería, es una obra de arte”– y cuando la institución presenta a quienes la cuestionan como si estuvieran de su lado (porque la autocrítica fortalece a la institución, más si la institución la hace parte de su rutina), es porque la administración de la cultura ya no aparece como un concepto exterior (y ajeno) ni al juicio estético ni a la teoría de las artes ni a la práctica artística.

Fenómenos contemporáneos como la vanguardia subvencionada por el Estado, la provocación profesional, o el modernismo académico, antes que poner a los críticos culturales en actitud de sospecha, los encuentra bien predispuestos a la escritura (incluso como crítica negativa): ellos completan una operación que, por estar estructuralmente necesitada de conceptos, jerarquiza la práctica de quienes los proveen.

Si la que decide qué es arte es la sociedad, y la sociedad contemporánea ya no sabe cómo distinguir la artísticidad de los

objetos artísticos, salvo por el lugar donde los encuentra exhibidos y comentados, es porque el papel que cumplen los mediadores de la cultura en la cultura administrada contemporánea no es un papel ni instrumental, ni burocrático ni parasitario (de la práctica artística) ni abstracto ni corporativo (como podía serlo desde la óptica de los artistas modernos): es un papel sustancial, constituyente de soberanía, concreto y metacorporativo (aunque deba tener un discurso corporativo).

Provocación, audacia, extravagancia y experimentación son rasgos de las vanguardias que terminaron extendiéndose a todas las prácticas sociales, no sólo a las prácticas artísticas. En la medida en que las prácticas entran en dialéctica con el público, las estrategias para captar su atención tienden a parecerse. El primer paso es la catarsis (si al público no se lo considera un número, sino un sujeto con el que la obra interactúa, como hace la vanguardia) o la mercadotecnia (si se lo estudia para hacerle desear lo que se le va a ofrecer, como hace la industria cultural).

No obstante, hay algo en común entre la vanguardia y la industria cultural: ambas creen que las masas (así las traten como sujeto de interacción o como objeto de estudio), deben ser sacadas de su apatía. De ahí que el término vanguardia nombre, en el curso del siglo XX, las innovaciones en cualquier actividad humana, sobre todo si su éxito depende de la reacción del público.

En este contexto, en el que la educación del espectador cinematográfico demuestra haber llegado a su fin, el cine contemporáneo puede haber perdido su rumbo –como piensa Godard– y necesitar por eso recomenzar una y otra vez, o puede aún no haber comenzado –como piensa Sokurov– y, por lo tanto, estar en él todo por hacerse. Pero, en cualquier caso, lo que al cine contemporáneo le queda pendiente se lo debe a su descubrimiento sobre el cine moderno: los cineastas modernos se tomaron la libertad –cuando tomarse esa libertad era una osadía– de no entrar en dialéctica con el público.

Godard se tomó la libertad que Sokurov ya tiene: la libertad de no hacer cine como arte de Estado. También por eso, porque

puede preferir no hacerlo, Sokurov puede preferir hacer cine como arte de Estado (como en el caso de *Fausto*). La libertad del cine contemporáneo es una libertad bartlebiana: la de (poder) preferir no ser arte de Estado.

La postura más radical del cine moderno, vista desde el cine contemporáneo, fue la de no entrar en dialéctica con el público. Si la condición industrial es la que ata al cine a las masas, y la condición popular la que lo ata al Estado, la condición amateur debería poder emanciparlo tanto de las masas como del Estado. El cine adquiriría así el aura que no tuvo por nacimiento. Desde ya, no se trataría del aura en el sentido de un ritual de origen, pero sí de un ritual.

Si un ritual es una práctica que sirve para instituir un sentido y luego para conmemorarlo, el cine primero instituiría el objeto (el film) a partir de un gesto fundador de sentido (con lo cual el film, como objeto, dejaría de ser el miembro indiscernible de una serie) y luego de instituirlo, lo conmemoraría a través de las sucesivas repeticiones. Así entienden Straub y Huillet, citando a Godard, el modo en que el cine sonoro hace escuchar, por primera vez, la voz humana (de la misma manera en que el primer plano había hecho ver antes, por primera vez, el rostro humano): “siempre me ha gustado el sonido de las primeras películas sonoras, poseía una gran verdad, porque era la primera vez que oíamos a personas hablando”.¹¹

Solo si la imagen, al igual que la palabra, no es una moneda de cambio, lo que el cine le debe a la tecnología (lo que lo hace un arte de la reproductibilidad técnica que revoluciona el concepto de arte) no lo pagaría subordinándose, para ser popular, a la lógica de los aparatos de Estado y para ser moderno, al sistema institucional del arte.

Si la consigna cinéfila del cine moderno fue que el cine clásico puede amarse porque ya no puede hacerse, la del cine postgodardiano es la misma, pero aplicada al cine moderno. La cinefilia es la ideología del cine y, como toda ideología, es eterna.

11 Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, “Presentación de *No reconciliados*”. En *Escritos*. Traducción de Javier Bassas, Begoña Martínez y Montse Ballesteros. Barcelona: Intermedio, 2011 p. 82.

Pero eso no significa que el cine contemporáneo pueda vivir para siempre de la reescritura de los géneros.

Para salir de los límites de la cinefilia, el cine postgodardiano toma del cine moderno su estética no reconciliada, sin obligarse, por eso, a repetir su negatividad: aquella negatividad era una negatividad post Auschwitz, la del cine “de después de los campos de concentración (nazis)”, no un programa que pueda aplicarse, de manera formalista, en cualquier contexto, incluso cuando los propios campos de concentración han incorporado la cámara. El ejemplo más radical de una estética postgodardiana (no reconciliada pero no negativa) es el cine de David Lynch.

