

Cinema as fulfillment of the end of art: between purity and impurity

Many have asserted that the ideal of art, defended by modernism, has reached its end. The story founded by modern art does not apply any more to certain contemporary practices, something that has led to think that, beyond the necessity of a new story involving art in its diverse manifestations, what has to be acknowledged is the end of narratives as stories and the incapacity to produce a new narrative to replace the modern scheme to include one legitimating the shape of art pieces produced today. This new purpose of narratives is the one we can understand, following Arthur Danto, as the 'purpose of art', a concept that designates the moving from modern art to contemporary art. The goal of this essay is to understand the place occupied by the cinema within this transition – actually more a conceptual than a chronological transition– analyzing the notions of purity and impurity of art.

Keywords: The theory of moving pictures, modern art, contemporary art, art purity and impurity, purpose of art.

Submission date: november 10 th 2006

Acceptance date: december 15 th 2006

Muchos han afirmado que el ideal del arte defendido por el modernismo ha llegado a su fin. El relato fundado por el arte moderno ya no aplica para ciertas prácticas contemporáneas, lo cual ha llevado a pensar que, más allá de ser necesario un nuevo relato que dé cuenta del arte en sus diversas manifestaciones, hay que reconocer el fin de los relatos, la incapacidad de producir una nueva narrativa que reemplace a la modernista para incluir y legitimar las formas del arte hoy. Es este fin de las narrativas lo que podemos comprender, siguiendo a Arthur Danto, como *fin del arte*, concepto que designa el paso del arte moderno al arte contemporáneo. El objetivo de este texto es comprender qué sitio ocupa el cine dentro de este tránsito —que, más que cronológico, es conceptual—, al analizar las nociones de pureza e impureza en el arte.

Palabras clave: teoría del cine, arte moderno, arte contemporáneo, pureza e impureza del arte, fin del arte.

Recepción: 10 de noviembre de 2006

Aceptación: 15 de diciembre de 2006

Origen del artículo

Este texto es un avance de su tesis de la Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, de la Universidad Nacional de Colombia, acerca de la relación entre cine y vida.

El cine como realización del fin del arte



Creo que la filosofía no entendió totalmente el cine. O digamos que es algo que comienza, que acaba de empezar, porque la relación de la filosofía con el cine fue primero una relación estética. La cuestión al principio era: ¿el cine es un arte? Y si el cine es un arte, ¿por qué y cómo lo es? Ésta fue la primera gran discusión, una discusión estética. Fue necesaria una batalla sobre este punto. Con todo, no es la cuestión más importante. La cuestión más importante es saber lo que el cine aporta de nuevo, se trate de un arte o no.

Alain Badiou

.....
* **Juan Carlos Arias** Realizador de cine y televisión de la Universidad Nacional de Colombia y filósofo de la Pontificia Universidad Javeriana. Profesor de planta de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana, y profesor catedrático de Filosofía y Artes en la misma universidad, y de la Escuela de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional de Colombia.
Correo electrónico: ariasjuanc@hotmail.com.

Desde que Hegel enunció el “carácter pretérito del arte” en las conferencias dictadas en la Universidad de Berlín hasta 1828 –las cuales serían recogidas y ampliadas después en sus *Lecciones de estética*– se han originado diversas reflexiones alrededor de dicho tema enunciado comúnmente como “el fin o la muerte del arte”. Esta ‘condena’ parece pesar irremediablemente sobre la reflexión estética e incluso sobre la misma producción artística desde mediados del siglo XIX hasta

nuestros días. Partiendo del romanticismo, pasando por las vanguardias artísticas del siglo pasado hasta el arte contemporáneo, diversos autores han perseguido las múltiples formas de realizarse la célebre “muerte al arte”. Una de estas visiones es la del fin del arte y el arte poshistórico, planteada por Arthur Danto. El objetivo de este texto es plantear algunos aspectos centrales de dicha noción, principalmente en su relación con la definición de Modernidad aportada por Clement Greenberg, con el fin de encontrar una relación directa con el cine a través de dos conceptos fundamentales: lo puro y lo impuro en el arte.¹

En este texto se toma la definición aportada por Danto, independientemente del momento histórico donde la ubica, para mostrar una estrecha relación del fin del arte con el cine. Se analiza, en primer lugar, la distinción entre arte moderno y contemporáneo como centro de la afirmación del fin del arte para, a continuación, ubicar al cine ‘dentro’ de dicha distinción y proponer una hipótesis central: el cine, definido como arte impuro, no tuvo nunca una modernidad.

