

PREFACIO

Esbozar el gesto, marcar el campo

Existen revistas de *escrituras* y revistas de *discursos*: las primeras se basan en la firma del autor, independientemente del tema, las segundas, en la construcción del discurso, independientemente del autor. Modelo de las revistas de “escrituras” es Roland Barthes; modelo de las de “discursos”, Michel Foucault.

Una revista existe en el *gesto* esbozado en el momento de su fundación; gesto que se retoma en cada nuevo número, si la revista es vital. *Fata Morgana*, nacida en el 2006, esbozó desde el principio su gesto, *marcando y construyendo un nuevo campo discursivo*, que se define a partir de la relación entre imágenes en movimiento y conceptos. Estos últimos, generados en la urgencia del presente, no derivan directamente ni del cine ni de la estética, sino de la vida y sus formas. Desde *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo* de Deleuze el cine no es más la puesta en forma estética de lo real; es más bien, tanto *directamente* como *analógicamente*, la configuración sensible del mundo. Por ello pensar el cine significa de algún modo *estar continuamente fuera de él* (estar en el mundo) para poder estar mejor dentro de él, para comprenderlo en su centralidad inalienable cuando se trata de dar forma a nuestra experiencia.

Fata Morgana ha vuelto a poner en el centro este gesto de *exteriorización* del cine, lo ha direccionado, abriendo de este modo un campo de discursividad caracterizado por conceptos como Bíos y Mundo, Archivo y Transparencia, Experiencia y Límite, Naturaleza y Deseo, Visual y Desacuerdo, Sagrado y Terrorio, Emoción y Potencia, Animalidad y Autorretrato, Origen y Común, Crédito y Real, Dispositivo y Memoria, a partir de los cuales pensar la universalidad del cine y la singularidad de los films.

Y en el espacio abierto por cada número, la revista ha hecho converger discursos distintos, desvinculados de toda barrera disciplinaria, animados solamente por el deseo y por la fuerza de un discurso productivo, capaz de pensar el cine de otro modo, entregándolo nuevamente a su “afuera”, adonde siempre estuvo; para cerrar definitivamente con la contraposición estéril entre especificidad y no-especificidad, tanto del cine, como de los discursos que lo han acompañado. El cine puede y debe ser pensado en su *especificidad no específica*, es decir a partir del modo específico en el que habla de algo no específico (la vida, el mundo, las cosas).

Desde esta perspectiva y con este enfoque cada número de la revista se abre con una conversación con un experto o un artista sobre el tema del número en cuestión y sobre el cine, sobre el tema a partir del cine y viceversa. Lo que se presenta en este volumen son algunas de las grandes conversaciones que *Fata Morgana* ha realizado en estos años con pensadores y directores, que con sus discursos y prácticas han atravesado y transformado, directamente o indirectamente, el cine y las imágenes. De Roberto Esposito a Jean-Luc Nancy, de Gianikian y Ricci Lucchi a Comolli, de Herzog a Žižek, de Georges Didi-Huberman a Rancière y Ordine, de Schrader a Ruiz, de Kristeva a Reitz, las conversaciones aquí reunidas y traducidas componen no sólo un coro de algunas de las voces más originales y significativas de la contemporaneidad, sino además —así lo creemos— un discurso *continuo* sobre el cine, y sobre el presente, o mejor aún, sobre el modo en el cual el cine narra el presente, contribuye a formarlo, y siendo él mismo parte significativa. Y haciendo esto, en este lanzarse constantemente hacia *afuera*, los discursos son capaces de volver siempre hacia *adentro*, en un movimiento continuo, que ha caracterizado y caracteriza el modo de ser de *Fata Morgana*.

Cuando Pier Paolo Pasolini hablaba de cine como “lengua escrita de la realidad” y como lengua de la “praxis” no tenía en mente sólo una posición naif que no reconociera al cine ninguna dimensión expresiva. Todo lo contrario; lo que hacía Pasolini era adoptar una posición neta y contracorriente, en aquellos años dominados por la semiótica, afirmando que el cine es la dimensión expresiva de la realidad, que no existe fuera de dicha expresión. Y años más tarde, Gilles Deleuze habría de radicali-