Un cine postgodardiano

En la década de 1990, las películas de David Lynch se convierten, con una rapidez poco común, en objeto teórico. [...] Que la teoría absorbiera a Lynch con tanta sincronicidad demuestra que lo que tantas veces se lamenta que no suceda más a menudo (que la teoría estética se ponga al día con la práctica artística), en ciertos casos, puede terminar en lo opuesto a lo deseado. Porque gracias a Lynch la teoría confirma, una vez más, su primacía sobre la práctica, bajo la apariencia de que hizo lo contrario: la sincronía entre las películas y sus interpretaciones pone al cineasta en el lugar de la vanguardia, y a sus interpretadores, en el de la retaguardia agradecida, pero la teoría, en realidad, había salido en auxilio de sí misma.

Desde el momento en que *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990) gana el Festival de Cannes, Lynch aparece ante el gran público como el cineasta más radical del cine contemporáneo (hasta entonces, el cine contemporáneo era un cine de autor que reescribía los géneros). No obstante, Lynch ya ocupaba ese lugar desde que la teoría del cine había descubierto que, si se aferraba a él, podría salvarse de su extinción (en esa época, a todo lo que para la modernidad había sido importante, como era el caso de la teoría, se le anunciaba su muerte). La obra de Lynch desafía a la teoría cinematográfica a salir del punto

muerto en que la ha dejado Deleuze (*La imagen-tiempo* se publica en 1985 y *Terciopelo azul* se estrena en 1986). Para responder la pregunta “¿qué viene después del cine moderno?”, Lynch ofrece algo distinto que “el cine consciente de la muerte del cine” anunciado por Godard.

No debería parecer tan obvia la diferencia entre un cineasta como Godard, que dejó extasiada a la teoría por practicar un cine que pensaba por ella (aunque después dijera que él se merecía un mejor abogado), y uno como Lynch que, cuando se decide a escribir sobre su práctica, compara sus ideas con peces y atribuye el mérito de saber pescarlas a sus dos sesiones diarias de meditación trascendental: un cineasta no tiene con la teoría la misma obligación que otros artistas contemporáneos. El lenguaje cinematográfico no puede volverse intelectual hasta el punto de que su materia sean los conceptos. De la encrucijada del cine moderno no se sale por la vía del conceptualismo. La cámara puede ser un instrumento óptimo para el artista conceptual, pero el cineasta nunca deja de ser un artista que piensa con imágenes, no con conceptos. La teoría, en cualquier época, sólo es imprescindible para hacer cine político o cine de vanguardia. La relación de los cineastas con la teoría se parece más a la de los científicos con la filosofía de la ciencia que a la de los artistas contemporáneos con la estética.

La situación que lleva a las artes plásticas, antes que a las demás artes, a estar tan necesitadas de teoría no rige para el cine. La crisis del cine moderno no trae a los cineastas los mismos problemas (ni teóricos ni prácticos) que la crisis del modernismo al resto de los artistas. El cine contemporáneo más autoconsciente —el que se dedica a reescribir los géneros— es el que menos responde a problemas surgidos de la teoría y el que menos se ha inspirado en ella para filmar. Lo que dice Oscar Masotta para un artista plástico posterior al *pop art* (que no necesita saber pintar) nunca podría valer, de la misma manera, para un cineasta, incluso para el que practique el *found-footage*.

[...] Lo que las películas de Lynch tienen de extremo es algo que el espectador lo experimenta de manera física, no de manera

intelectual. La experiencia emotiva es la misma de una película de terror, pero sin sus beneficios adicionales: ni la catarsis del terror clásico (en el que la cámara se identificaba con el punto de vista de la víctima) ni la catarsis del terror contemporáneo (en la que se identifica con el punto de vista del verdugo). Esta terroricidad desconcertante se radicaliza a partir de *Carretera perdida*, cuando desaparece del cine de Lynch el factor que antes –probablemente por la empatía con el espíritu de la época– había hecho tan rápidamente legibles a *Terciopelo azul* y a *Corazón salvaje*: la reescritura cinéfila en clave irónica.

Lynch encarna al autor contemporáneo que es incapaz de realizar él la reflexión teórica que su obra demanda. Pero no porque no esté a la altura intelectual de sus películas (¿qué cineasta lo estaría y qué significaría estarlo?), sino porque en ellas se ensaya una operación inaudita que sólo el cine postgodardiano (en su no reconciliación y en su no negatividad) podría hacerla: la de mostrar la presencia de lo ordinario en lo extraordinario.

Esta operación es tan contraria a la aspiración del cine clásico (mostrar lo extraordinario en lo ordinario) y a la del cine moderno (mostrar lo ordinario en lo ordinario), como a la del cine contemporáneo (sea cinéfilo o explícito), que muestra lo extraordinario en lo extraordinario, consciente de que nada en el cine es exterior al cine y de que lo ordinario del cine moderno era tal porque se pensaba a sí mismo como “el cine de después de los campos de concentración”.

En las películas de Lynch reina una especie de Estado de excepción estético del que nunca se sale y al que nunca se sabe cómo se ha llegado. El caso límite es *Imperio*, donde los sucesos, sin lógica temporal, podrían haberse originado en una maldición o ser consecuencia de la paranoia de la protagonista. En cualquier caso, en base a lo que se ve es imposible distinguir si el desorden pertenece al mundo o lo crea la mente y, donde sea que esté situado, si es de orden sociológico o metafísico.

De todos modos, Lynch nunca desconcierta a la teoría del cine. Sus películas están hechas sin teoría y sin pretensiones

autorreflexivas en un momento histórico en que la teoría busca, precisamente, objetos ignorantes de sí mismos, pero bien embebidos de cultura popular.