Arte moderno-arte contemporáneo

Uno de los elementos centrales del análisis propuesto por Danto es la distinción entre el arte moderno y el arte contemporáneo, definida por la incapacidad de continuar ‘leyendo’ las manifestaciones artísticas de nuestra época a la luz del relato propio de la Modernidad. A continuación, se toman dos conceptos centrales, ‘lo puro’ y ‘lo impuro’, para mostrar brevemente la

diferencia entre arte moderno y contemporáneo desde los planteamientos de Danto con respecto a la teoría del arte de Clement Greenberg.

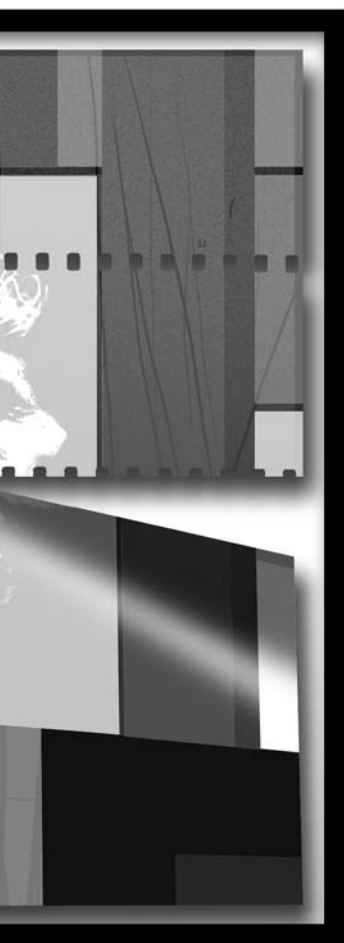
La pureza del arte moderno

El problema del fin del arte dentro de los planteamientos de Danto no puede comprenderse sin tener en cuenta su relación directa con el relato del arte moderno construido por el teórico y crítico estadounidense Clement Greenberg. En su texto *La pintura moderna (Modernist Painting)*, Greenberg define de entrada la esencia de la Modernidad, no sólo en el terreno del arte, sino del pensamiento en general: “la esencia de la Modernidad descansa, tal como yo lo veo, en el uso de métodos característicos de una disciplina para criticar a la disciplina misma, no con el fin de subvertirla sino para atrincherarla más firmemente en su área de competencia” (1960, s. p.).²

El modelo de Greenberg es la filosofía kantiana, que se plantea como una crítica de la razón por la razón misma, no con el fin de derrumbarla, sino con el objetivo de fijar las condiciones de posibilidad del conocimiento mismo. Dos características son esenciales a la Modernidad: una crítica que proviene del interior mismo de la instancia criticada, y la demostración del valor del objeto criticado a través de la crítica misma. Esto es la Modernidad para Greenberg; no simplemente una época o período histórico delimitado cronológicamente, sino un cambio en la forma del pensamiento mismo, una especie de autoconciencia, en términos de Danto, que coloca al objeto ante sí mismo.

.....

1. No es mi intención en este texto defender la tesis del fin del arte de Danto ni realizar una crítica de ella. Me interesa utilizar los conceptos que puedan desprenderse de ella como herramientas para pensar, desde una perspectiva estética, la particularidad del cine. Debo aclarar, además, que esta no es la única definición del fin del arte. Autores como Jacques Rancière afirman que el fin del arte designa una idea particular del arte en la que éste se define como tal en la medida en que es algo más que arte; en cuanto se relaciona directamente con las formas de vida. Así, según Rancière, se puede hablar de “muerte del arte” cuando el arte es más que arte y se convierte en vida, pero también en el movimiento contrario. Se habla de “muerte del arte” cuando los objetos de la vida ordinaria alcanzan el estatuto de lo artístico, y resultan ser más que simples cosas naturales o artefactos. En este caso es la vida la que se convierte en arte.
2. “The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence”. La traducción es mía, así como todas las del trabajo de Greenberg que se presentan en este texto.



Arte moderno y arte contemporáneo no designan, entonces, rupturas históricas lineales, sino lógicas de producción. Para Danto, ‘moderno’ designa una narrativa particular del arte; mientras ‘contemporáneo’, la ruptura de dicha narrativa, independiente del momento histórico donde se presente.