zar esta posición, retomando el Bergson de *Materia y memoria* y reconociendo a la imagen una identidad ontológica con la materia, de modo de permitirnos acceder al cine como expresión total de la realidad, en su actualidad y virtualidad. Realidad que no existe pues por afuera de su expresarse, que se vuelve así un modo de ser de la realidad misma. Los conceptos, como primer material del discurso filosófico, se constituyen como la vía de acceso a aquellos “bloques de movimiento-duración” –como los llama Deleuze– que son la manera en que el cine capta y expresa lo real. El encuentro/desencuentro del concepto y la imagen se transforma en el modo de construcción de un nuevo campo de discursividad sobre el cine y la contemporaneidad. Esta es la modalidad practicada por *Fata Morgana*. Para hacerlo, cada número de la revista hace que a la conversación de apertura le siga una segunda parte dedicada a ensayos más amplios y una tercera dedicada a discursos sobre películas específicas, secuencias o imágenes. Estos tres movimientos delimitan un mismo campo, diferencian un mismo plano. Y los nombres propios que participan y colaboran en la composición de este plano (entre otros Francesco Casetti, Annette Kuhn, Dominique Chateau e Vittorio Gallese, Oksana Bulgakova e Pietro Montani, Mario Perniola e Thomas Elsaesser) contribuyen a determinar un nuevo orden del discurso sobre el cine, en el que cada número tiene la ambición de ser el trazo de una composición abierta pero unitaria, caracterizada por un deseo y por una idea, la de concebir el cine como una forma de vida, y por ende como una práctica, una sensibilidad, una creencia, un pensamiento.

ROBERTO DE GAETANO
Director de *Fata Morgana*

I

JACQUES RANCIÈRE
ROBERTO ESPOSITO
JEAN-LUC NANCY
SLAVOJ ŽIŽEK
JULIA KRISTEVA

Las razones del desacuerdo¹

JACQUES RANCIÈRE

—Me gustaría comenzar con algunas cuestiones que analiza en su libro, *El espectador emancipado*.² En la concepción clásica del espectáculo cinematográfico y teatral se realiza una sutura entre la escena o la pantalla y el espectador. Esta sutura es precisamente lo que se pone en cuestión a partir de lo que usted llama el “régimen estético de las artes”, que encuentra uno de sus signos de composición en la discordancia y en el desacuerdo; en el cine, desacuerdo entre lo que se puede ver y lo que se puede decir, entre imagen y sonido, lo sensible y lo inteligible, pero también —si pensamos en lo que usted escribe en *La fábula cinematográfica*—³ entre fábula y visión, entre mythos y ophis. ¿En qué sentido el cuestionamiento del régimen mimético de las artes se desarrolla a través de un desacuerdo, de una discordancia, un intervalo, un desfasaje?

—Antes que nada empezaría por la cuestión más general. Creo que el régimen representativo de las artes es un régimen de *acuerdo*, en diferentes niveles: acuerdo entre un sujeto y los modos de representación de ese sujeto, por ejemplo, o bien entre el modo de tratar a un determinado sujeto y los datos generales de la sensibilidad organizados a partir de un gusto determinado del público. El régimen mimético es un régimen que se funda esencialmente

¹ Entrevista a cargo de Roberto De Gaetano, con la colaboración de Paolo Godani y Andrea Inzerillo. Publicada en *Fata Morgana*, n° 9, “Disaccordo”, 2009.

² *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010. Trad. Ariel Dillon.

³ *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Buenos Aires, Paidós, 2001. Trad. Carlos Roche.

sobre la idea que existen modos de expresión correspondientes a pensamientos y a sentimientos que se desean expresar, que existe una suerte de vocabulario, o de gramática general de las expresiones que puede ser inmediatamente inteligible. Pienso, por ejemplo, en todas las tipologías de expresión que nos muestra un pintor como Le Brun, con la posibilidad de la transcripción gráfica inmediata de cada pensamiento y de cada sentimiento a través de trazos expresivos. Más en general, el régimen representativo está regulado por esa suerte de acuerdo entre la transmisión de los pensamientos, presentación de formas sensibles y la recepción de estas mismas formas, es decir la recepción de las ideas y de los mensajes que las formas sensibles transmiten. Respecto de esto, el régimen estético de las artes se presenta, desde un principio, ya en su definición, como un régimen de *no-relación*: el régimen estético es, antes que nada, la desaparición de todos los códigos que definen los regímenes de expresión propios de los pensamientos determinados, y que, en general, definen una relación de concordancia entre normas de producción y formas de recepción. Creo que este es el núcleo fundamental de la idea de juicio estético en Kant: el juicio sobre lo bello es un juicio sin concepto, es decir es un juicio que excluye la posibilidad de poder establecer *un solo* modo de transcripción o de expresión de las ideas y de los sentimientos, un modo de sensibilización de las ideas que sea la causa del sentimiento de lo bello y del juicio sobre lo bello. Creo que este punto de partida genera toda una serie de consecuencias, la primera de las cuales es sin duda el hecho de que ya no podemos pensar el efecto político de una forma poética, pictórica o de otro tipo en los términos de la transmisión de una idea a través de una cierta forma sensible. Esto queda muy claro en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, en las que se dice adiós a todos los predicadores, es decir a todos los que piensan que el arte enseña porque transmite un mensaje a través de una forma adecuada. El efecto del arte, en cambio, es el de suspender la relación normal a partir de la cual las ideas se transforman en formas sensibles determinadas.