Hacia la infinitud

Si bien se sabe que la imaginación, en todas las épocas, es más amplia que el conjunto de las obras artísticas, la estética está dominada, desde finales del siglo XX, por las preguntas que le plantea, a modo de requerimientos profesionales, el sistema institucional de las artes, al que el cine ha ingresado hace tiempo, con sus imágenes-movimiento y sus imágenes-tiempo, y las imágenes electrónicas como su límite. Las imágenes no artísticas y post-cinematográficas recién se vuelven un problema para la estética (y entran, así, en su campo), cuando se infinitizan.

La infinitización de las imágenes demanda un espacio infinito y vacío que prolongue (y supere) al de la TV y que, como ella, no tenga (ni exija) un lenguaje específico. La web, al satisfacer tan perfectamente esta demanda, induce la obsolescencia del cine, no como arte ni como pensamiento, sino como paradigma para interpretar las imágenes.

No obstante, a pesar de la infinitud que comparte con la TV, la web tiene un efecto sobre la sociedad del que su antecesora era incapaz: el de duplicar la vida, en lugar de simplemente darle espacio, un espacio que la convierta en espectáculo.

Otra ampliación del campo de batalla

El cine, por ser un arte de la reproductibilidad técnica, amplía el campo de la estética. Y lo amplía sin haber ampliado, antes, el sistema de las artes. Lo que hace el cine, con su sola existencia, es demostrar que ese sistema no pertenece al siglo XX, sino al XIX, y que las artes que lo integran son las artes del pasado. Por eso las artes del presente, la fotografía y el cine, no entran en él.

El momento histórico en el que nace el cine coincide con el momento en que las artes, a finales del siglo XIX, han dejado de constituir un sistema, sólo que no lo pueden saber (u obrar como si lo supieran) hasta que el cine revolucione el concepto de arte. El cine es un arte que aparece en un tipo de sociedad (la sociedad de masas) en el que entra en crisis la idea que mantuvo unido, hasta comienzos del siglo XX, al sistema de las artes: la idea de estilo público. El Neoclasicismo fue el último estilo público al que se acompasaron todas las artes. Las vanguardias no duraron (ni buscaron durar) lo suficiente como para hacer de cada ismo, con su respectivo manifiesto, un principio sistematizador del conjunto de las artes. Por otra parte, si algún ismo se hubiera convertido en estilo público, habría tenido que ser, seguramente, la estética oficial de algún Estado (porque sólo el Estado, dentro de la lógica política de la primera mitad del siglo XX, podía buscar un estilo público). Sin estilo público, como lo fueron plenamente el Renacimiento, el Barroco, el Rococó o el (Neo) Clasicismo (y, en menor escala, por su tendencia subjetivista, el Romanticismo), desaparece la expectativa misma de que exista un sistema de las artes. [...]

El sistema de las artes es el concepto bajo el cual la estética, hasta el nacimiento del cine, piensa el conjunto de las artes. Para pensar las prácticas artísticas del siglo XX, la estética reemplaza el concepto de *sistema de las artes*, asociado a los estilos públicos, por el de *sistema institucional del arte*, más acorde al proceso de profesionalización e institucionalización (todavía en curso) de las humanidades y las artes. Este proceso deja ver, sobre todo, que los conceptos estéticos, por más esotéricamente académica que sea su producción en serie, no están en una realidad filosófica *aparte* de la realidad material de la práctica artística. Lo que unifica como un sistema a todo lo que se produce en relación al arte (desde los textos eruditos sobre las obras hasta las obras mismas) es el ámbito común de formación de los (futuros) artistas / curadores / funcionarios / gestores culturales / editores / críticos / profesores de arte, pero también de los (futuros) filósofos / investigadores / catedráticos

/ evaluadores de proyectos / traductores / ensayistas / profesores de filosofía. Este ámbito común, en el que se le da forma de profesión a lo que no era (hasta el siglo XX) una profesión, es la universidad.

Incluso quien decida pasar por alto la formación universitaria, para evitarle a su práctica, desde el inicio, las marcas institucionales (empezando por la burocratización de la escritura, producto del deber de publicar, si se quiere hacer carrera), deberá hacerse la pregunta por su práctica, cuando la inicie (porque así se la harán a él), de la manera en que esta pregunta ha sido moldeada por otros, que se consideran sus colegas, dentro de los claustros universitarios.

Que el cine irrumpa, como fenómeno social, en un momento en que el sistema de las artes está en vías de ser reemplazado, dentro de la estética, por el sistema institucional del arte hace resaltar más su radical novedad artística: ni el viejo sistema ni el nuevo pueden albergarlo. Sólo desde un nuevo concepto de arte (el del arte sin aura o arte de la reproductibilidad técnica) el cine puede ser considerado un arte. Por eso revoluciona, con este concepto, los dos sistemas, el que se está extinguiendo y el que todavía no está vigente. [...]

El cine se dirige a las masas sin requerir de ellas una cultura previa: cualquier sujeto se convierte en espectador (un obrero o un crítico) en el acto mismo de ver películas. Esta capacidad del cine, inaudita para el resto de las artes, lo convierte, rápidamente, en un arte de Estado. Y sigue siendo un arte de Estado hasta que el cine moderno, como “el cine de después de los campos de concentración”, se toma la libertad que el cine contemporáneo ya tiene y que el cine postgodardiano ejerce con total conciencia: la libertad de no ser un arte de Estado.

A comienzos del siglo XXI, el cine, como propedéutica para mirar e interpretar imágenes —no como el arte que ha revolucionado el concepto de arte— parece insuficiente. La cantidad de imágenes en las que no está implícita una puesta en escena cinematográfica (y que no pueden ser leídas, en consecuencia, con el modelo del cine) crece exponencialmente,

desde las filmaciones de las cámaras de seguridad (instaladas en todo tipo de espacios de circulación pública, cerrados o abiertos), hasta las filmaciones con celular que cada persona hace para sí misma, pero que comparte instantáneamente con su grupo de seguidores (que pueden ser cientos o miles, pero también millones, según de quién se trate).