Este movimiento crítico se originó en el terreno de la filosofía, pero a partir del siglo XVIII comenzó a ampliarse a otros campos hasta llegar al arte en figuras como Manet, en pintura, o Baudelaire, en literatura. Lo propio de Manet, por ejemplo, es poner como objeto propio de la pintura las condiciones mismas de representación, a través de la evidencia de las superficies planas. El arte, entonces, ya no se dedica a representar el mundo, sino que piensa sus propios métodos de representación. El arte se repliega sobre sí mismo y se convierte en su propio tema. “Cada arte tiene que determinar, a través de sus propias operaciones y trabajos, sus efectos exclusivos” (1960, s. p.).³ Así nace el arte moderno como arte crítico, cercano al pensamiento filosófico, así como al método científico: “que las artes visuales deban confinarse ellas mismas exclusivamente a lo que es dado en la experiencia visual, sin hacer referencia a nada dado en cualquier otro orden de experiencia, es una noción cuya única justificación se encuentra en la consistencia científica” (1960, s. p.).⁴

Este ideal de la pintura autorreferencial encuentra sus mejores ejemplos en pinturas de Mondrian, Malevich, Reinhardt, entre otros. Sólo falta recordar el *Cuadrado negro* de Malevich para comprender el límite donde la pintura realiza su ideal de autorreferencialidad. El arte ya no remite a nada más que a sí mismo; ya no representa nada. Sólo se trata de la creación de objetos físicos coherentes mediante un pigmento esparcido con cierta forma sobre una superficie plana. En la obra de Malevich, incluso, el objeto desaparece y sólo queda el pigmento en la superficie plana, la pintura pura. “El arte es entonces su propio sujeto y, en el caso de la pintura, que esencialmente importa a Greenberg, el sujeto de la pintura fue ella misma. El modernismo fue un tipo de indagación colectiva desde la pintura hacia la pintura en el esfuerzo de exhibir qué es la pintura en sí misma” (Danto, 1999, p. 89).

En cuanto autorreferencial, el arte afirmó, al tiempo, su autonomía, no sólo con respecto a los objetos exteriores al arte mismo, sino que cada arte proclamó su independencia con respecto a los demás. “El arte es entonces su propio sujeto y, en el caso de la pintura, que esencialmente importa a Greenberg, el sujeto de la

pintura fue ella misma. El modernismo fue un tipo de indagación colectiva desde la pintura hacia la pintura en el esfuerzo de exhibir qué es la pintura en sí misma” (Danto, 1999, p. 89). De esta manera, cada arte debía mostrar sus propios procedimientos representacionales, así como la particularidad de sus efectos. Esta autonomía del arte es lo que Greenberg define con el término “puro”. La pureza es el ideal del arte moderno:

La tarea de la autocritica se convirtió en eliminar de los efectos específicos de cada arte, todo efecto que pudiera haber sido prestado por cualquier otro arte. Así, cada arte habría de darse “puro”, y en su “pureza” encuentra la garantía de sus normas de calidad así como de su independencia. “Pureza” significa autodefinición, y la empresa de la autocritica en las artes se convirtió en una de autodefinición con una venganza (Greenberg, 1960, s. p.).⁵

Para Greenberg, esta pureza estará ausente de movimientos como el surrealismo, el arte *pop* y el minimalismo, atados a múltiples referencias externas y, por lo tanto, exteriores a la modernidad del arte. Me interesa tomar este concepto de pureza para caracterizar a la modernidad del arte descrita por Greenberg. Tal como afirma Danto, si el arte moderno está basado en esta pureza, habría que decir que el arte contemporáneo es evidentemente ‘impuro’.

Lo impuro en el arte contemporáneo

En oposición al relato de la Modernidad puntualizado por Greenberg, Danto intentará describir en las manifestaciones artísticas de mediados del siglo XX la aparición de la impureza en el arte:

En los sesenta hubo un paroxismo de estilos, en el curso de cuya contienda me pareció (ésa fue la base de que hablase, en primer lugar, sobre el “fin del arte”) y gradualmente se volvió claro, primero a través de los

-
3. “Each art had to determine, through its own operations and works, the effects exclusive to itself”.
 4. “That visual art should confine itself exclusively to what is given in visual experience, and make no reference to anything given in any other order of experience, is a notion whose only justification lies in scientific consistency”.
 5. “The task of self-criticism became to eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thus would each art be rendered ‘pure’, and in its ‘purity’ find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. ‘Purity’ meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance”.



nouveaux realistes y *pop*, que no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con lo que he designado “meras cosas reales”. Para utilizar mi ejemplo favorito, no hay nada que marque una diferencia visible entre la *Brillo Box* de Andy Warhol y las cajas de brillo en los supermercados [...] Cualquier cosa podría ser una obra de arte (Danto, 1999, p. 35).