—¿Una vez suspendida la relación mimética, su lugar será ocupado por otro tipo de relación, que genera una nueva forma de acuerdo, o se trata más bien de un no-acuerdo, una suerte de de-liaison?

—Se podría decir que en el régimen estético se piensa una forma de relación entre la producción artística y la sensibilidad estética que efectivamente tiene que hacer referencia, de alguna manera, a un acuerdo, pero a un acuerdo que justamente no se puede enunciar bajo la forma de un concepto, o bien que se puede enunciar a partir de una división del concepto. La idea de que lo que es arte para nosotros lo es porque no era arte para quien lo produjo atraviesa toda la estética de Hegel. Lo que está en el centro de la reflexión estética es esta disociación entre las razones de la producción y las razones de la valoración y de la recepción. Con esto no quiero decir que no haya acuerdo, pero las razones mismas del acuerdo se multiplicaron; de algún modo explotaron. Esto implica, por ejemplo, un cambio en el estatuto de la crítica a partir del régimen estético: la crítica ya no está en condiciones de decir cuáles son las normas del arte, cómo han de ser aplicadas o no, y por ende no está en condiciones de enunciar las razones por las que algo debe ser aceptado o rechazado, debe gustar o generar odio. En el fondo ¿en qué se transforma la crítica? Una manera de volver a escribir lo que la cosa es, dicho en otros términos, un modo de construir un mundo sensible posible alrededor de una obra. Es lo que hace Hegel: crear un mundo sensible posible que es el mundo del desacuerdo, de la dualidad inmanente a una obra, en base a la cual, lo que nos llega de una obra (los efectos de la luz, por ejemplo) no coincide con el guión, con la manera en la que el guión es tratado, etc. Lo que cambia es que se produce una división y hasta una pluralización del producto artístico.

—En eso que usted llama “la emancipación del espectador”, hay un cuestionamiento de la oposición entre mirar y actuar; allí se comprende que las evidencias que estructuran las relaciones del decir y del hacer pertenecen ellas mismas a la estructura del dominio y de la subyugación. La emancipación comienza cuando comprendemos que mirar es una acción que confirma o transforma la distribución reglamentada de las posiciones. El espectador observa, compara, selecciona, interpreta. La participación activa del espectador cuestiona el principio de desigualdad y jerarquía inscripto en la afirmación y en la transmisión causal (del texto al espectador, del maestro al discípulo). ¿Cómo habría

que pensar esta emancipación del espectador que a través del acto de ver se libera de la servidumbre respecto del texto y de la imposición de sentido por parte del artista?

—Debo aclarar que no soy un teórico del arte y que lo que a mí me interesa no son tanto las teorías del arte o de la relación entre espectador y obra de arte, sino antes bien las teorías de las formas sensibles, la cuestión de la jerarquización de las formas sensibles. Hay una figura que podríamos definir “clásica”, la del espectador como sujeto pasivo: figura clásica ligada de algún modo a una idea de la enseñanza de parte del artista y, más en general, a toda una distribución de posiciones activas y pasivas, que en realidad es una distribución móvil, en la medida en que quien mira y quien actúa pueden de alguna manera intercambiar posiciones en esta jerarquía, aunque no puedan abolirla. El cine constituye un caso ejemplar, porque tradicionalmente fue pensado como una forma de imposición (la sala oscura, la proyección sobre la pantalla), una especie de ilustración inmediata del discurso de la caverna de Platón. De ahí que el cine haya sido pensado desde el principio como una suerte de nuevo opio, el opio de la masa-espectadora, el entretenimiento de los tontos, etc. Sin embargo, se puede pensar el cine de otro modo, lo cual queda claro ya en el hecho de que el cine es el arte que más depende de la atención del espectador; depende totalmente de tal atención: en sus condiciones puramente materiales, el cine es el arte que debe ser constituido y debe estar encadenado a la mirada. Claro, el cine fue durante mucho tiempo una serie de “teorías pedagógicas”, en las que predominaba la idea de que el montaje define lo que el espectador habrá de ver (sobre este tema, hay un texto famoso de Eisenstein sobre el cine como tractor que trabaja sobre el cerebro del espectador). Ahora bien, desde sus inicios el cine se propone como un arte que depende de la atención o de la distracción del espectador, y de su manera de constituir el film como unidad; el cine pertenece antes que nada al espectador, en la medida en que es un arte de la evanescencia, un arte que no se constituye sino a partir del momento en el cual es recreado a través de una serie de procesos que son los de la visión inmediata, del recuerdo y de la escritura sobre el cine mismo.