En estas imágenes, en las que la cámara no mira hitchcockianamente—porque no mira en nombre de un espectador que se identifica con ella— el atractivo radica, precisamente, en su falta de valor artístico. Todo lo que registre una cámara (sobre todo si la filmación no fue pensada para hacer cine) puede convertirse en *found-footage*: el material de descarte, si no se descarta, se convierte en archivo.

El material no artístico es por excelencia el material artistizable. El concepto de *found-footage* amplía el concepto de cine, así como el concepto de no ficción había ampliado, en su momento, el de ficción. No obstante, el cine no puede absorber como material artistizable todas las imágenes que la sociedad produce. Este excedente incalculable, producto de la infinitud de las imágenes, es lo que revoluciona el concepto mismo de imagen: toda imagen de la época digital es, en términos estéticos, una imagen infinita.

La infinitización de las imágenes le recuerda a la estética algo que ella ya sabe (y que, en el siglo XXI, le impide autodefinirse, sin culpa por lo que excluye, como una filosofía del arte contemporáneo): que la imaginación de una época siempre es más amplia que la imaginación artística. Pero la imaginación digital desborda el arte no simplemente por cumplir esta regla, sino por superarla con la infinitud misma de lo que produce. Las imágenes infinitas no fundan un arte. Sin embargo, necesitan de la estética para ser pensadas, como sucedió con el gusto en el siglo XVIII.

La estética nace de pensar, en términos filosóficos, un efecto ostensible del ascenso social: la ampliación del juicio estético. Con el ascenso social de la burguesía y la alfabetización de las mujeres burguesas, cada vez son más personas, en la segunda

mitad del siglo XVIII, las que aspiran a expresar su gusto (aunque para expresarlo simplemente imiten a la clase superior, la aristocracia). [...]

La ampliación de los límites de la estética, si se la piensa en términos materialistas (como los que utiliza Benjamin para pensar el cine, cuando el cine no podía ser pensado sino de manera anticipatoria, tomando el modelo de Marx), es correlativa de la ampliación (social) de los límites del gusto. Y el gusto, en la medida en que está relacionado con el ascenso social (con el modo en que las clases menos favorecidas imitan a las más favorecidas) hace de la estética un campo de batalla. Cuando las imágenes entran a este campo, infinitizadas, el campo mismo se transforma, junto con sus límites: si no todas las imágenes son arte, pero todas son infinitas, los límites de la estética, cuando alberga las imágenes, podrían no existir más. Ella misma, como ex disciplina burguesa, podría estar en condiciones de reinventarse, al no tener más los límites del arte.

Descristianización de las imágenes

Aunque sea la sociedad toda la que imagina, la imaginación de la modernidad estética, en su entrelazamiento con la técnica, tuvo siempre en las artes, antes que en la industria, a sus conciencias más avanzadas. El cine no es la excepción: es un arte de la reproductibilidad técnica, igual que la fotografía, no una forma de imaginación no artística. No importa, para el caso, que cree su espectador por fuera de las instituciones artísticas y que lo cree a través de un lenguaje que, para ser comprendido, no requiere de cultura previa. Estas características del cine, en lo que tienen de política de masas, revolucionan el concepto de arte junto con el concepto de público (el cine no necesita del mismo sistema de mediaciones que las otras artes para relacionarse con su público), pero no por eso ponen la política de masas, por sí sola, en relación a la emancipación humana. El cine no logra ser útil sólo para los comunistas, como había querido Benjamin.

Después del cine, no toda imagen es una imagen artística

aunque todo hombre sea, potencialmente, un cineasta (además de un espectador). Pero las imágenes producidas fuera del arte, que son numéricamente más que las producidas dentro del arte, pueden ser bellas, como siempre pudieron ser bellas, para la modernidad estética, desde el siglo XVIII hasta el XX, tantas clases de objetos no artísticos: desde las montañas y las cascadas hasta los manteles bordados, los jardines ingleses y franceses, la ropa o la decoración de interiores. Recién la imaginación digital rompe con esta primacía de las artes (sobre la naturaleza y la artesanía, primero, y sobre la industria, después) que la imaginación de la modernidad estética, incluyendo en ella al cine, cumple a rajatabla. En la contemporaneidad digital, si bien no todo hombre es un cineasta, cada uno está obligado, aunque se resista, a producir imágenes. La producción de imágenes infinitas, cuando se vuelve obligatoria e irrestricta, no tiene (ni puede tener) su centro en las artes. Por eso tampoco es necesario que esas imágenes, devenidas infinitas, sean todas bellas (aunque puedan serlo).

Las imágenes, cuando eran patrimonio exclusivo de la religión, necesitaban ser bellas. No podían no serlo, porque le hablaban al hombre de lo que no era humanamente comprensible, salvo con los recursos de la ficción. Las imágenes religiosas tenían que ser bellas, aun cuando representaran el *viacrucis*. Si el cristianismo, hasta la Reforma, necesitó de las imágenes, es porque lo que comunicaba no era evidente, ni siquiera para sus teólogos.

“El cine, como el cristianismo, no se funda en una verdad histórica”, dice Godard, en *Histoire(s) du cinéma*. Por eso todas las imágenes, sean auráticas o no auráticas, son dependientes de un ritual social (las que no tienen ritual de origen, como es el caso de las imágenes cinematográficas, son las más necesitadas de un ritual social). La Iglesia cuida de las imágenes incorporándolas a un ritual (la misa), que necesita de la presencia física de los hombres para que sean no ficcionales (el Espíritu Santo no existe sin un templo: el espíritu de re-uniión es parte de su ser arquitectónico). Las imágenes, ya entre los primeros cristianos,

requieren de cierta oscuridad (de catacumba o de templo) para ser visibles. Y de personas reunidas frente a ellas, sin nada visible en común entre sí (todos pecadores: eso sería lo común no visible), para que la devoción por esas imágenes sea la devoción por lo invisible (el trasmundo, la vida eterna, el alma inmortal, la negación del cuerpo: las bestias negras nietzscheanas), no por lo visible.