Si lo puro en el arte moderno era definido como la autorreferencialidad y autonomía del arte, la impureza del arte contemporáneo hará referencia a su carácter heterónimo. Si el arte moderno se ocupaba de diferenciarse claramente en sus operaciones y objetos con respecto al ‘exterior’, el arte contemporáneo entra en plena relación con el afuera indiferenciándose de él. Esto es precisamente lo que muestra la *Caja de Brillo* de Warhol, el momento en que el arte está al mismo nivel de los objetos del mundo. Esto es precisamente lo que Danto designa como el “fin del arte”: “el fin del arte está relacionado con el hecho de que ya nada puede ser descartado como arte, que una obra de arte puede ser hecha con cualquier cosa y tener cualquier aspecto” (Danto, 1999, p. 26). Esto es lo que muestra el arte *pop* con sus alusiones frecuentes a los íconos de las sociedades de consumo, con la utilización del lenguaje del cómic y la publicidad, con los *collage* y el uso de la caligrafía en los cuadros, etc.

El arte contemporáneo muestra así una indiscernibilidad entre los objetos de arte y los objetos de uso de la vida cotidiana. La obra ya no se compone desde sus mismos elementos formales y por ellos, sino que se convierte en un *collage* permanente donde se mezclan diversos objetos y materiales, así como procedimientos de representación de diversas expresiones artísticas. Video, música, gráfica, pintura, escultura ya no designan los nombres de artes particulares, sino operaciones formales de composición de una misma obra. El cine como realización del fin del arte

Es claro, entonces, que el problema del fin del arte está directamente relacionado con el paso de lo puro en el

arte moderno a lo impuro en el arte contemporáneo. El fin del arte no significa que las manifestaciones artísticas desaparezcan definitivamente, sino el final del relato de la obra de arte pura construido por el modernismo. Lo que me propongo indagar ahora es el sitio del cine en esta proclamación del fin del arte; es decir, pensar en qué consistió la modernidad del arte cinematográfico y su posible ‘superación’ en lo que podría denominarse ‘cine contemporáneo’. Con este fin analizo brevemente la importancia del cine dentro del movimiento del arte moderno, tomando como ejemplo el caso del *cine-ojo*, para después pensar si es posible realmente hablar de un “cine moderno” dadas las características propias del arte cinematográfico.

El sitio del cine en el relato del arte moderno

El cine ocupó un lugar importante dentro de la modernidad del arte. Algunas de las vanguardias de comienzos del siglo xx exaltaron sus potencias artísticas y su capacidad de “mostrar” lo que otras artes no habían logrado. El caso del *cine-ojo* es muy significativo. Entre 1922 y 1923, Dziga Vertov publicó una serie de textos en los cuales critica al cine clásico existente en su época y anuncia la aparición de un nuevo arte cinematográfico. Una de las principales características de este nuevo arte es su capacidad no narrativa con respecto a la tradición. El problema del cine tradicional es precisamente continuar la tradición narrativa de la literatura y el teatro:

Nosotros afirmamos que, a pesar de la relativamente larga existencia del concepto “cinematografía”, a pesar de la multitud de dramas psicológicos, pseudorealistas, pseudohistóricos y policíacos puestos en circulación, a pesar del infinito número de salas cinematográficas en actividad, no existe una cinematografía en su auténtica forma y no han sido comprendidas sus tareas fundamentales (Vertov, 1973, p. 45).

El cine presenta, por primera vez, la posibilidad de un arte no narrativo, que abandone los principios de finalidad, causalidad y organicidad propios de las historias clásicas. Esto es posible gracias a que en el cine la “inteligencia de la máquina” se ubica por encima de la inteligencia del autor y de sus intenciones narrativas; prima el registro sobre cualquier tipo de voluntad narrativa. Esto supone de entrada la ‘honestidad’ del artista, quien no hace otra cosa que registrar. Un claro ejemplo de esto son los *kinoks* enviados por Vertov a diferentes partes de la Unión Soviética para que registraran la vida pública de la ciudad. Los *kinoks* no eran realizadores, tal como entendemos hoy en día esta figura, sino ‘operadores’ que se limitaban a colocar la cámara para que ésta captara ‘libremente’ lo real. Vertov parte entonces de una definición del cine desde sus características técnicas propias que lo diferencian de cualquier arte anterior. En un movimiento similar al que Greenberg utiliza para definir al arte moderno, Vertov construye una idea del cine como arte autónomo según sus propios medios materiales de producción.