Por ser parte constitutiva de su prédica de lo invisible, la Iglesia hace de las imágenes su protoarte de Estado. Cada templo, con su monopolio del uso de lo invisible, verticaliza el uso de las imágenes. Lo que cada misa tiene que enseñarles a los fieles, mientras están en el templo, es a mirar esas imágenes, en lo que tienen de invisible, como no ficción, de manera que, cuando salgan de él, no las paganicen. La imagen religiosa, por ser bella, es fácilmente separable de la Escritura: tanto del texto que le otorga significado (la Biblia) como de la institución que monopoliza, hasta la Reforma, el uso público de la fuerza de ese texto (la Iglesia).

Cuando a la imagen bella se la separa del ritual monopólico (una posibilidad que está siempre latente), la Iglesia se siente amenazada en su soberanía hermenéutica: si es lo visible (y no lo invisible) lo que le transfiere su poder a lo visible, los fieles han vuelto a adorar, una vez más, las imágenes. Y en su recaída en el paganismo, pueden hacer un uso libre (y hasta blasfemo) de la paradoja sobre la que se funda la misa: la misa celebra el sacrificio (de Cristo), con lo cual celebra la crucifixión, que es un pecado (aunque se trata, desde ya, de una comedia, porque el sacrificado, al final, resucita). Toda misa cristiana, en la medida en que celebra un pecado ante pecadores, es una misa negra. La paradoja que es la misa, entonces, no debe ser leída ni usada libremente por los fieles pecadores.

Toda belleza religiosa, fuera de la misa cristiana, es una belleza erótica: los rostros y los cuerpos no sólo están en actitud de éxtasis o de suplicio, sino que los rostros y los cuerpos de los extasiados y los supliciados son los rostros y los cuerpos de personas reales bellas, que cumplieron el rol de modelos

visibles (y carnales) para que la representación de lo invisible sea bella. La belleza obligatoria de las imágenes religiosas (obligatoria para poder representar el placer o el dolor extremos como conexión con el mundo invisible, no con el mundo visible), paradójicamente, erotiza la mirada del receptor cristiano: de ahí que el ritual tenga que subordinar esas imágenes, todos los domingos (al menos), a un mismo y único texto.

Cuando Benjamin dice que la capacidad exhibitiva de una misa quizá no es menor que la de una sinfonía, pero la sinfonía ha surgido en una época en que su exhibición promete ser mayor que la de una misa,¹² piensa la misa, al compararla con la sinfonía, en lo poco que tiene de espectáculo puro: las auráticas imágenes del templo, pinturas y esculturas, en lo que tienen de visible, están subordinadas, sin resto, a la Palabra, que es la verdadera representación (y representante) de lo invisible. No importa que los fieles, mientras escuchan la Palabra, puedan estar disfrutando, en silencio, de la sensualidad de las imágenes: lo importante es que no las tomen por verdaderas. Pero al tener que hacer valer, con el ritual de cada domingo, la subordinación de las imágenes a la Palabra, la Iglesia demuestra sospechar –igual que el arte de Estado que es, en buena parte del siglo XX, el cine clásico– cuán grande es el poder erótico de lo que mantiene a raya: la misa, como ritual unívoco para escuchar leer (e interpretar) un libro sagrado, es lo único que controla el significado de las imágenes, lo único que las sustrae de la espectacularidad pura. Mientras el creyente está en el templo, totalmente rodeado de imágenes eróticas, el ritual las subordina al texto y, de ese modo, las deserotiza. Si alguien visita el templo sin ser creyente y fuera del momento del ritual, las imágenes pierden, junto con su no ficcionalidad, su ficcionalidad: sin relato, son cuerpos y rostros bellos en éxtasis o en suplicio.

Si la Iglesia necesita del monopolio de la interpretación sobre las imágenes sagradas que ella misma ha creado, es porque

12 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Estética y política*. Traducción de Tomás Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009, vol. V, pp. 98-99.

hay algo en esas imágenes (producto de la presencia real del cuerpo bello en el momento de confeccionarlas) que permite emanciparlas del ritual y que las deja abiertas a la fetichización y al consumo. El porvenir de las imágenes religiosas, fuera del monopolio de la fuerza que hizo valer sobre ellas la Iglesia, era el mismo de las imágenes cinematográficas: el *found-footage*. Cuando devinieran arte del pasado, no serían reemplazadas, simplemente, por otra clase de imágenes más completamente eróticas (las imágenes cinematográficas), sino que pasarían a disponibilidad, como material artistizable, para ser recicladas *ad infinitum*.

Infinitud de las imágenes

Las imágenes que se producen cuando la producción de imágenes se infinitiza no vienen a completar (ni a continuar) las taxonomías de las imágenes habidas hasta el momento. Ya no existe un universo finito de imágenes clasificable en su finitud. Las imágenes de la época digital, al multiplicarse exponencialmente a cada segundo, por la sola facilidad con que pueden producirse con las cámaras de los celulares y difundirse por las redes sociales, no sólo constituyen un universo infinito, en el que toda clasificación sería incompleta, sino que ellas mismas, una por una, son imágenes infinitas e inclasificables.

La infinitud no es la incontabilidad de las imágenes que existen (en ese caso, la infinitud sería, como en la experiencia estética de lo sublime, la incapacidad humana de percibir las como un todo), sino un modo de ser de las imágenes mismas, que las hace indecibles, además de inclasificables. Ya no se puede determinar, con el solo saber de espectador con que cada persona cuenta, cuándo las imágenes son ficcionales y cuándo no ficcionales, incluso cuando ellas mismas estén presentadas, por quienes las difunden, como no ficcionales o como ficcionales.

En *Cómo se mira*, el film de Farocki, la voz en off femenina, frente a unas fotografías de guerra (de las que no dice de qué guerra provienen), comenta: “estas imágenes ya no significan

nada, son sólo para estimular el ojo”. Esa misma voz había explicado, un poco antes, que el símbolo de la bifurcación (una cruz dentro de un círculo) representa, desde los egipcios, la ciudad. Después de muchas imágenes de cruces que tienen a una ciudad como referente, aparece la fotografía en color de una mujer de espaldas, en posición cuadrúpeda, mostrando el ano: la bifurcación, en este caso, son las piernas abiertas. Las medias negras, sostenidas por un ligero, indican que es una imagen pornográfica.

Tanto esta imagen de la bifurcación anatómica (que invita al sexo anal) como la del cruce de caminos (que indica que allí, donde está la cruz, hay una ciudad) responden al mismo principio que la computadora: elegir entre 0 y 1. El sistema de tráfico, la pornografía, el urbanismo, la industria textil y la computación se rigen por el mismo principio: elegir entre 0 y 1. El cuerpo femenino, en la imagen pornográfica, está fotografiado como una máquina con perforaciones, igual que las máquinas de tejer y las calculadoras. La liberación de energía, en este cuerpo-máquina, sería el orgasmo. Por eso la imagen pornográfica, con su visibilización de lo maquínico del cuerpo, es más propia de la era mecánica que de la era electrónica. Celebra lo visible del trabajo (la industria, los directores, los ingenieros, los técnicos, los operarios), antes que lo invisible de él (la empresa, los CEOs, los gerentes, los empleados, los cadetes).

Más adelante, en *Cómo se mira*, aparece la foto de una mujer de frente, riéndose (a la mujer que mostraba el ano no se le veía la cara), sentada en el inodoro, con un periódico abierto a doble página a la altura del torso (como si lo hubiera dejado de leer en ese instante, para levantar la cabeza y mirar a la cámara) y las piernas bien abiertas para que se le vea la vagina. Si las piernas de la mujer, en esta imagen, no tuvieran medias con ligas, sería más fácil, para el espectador, creer que la foto no ha sido posada. La lencería y la apertura de las piernas hacen pensar en el cálculo. El inodoro, el periódico y la risa, en una situación doméstica, en la que la mujer ha sido sorprendida, mientras estaba leyendo en el baño, por la persona con la que

ha tenido sexo. Si la foto es espontánea y de uso privado (o no), al espectador le resulta indiscernible.

La expansión capitalista, iniciada por la industria textil, hace participar a la imagen pornográfica de la misma racionalidad que las máquinas de tejer, que son las que inspiran, a su vez, las máquinas de calcular. El tejido tiende al infinito. La pornografía, en cambio, finge poder tender al infinito, pero en realidad no puede ir más allá de los límites del cuerpo. Las perforaciones del cuerpo son limitadas. Por eso la pornografía promete infinitud y muestra extenuación: también el orgasmo requiere trabajo (Farocki muestra, en otro momento, cómo se ensaya y se graba el jadeo en una película porno).

Postdata a la infinitud

La infinitud de las imágenes es, al mismo tiempo, la infinitud capitalista y la infinitud del yo. En la historia de la imagen cinematográfica se eligen dos lógicas bien distintas para limitar la infinitud de la que es capaz la cámara: la del cine clásico y la del cine moderno. La lógica del cine clásico es una lógica puritana: identificar lo infinito con lo explícito. De este modo, al limitar la explicitud en relación al cuerpo (el máximo placer y el máximo dolor no se pueden mostrar, se deben sugerir), se consigue un mundo sin infinito, como lo era el mundo antiguo. La pornografía y el sadismo son, para un cineasta clásico, los límites de lo filmable. La lógica del cine moderno, al pensarse a sí mismo como “el cine de después de los campos de concentración”, es prohibir el tipo de belleza que para el cine clásico había sido obligatoria: la belleza cristiana. No toda imagen puede ser bella, es decir, no toda imagen puede ser cristiana (como habían podido ser bellas, por ser cristianas, todas las imágenes de crucifixiones y martirologios de la historia de la pintura y la escultura): la imagen que muestra de manera bella lo que no puede ser bello, después de los campos de concentración, es abyecta.

En el cine contemporáneo, al no haber límites objetivos para la imagen (ni políticos, como en el arte de Estado que era el

cine clásico, ni morales, como en el arte contra-estatal que era el cine moderno), todos los límites que un cineasta se imponga para filmar son siempre autolimitaciones (hacer una película como la reescritura de un género, en este sentido, es una autolimitación). En la infinitud de la imagen contemporánea coinciden la infinitud del yo que está en condiciones de filmarla y la infinitud del yo que está en condiciones de mirarla: no todo sujeto es un cineasta ni todo sujeto es un cinéfilo, pero todo sujeto contemporáneo, con sólo portar un celular, tiene una cámara en la mano y una cámara en la cabeza.

Si el lema del cine político latinoamericano, en la década del sesenta, podía ser “una cámara en la mano y una idea en la cabeza”, es porque entre la liviandad de la cámara y la dureza de la idea había una relación mecánica: el cine, cuando se hacía con una cámara liviana, tendía al documental, y la idea en la cabeza, cuando un cineasta no hacía ficción, tendía al socialismo. Si desde finales del siglo XX el cine se puede hacer, por el estado de la tecnología, sin “una idea (fija) en la cabeza”, no es porque baste con “la cámara en la mano”, sino porque ya no existe, como dada, ninguna relación entre un tipo de cámara y un tipo de idea. En esta falta de relación entre la tecnología (más avanzada) y el pensamiento (más avanzado) consiste la infinitud del cine contemporáneo, una infinitud que amenaza con sumergirlo, definitivamente, en el flujo (también infinito) de lo audiovisual.