Lo que Vertov exalta, en pocas palabras, es el automatismo cinematográfico, la capacidad del cine de registrar, no lo que se presenta evidente ante nuestros ojos, sino lo que el ojo humano no puede captar, las cosas “tal y como se presentan al ser, en estado de ondas y vibraciones, antes de ser cualificadas como objetos, personas o acontecimientos identificables por sus propiedades descriptivas y narrativas” (Rancière, 2005a, p. 11). El cine, en cuanto automatismo técnico, permitía mostrar el movimiento puro del mundo de la vida. Esta era su característica propia: más que hablar del mundo, el cine construye un mundo a partir de sus procedimientos propios. Esto es lo que vemos en películas como *El hombre de la cámara*, del mismo Dziga Vertov, o *El ballet mecánico*, de Fernand Léger, en 1924. No se trata de filmar la realidad sin más, sino de crear una nueva mirada sobre lo real, posible únicamente por las operaciones propias de la cámara de cine. Más que evidenciar al mundo, el cine mostraba sus procedimientos propios: fragmentación de la imagen, cámara lenta o rápida, repetición de fotogramas, sobreimpresión, etc.:

El ojo y la mano que pugnan por reproducir el espectáculo del mundo, el drama que explora los resortes secretos del alma, pertenecen al arte del pasado porque pertenecen a la ciencia del pasado. La escritura del

movimiento mediante la luz reduce la materia de ficción a la materia sensible. Reduce la negrura de las traiciones, la ponzoña de los crímenes o la angustia de los melodramas a la suspensión de las motas de polvo, al humo de un cigarro o a los arabescos de una alfombra. Y reduce estos últimos a los movimientos íntimos de una materia inmaterial. Ése es el nuevo drama que ha encontrado con el cine a su artista (Rancière, 2005, p. 11).

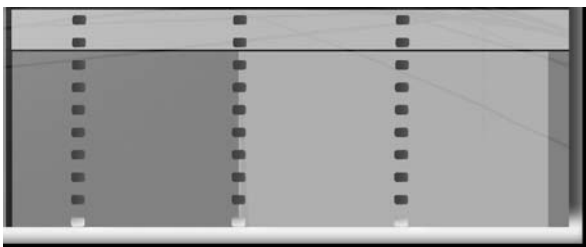
Esta visión del arte cinematográfico fue compartida por diversos autores y movimientos. Podría decirse, entonces, que el proyecto de estos autores era fundar una modernidad del cine, similar a la de las otras artes en cuanto se dirigía a cierta pureza de la imagen. El cine moderno es aquel que adquiere independencia de la herencia narrativa de artes como el teatro y la literatura y afirma su autonomía. Esta última consistía en su capacidad para registrar el mundo en estado puro, liberado del ojo centralizador del sujeto. En este sentido, se ha establecido comúnmente una división con la cual se busca dar cuenta de la historia del cine: la distinción entre un cine clásico heredero del drama teatral y un cine moderno no narrativo.⁶

Esta idea del cine estuvo presente a lo largo del siglo xx en diversos autores y realizadores. Sin embargo, para algunos autores contemporáneos esta noción del cine sólo existió en la cabeza de unos pocos:

Sin duda, hoy andamos muy lejos de ese sueño. Pero sólo porque ese sueño no era más que una utopía sin sustancia. Era sincrónico con la gran utopía del momento, con el sueño estético, científico y político de un mundo nuevo, donde todo el lastre material e histórico iba a disgregarse en el reino de la energía luminosa [...] Celebró un arte que ya no existe, por la sencilla razón de



.....
6. Esta división está presente en reconocidos autores de la teoría del cine como André Bazin y Gilles Deleuze (Cfr. Bazin, 1994; Deleuze, 1984 y 1985).



que nunca existió. No es el nuestro, pero tampoco fue el suyo, ni el que anunciaban las salas de su tiempo ni el que él mismo hizo [...] y donde también contó historias de amores desgraciados y otros desengaños sentimentales a la antigua. Cantó un arte que sólo existía en su cabeza, un cine que era sólo una idea en las cabezas de unos pocos (Rancière, 2005a, p. 12).

El punto que me interesa destacar es que la modernidad del cine no debería verse como un proyecto fallido simplemente porque ciertos autores no lograron llevar a la práctica ciertas teorías sobre la imagen cinematográfica. Si la modernidad del cine sólo fue un proyecto teórico, se debe más a una característica propia, esencial, del cine mismo que a la incapacidad de algunos individuos para usarlo ‘correctamente’. Esto es lo que voy a mostrar a continuación a través del concepto de lo impuro constitutivo del arte cinematográfico.