Si eso sucediera, si las imágenes cinematográficas se volvieran infinitas porque ni el yo que las produce ni el yo que las mira quieren ya autolimitarse, el cine dejaría de pensar. Que las imágenes cinematográficas pudieran pensar sin conceptos es lo que les permitió, en el siglo XX, ser pensadas por la filosofía.

Para Deleuze, una película no piensa menos que una novela, un poema, una pintura, una pieza musical, una obra de teatro, una obra arquitectónica o una obra filosófica. Pero una imagen técnicamente reproducible no es pensamiento si no es una imagen *cinematográfica*. La imagen cinematográfica, como

materia y como material artístico, en lugar de cuestionar al pensamiento, se legitima convirtiéndose en pensamiento.

Esta intelectualización del cine hace que se magnifique, para Deleuze, un problema que para el resto de las artes siempre fue irrelevante: el hecho de que la mayoría de las obras cinematográficas que se han filmado sean mediocres o sin importancia “Hemos pensado que los grandes autores del cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento e imágenes-tiempo, en lugar de con conceptos”.¹³

¿Por qué no decir, de manera bien clara, que “los *grandes* autores de cine” son comparables con los *grandes* pintores, los *grandes* arquitectos, los *grandes* músicos y también, con los *grandes* pensadores? Aunque Deleuze no trata al cine primordialmente como arte sino primordialmente como filosofía (como filosofía sin conceptos, porque el cine *es* la ontología de lo real), cuando dice que el cine, para no desaparecer, necesita de obras maestras como ninguna otra de las artes, revela cuál es su clase de desconfianza en todas las imágenes, incluso en las cinematográficas. Si no piensan, las imágenes son comercio, pornografía o hitlerismo (la conclusión de *La imagen-tiempo*, por la cual las imágenes electrónicas, como imágenes no pensantes, son el límite de la imagen pensante). Ahora bien: ¿quiénes piensan las imágenes pensantes? Los *grandes* autores del cine. Sin *grandes* autores, no hay imágenes pensantes.

A diferencia de Sontag, que plantea que la estética es redundante cuando hay gran arte y es imprescindible cuando no lo hay –con lo cual admite la posibilidad de que no haya grandes obras de arte durante un buen tiempo, sin que por eso el arte entre en peligro de desaparición empírica–,¹⁴ Deleuze cree que el cine podría dejar de ser un arte si, mientras sigue produciendo imágenes, deja de producir obras maestras. Sólo

13 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós, 1984, p. 12.

14 Susan Sontag, “Contra la interpretación”. En *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Alfaguara, 1996, p. 38.

puede tener pasado el arte que tiene futuro, para Deleuze igual que para Adorno.

Farocki parte del principio contrario al de Deleuze: en lugar de “el cine piensa”, su principio sería: “la imagen no piensa”, es decir, no toda imagen significa (es signo) ni todo el cine está hecho de imágenes pensantes. Precisamente porque la imagen producida por una cámara puede no pensar, es capaz de ver más que el ojo y de enseñarle a la sociedad a mirar todo tipo de imágenes, incluso aquellas que se produjeron antes del invento de la cámara.

Si el cine piensa sin conceptos (el *Leitmotiv* de Deleuze) y por eso puede ser pensado por la filosofía; las imágenes electrónicas, en tanto no pensantes, no podrían ser pensadas filosóficamente. La estrategia de Farocki, para revertir esta imposibilidad, es invertir el punto de partida deleuziano: en lugar de partir de la imagen cinematográfica, parte de la imagen electrónica (que marcaba el final de *La imagen-tiempo*). Y parte de ella por ser la imagen no artística por excelencia, la imagen más puramente instrumental que existe.

La imagen electrónica no es más que el reflejo de la época que la produce. La época electrónica (a diferencia de la época de la reproductibilidad técnica) está basada en el cálculo y en el instrumento que lo hace posible: la calculadora. La calculadora nace de la industria textil, del sistema de tarjetas perforadas que usan las máquinas de tejer Jacquard. *Cómo se mira* muestra que el tejido se parece al cálculo como el pensamiento al tejido: un solo golpe mueve cantidades de hilos. Y que por eso la lógica busca la mecanización del pensamiento. El sistema Jacquard descompone el dibujo en puntos: por el mismo principio se forma la imagen de televisión. Escritura e imagen estuvieron durante mucho tiempo enfrentadas, sin ver que de la lucha entre ambas surgía una tercera fuerza que las absorbía a las dos: el cálculo. Con este argumento, Farocki presenta al cálculo como aquello que podría considerarse el villano de sus películas (si éstas fueran ficciones, por supuesto).

Recién cuando el principio mecánico de la máquina-

herramienta se combina con el principio electrónico de la calculadora, el trabajador-controlador se vuelve obsoleto. La desocupación masiva no la causa la tecnología sino el capitalismo. Los ingenieros-trabajadores del movimiento “Práctica crítica de la técnica” intentan demostrar –explicando la utilidad de sus propios inventos– cómo los despidos masivos en las fábricas automotrices no pueden justificarse por la lógica de la producción robotizada.

El robot, en Farocki, es grácil cuando es mano y siniestro cuando es ojo (porque cuando es ojo, mira desde arriba). El cambio de rol del robot (de mano a ojo) supone el cambio de la era mecánica a la era electrónica. Farocki filma las operaciones mecánicas de un robot con manos (los robots buenos, para él, son todos manos) como si se tratara de un documental de animales salvajes. El comportamiento del robot es tan inocente como el de un animal salvaje. La programación –igual que el código genético en el reino animal– los libera de toda responsabilidad. La demonización de las máquinas –para un marxista como Farocki– es propaganda neoliberal. El robot está controlado por una calculadora que copia el trabajo humano, lo modeliza, y lo repite.