La impureza **constitutiva** del cine

En contraste con la idea del cine de las vanguardias, algunos autores contemporáneos han definido el arte cinematográfico desde el concepto de lo impuro. A continuación expongo el concepto de lo impuro propio del cine con el fin de plantear una hipótesis central: el cine no tuvo una modernidad, en el sentido en que, si bien en determinado momento se incluyó en el discurso moderno del arte en general, el cine contraría este mismo discurso por su inherente carácter impuro-narrativo. El cine habría sido siempre arte contemporáneo —asumiendo que el término ‘contemporáneo’ no designa una época histórica—, razón por la cual en éste se opera la sentencia del fin del arte. Construyo este concepto de lo impuro a través de tres acepciones: la narración, la relación con otras artes y el material inicial del cine.

El primer sentido del carácter impuro del cine tiene que ver directamente con su vínculo con la

narración. Jacques Rancière afirma que, a pesar de las intenciones de las vanguardias, el cine nunca ha podido desprenderse de su carácter narrativo. Esto no implica que se trate de una narración clásica en el sentido de la tradición del cine de Hollywood, sino de lo que Rancière llama una “fábula contrariada”: el cine mantiene siempre en tensión, en contrariedad, los elementos propios de una narración y las imágenes no narrativas que las vanguardias quisieron exaltar:

El recurso estético propio del cine es la manera en que mantiene en equilibrio dos poéticas contradictorias. Por un lado, una poética de la “representación” con una acción, un sistema, causas y efectos, personajes y formas de identificación, y por otro, una práctica estética que es una poética de la desligazón, de la puesta en suspenso y de la fragmentación [...] Cada plano es dos cosas a la vez. Es la realización de un cálculo que orienta un sistema de causas y efectos y es la realización de una puesta en suspenso, de una cierta forma de distracción y de difracción (Rancière, 2005b, p. 10).

Si bien puede afirmarse que en cierto momento histórico el cine empezó a privilegiar la inclusión de tiempos muertos, de situaciones ópticas, de elementos asignificantes y autorreferenciales, esto no implicó la desaparición de la narración. Más bien, se creó una convivencia de elementos que, para Rancière, han estado presentes incluso en el cine clásico. Lo propio del cine es entonces esta convivencia de lo narrativo con lo asignificante. Uno de sus ejemplos es la película *Hana-Bi* de Takeshi Kitano:

Al final de *Hana-Bi*, unos policías convertidos en espectadores puros contemplan el suicidio de su ex compañero, percibido únicamente como un sonido resonante entre la indiferencia de la arena y las olas. El automatismo burlesco lleva la lógica de la fábula hasta lo que podríamos llamar, siguiendo a Deleuze, situaciones ópticas y sonoras puras. Pero esas situaciones “puras” no son la esencia recuperada de la imagen, sino el producto de unas operaciones en las que el arte cinematográfico organiza la contrariedad de sus capacidades (Rancière, 2005a, p. 22).

Rancière no niega lo que las vanguardias trataron de ubicar en la imagen cinematográfica: las imágenes asignificantes, no narrativas. Sin embargo, afirma que ellas no son la esencia del cine, sino el resultado de una

serie de operaciones sobre la fábula que lo constituye. Para que estos ‘momentos puros’ surjan es necesario que se despliegue una fábula, de la misma manera que el desarrollo de esta última se alimenta de aquellos momentos.

Lo que me interesa tomar del análisis de Rancière para construir el concepto de lo impuro en el cine es su inherente carácter narrativo, heredado del teatro y la literatura, en permanente convivencia con los elementos asignificantes. Esta convivencia en tensión será definida con más atención cuando el concepto de lo impuro sea caracterizado como síntesis disyuntiva. Por otro lado, lo impuro también puede comprenderse al pensar la diferencia del cine con respecto a las otras artes, y al examinar las condiciones particulares de la producción cinematográfica.

Comúnmente se llama al cine el “séptimo arte” y se ubica al lado de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza y la literatura. Sin embargo, el cine no es simplemente uno más que se suma a la lista, sino que, tal como señala Alain Badiou, si el cine es el séptimo arte es en un sentido particular: “no se agrega a las otras seis artes en el mismo plano que ellas: las implica, es el más-uno de las otras seis. Opera sobre ellas, a partir de ellas, por medio de un movimiento que las sustrae a ellas mismas” (Badiou, 2005, p. 21). El cine contiene lenguajes y operaciones propias de las demás artes, y sólo así se constituye como lenguaje propio. Esto se hace evidente al tratar de determinar qué es lo más característico del cine. Comúnmente se habla de la imagen en movimiento; sin embargo, la imagen cinematográfica nunca está sola, siempre se presenta en un juego constante con la palabra, incluso cuando ella no está presente de manera explícita en el cine mudo. Hay un juego de remisión constante entre la imagen y la palabra en el cine, aun en la ausencia de una de ellas. Lo mismo podría afirmarse del argumento o narración. Si bien el cine no se reduce al argumento narrado, el flujo de imágenes que nos presenta siempre está inmerso en