En *Naturaleza muerta*, Farocki analiza el proceso de producción fotográfica que se le dedica a tres objetos bien distintos: un queso, una cerveza y un reloj Cartier. El resultado final, que debe ser técnicamente perfecto (antes que bello), en los tres casos, invisibiliza el trabajo parsimonioso, detallista y obsesivo de los tres fotógrafos, un tipo de trabajo que, tal como aparece filmado, se parece, en cuanto al grado de concentración, al que reflejan, en *Cómo se mira*, las fotos de los obreros de la era mecánica. Del trabajo nunca se ve el cansancio (de estar parado, de estar sentado, de estar quieto), sino la concentración. Esta concentración es la que refleja la mirada del trabajador cuando se posa en el objeto. Todo lo contrario de esa concentración es la gracia que muestran los robots (sin ojos pero con manos).

En el programa filosófico de Farocki, el cine es el pasado de la imagen electrónica, así como la fábrica es el pasado de

la empresa. *Trabajadores salen de la fábrica* es el título de la primera película de la historia del cine. Farocki usa ese mismo título para su film-ensayo sobre el cine como pasado (*Arbeiter verlassen die Fabrik*). En la historia del cine se ven más cárceles y correccionales que fábricas.

La salida de la fábrica muestra a los obreros como no individuos. Por eso, cualquiera sea la época del film, se los ve corriendo, ni bien traspasan el portón, como si hubieran perdido ya demasiado tiempo y debieran recuperarlo en lo que les queda del día. El momento en que el obrero sale de la fábrica marca el instante en el que puede comenzar una ficción: en ese instante, el obrero termina de ser obrero y comienza a ser un individuo. Sólo al individuo –por ser individuo, independientemente de lo que haga para ganarse la vida– puede pasarle algo extraordinario. Pero cuando la cámara filma los piquetes de los desocupados alemanes en 1933, muestra los rostros detrás de las rejas, del lado de afuera de la fábrica, como si fueran ya los prisioneros de los campos de concentración. Sin trabajo –muestra la historia del cine– los obreros tampoco son individuos.

El cine piensa el trabajo, pero lo piensa como lo otro de sí, como aquello que no puede representarse, salvo como el momento del que parte la ficción: la salida de la fábrica. Por eso la imagen cinematográfica, como el pasado de la imagen electrónica, sólo se hace legible, retroactivamente, desde el momento postindustrial del capitalismo. Pensada desde el presente, la imagen cinematográfica es el momento finito de la historia de la imagen infinita, el momento en que la infinitud de la cámara era evitada, según el momento histórico, por un principio de demarcación estético distinto: el del cine clásico o el del cine moderno.

La infinitud potencial del cine, descubierta por el cine contemporáneo, si se la compara con la de la web, aparece como su contrario: la suya es siempre una estética finita (aunque sea por la voluntaria autolimitación de los cineastas), nunca una estética infinita. El cine, si se lo contrapone a la web, no es verdaderamente infinito (no importa, para el caso, que no

tenga límites estéticos, como sucede en la contemporaneidad, y todo límite sea, para cada cineasta, una autolimitación). Esta diferencia con la web (que no la había sentido con la TV) provoca en el cine, como arte de la reproductibilidad técnica, un terror que le era desconocido: no el de la muerte, sino el de la inexistencia.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. 2009. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Estética y política*. Traducción de Tomás Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 2009. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1999. "Postdata sobre las sociedades de control". Traducción de Martín Caparrós. En: Christian Ferrer (ed.). *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Buenos Aires: Altamira.
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Eisenman, Stephen F. 2014. *El efecto Abu Ghraib. Una historia visual de la violencia*. Traducción de Ander Gondra. Buenos Aires/Barcelona: Sans soleil.
- Nietzsche, Friedrich. 1984. *Más allá del bien y del mal*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

Sontag, Susan. 1996. *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Alfaguara.

Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle. 2011. *Escritos*. Traducción de Javier Bassas, Begoña Martínez y Montse Ballesteros. Barcelona: Intermedio,.

Von Trier, Lars y Vinterberg, Thomas (en nombre de Dogma 95). 2003. "Manifiesto Dogma 95". *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine 5*. Traducción de Leonel Livchits.

Filmografía

Shoah, 1985, 566 mns. (serie), dir. Claude Lanzmann, Francia.

Cómo se mira (Wie man sieht), 1986, 72 mns., dir. Harun Farocki, Alemania.

Terciopelo azul, 1986, 120 mns., dir. David Lynch, EE.UU.

Histoire(s) du cinéma. 1988, 268 mns., dir. Jean-Luc Godard, Francia.

Corazón salvaje (Wild at Heart), 1990, 125 mns., dir. David Lynch, EE.UU.

Trabajadores salen de la fábrica (Arbeiter verlassen die Fabrik), 1995, 40 mns., dir. Harun Farocki, Alemania

Contra viento y marea, 1996, 159 mns. dir. Lars Von Trier, Dinamarca.

Carretera perdida, 1997, 134 mns., dir. David Lynch, EE.UU.

Naturaleza muerta (Stilleben), 1997, 58 mns., dir. Harun Farocki, Alemania

Solo contra todos, 1998, 88 mns., dir. Gaspar Noé, Francia.

Bailarina en la oscuridad, 2000, 140 mns., dir. Lars Von Trier, Dinamarca/
Alemania.

Irréversible, 2002, 99 mns., dir. Gaspar Noé, Francia.

Reconocer y perseguir (Erkennen und verfolgen), 2003, 54 mns., dir. Harun
Farocki, Alemania.

Dogville, 170 mns. 2003, dir. Lars Von Trier, Dinamarca.

Imperio (Inland Empire), 2006, 180 mns. dir. David Lynch, Francia/
Polonia/EE.UU.

Fausto, 2011, 134 mns., dir. Aleksandr Sokurov, Rusia.