una sucesión argumental de algún tipo. La narración no se reduce a las imágenes, así como en muchas ocasiones las imágenes superan e incluso quiebran a la narración. No obstante, ninguna puede aislarse de la otra. Tan absurdo sería negar que una película es enunciación y narración, como obviar que en ella hay siempre algo de “obtusos”, en términos de Barthes, o de “puntos de silencio”, en términos de Lyotard (Cfr. Marzabal, 1998).

De esta manera, podemos afirmar que lo más específico del cine es su carácter inespecífico. No se trata nunca de un lenguaje puro, autónomo, sino de la conjunción de una multiplicidad de operaciones, de la pura heteronomía. No hay que caer, sin embargo, en el extremo de afirmar que el cine se compone de una simple sumatoria de elementos extraídos de otras artes, sino que, al crear vínculos entre ellas, las arranca de sí mismas, las contamina de su impureza constitutiva y hace que pintura, música o literatura no sean más que los mil nombres del cine. Esto es precisamente lo que señalaba Rancière con respecto a la narración teatral y literaria retomada por el cine. Nadie se atrevería a afirmar que el cine es hoy teatro filmado; sin embargo, esto no excluye que algunos de sus elementos constitutivos hayan sido tomados del teatro.

Un último aspecto que define la impureza del cine es el material del que parte su producción. Al comparar el cine con las otras artes, desde el punto de vista de sus materiales iniciales, podemos afirmar una similitud y una diferencia fundamentales. Lo particular del cine, con respecto a otras artes, es que las condiciones de su producción son siempre exteriores a él mismo. Esta es la diferencia central señalada por Badiou:

Para escribir un poema se necesita lápiz y papel; quizás se necesite, también, toda la historia de la poesía mundial. Pero la existencia de esa historia es virtual, no es una presencia material. Para realizar una pintura también se parte de una ausencia, de una superficie, y también de la historia entera de las artes plásticas, como virtualidad fundamental. Se podría seguir así la enumeración. Para comenzar un filme, es completamente diferente [...] Hacen falta recursos técnicos, pero también materiales complejos, sobre todo materiales heterogéneos. Por ejemplo, hacen falta lugares, lugares naturales o lugares contruados, hacen falta espacios. También un texto, un guión, diálogos, ideas abstractas. Hacen falta cuerpos, actores, y luego hará falta una *química*, aparatos de montaje [...] Este punto es absolutamente banal,

pero en mi opinión es muy importante. El cine es un arte absolutamente impuro y lo es desde sus comienzos (2004, p. 64).

Así, la pintura, la música o la literatura, por lo menos dentro del ideal de la Modernidad, buscan ser puros desde sus orígenes, y su trabajo consiste en mantener esta pureza. Tal como afirmaba Mallarmé, la poesía parte de la pureza de la página en blanco. Habría que agregar, además, que su objetivo es conservar, aun en la escritura, esa página vacía; conservar el silencio en la palabra o el sonido. El gran problema del arte es el de ser fiel a esa primera pureza. El caso del cine, en cambio, parece ser contrario. Su origen no es la ausencia, sino la presencia de una multiplicidad de elementos, siempre exteriores a él mismo. El cine tiene siempre una dependencia de lo exterior en cuanto a sus medios técnicos, y un carácter narrativo-representacional con respecto al mundo tomado como su objeto propio.

Sin embargo, hay una similitud, no en el origen, sino en el objetivo del cine y de las artes en general. Si bien el cine parte siempre de una multiplicidad impura, su trabajo, en cuanto arte es extraer algunos fragmentos de pureza de dicha diversidad. El cine –no sólo el cine ‘moderno’, sino el cine en general– sería así un trabajo de purificación al igual que las otras artes. Podemos valernos del ejemplo del sonido señalado por Badiou para comprender esta necesidad de purificación:

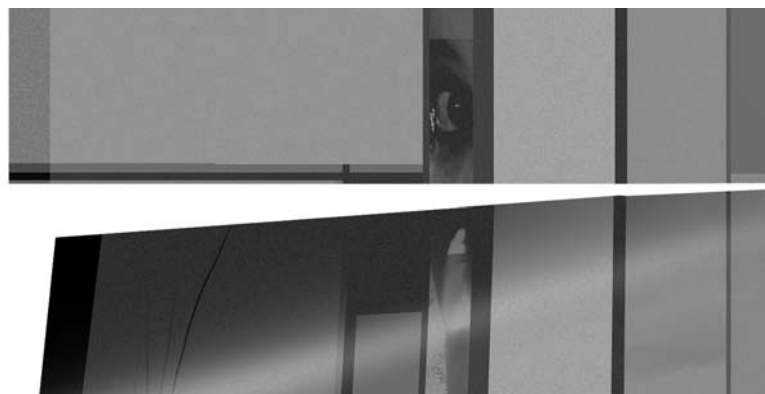
El mundo contemporáneo es una confusión sonora, característica que lo distingue. En todas partes hay ruidos terribles, músicas que ni siquiera se oyen, ruidos de motores, conversaciones dispersas, altoparlantes, y así sigue. O sea, que el mundo contemporáneo es un caos sonoro. ¿Cuál va a ser la relación del cine con ese caos sonoro? O bien lo reproduce, y entonces deja de ser una creación, o bien lo atraviesa para encontrar, para indicar una simplicidad del sonido (2004, p. 66).

Badiou señala aquí el problema central de la impureza de la imagen cinematográfica. Si bien el cine parte siempre de una multiplicidad de elementos, del mundo entero a su disposición, no puede limitarse a mostrar, a reproducir esta multiplicidad. El cine no ha sido nunca un simple registro de lo real. La realidad aparece en el cine, pero no simplemente desplazada del mundo a la pantalla, sino mediada por una ficción

–incluso en el caso del documental. La multiplicidad del mundo se purifica en cuanto se presenta a través de una mediación poética; se habla del mundo, pero construyéndolo como ficción.

Un ejemplo del teórico del cine Rudolf Arnheim puede servirnos para comprender este punto. Arnheim se pregunta cómo puede el cine mostrar un objeto particular: un cubo. Una primera opción es describir exhaustivamente la figura tridimensional dando cuenta de todos los lados que lo componen. Así, la cámara filmaría, de frente, cada lado del cubo. Sin embargo, en este caso lo único que obtendríamos en la imagen son seis cuadrados que se suceden uno a otro, pero no la idea de que éstos componen un cubo. La solución de Arnheim es muy simple: seleccionando un punto de vista que no enfoque de frente cada lado del cubo, sino que lo filme por una de sus aristas, se puede dar cuenta del cubo “sin tener que agotar la totalidad de las características que lo componen”. La particularidad del cine es, entonces, poder elegir un punto de vista que muestra los aspectos esenciales de un objeto para dar cuenta de él. Así puede entenderse el intento constante de purificación del cine. El hecho de no reproducir el caos sonoro propio del mundo no significa que el cine no pueda producir la sensación de un caos sonoro. Sin embargo, para hacerlo debe ‘purificarlo’, simplificarlo escogiendo sus puntos ‘esenciales’, tal como ocurre en el ejemplo del cubo.

Esta simplificación no se refiere siempre a una reducción a elementos primarios. La purificación en el cine puede operarse incluso por saturación en la imagen. Esto es lo que ocurre en las películas de Tarantino con respecto a la violencia. El realizador toma la violencia constitutiva del mundo y la lleva al



límite, convirtiéndola en una ‘danza’. Este es el caso de ciertas escenas de *Kill Bill*, donde las luchas con espadas, los miembros cercenados y la sangre que salpica por todas partes ya no son la simple representación de un asesinato, sino una especie de ‘danza’ de movimientos y colores. Ya no es la violencia lo que se ve, pero nunca se deja de ver la violencia.

Algo similar ocurre en las películas de Takeshi Kitano. Ciertos actos violentos como los tiroteos, las peleas o los asesinatos son ‘vacidados’; suceden a veces fuera de campo, o se convierten en juegos, en gestos puros. Entonces, queda clara la necesidad de purificación propia del cine. Si éste se limitara a su impureza inicial, sería simplemente un registro del estado de cosas del mundo; sin embargo, tampoco puede negar la multiplicidad que compone al mundo, porque se estaría negando a hablar del mundo tal cual es en un intento fallido por devenir totalmente autorreferencial. El cine se encuentra entonces en una disyuntiva: quedarse en la impureza de su origen o superarla en un movimiento de purificación. Por esta razón Badiou afirma que el cine es siempre una lucha por la purificación de lo infinito:

El cine en su esencia es este cuerpo a cuerpo con lo infinito de lo sensible. Por lo tanto, es el arte de la simplificación, mientras que todas las demás son artes de la complejidad. En el fondo las otras artes son, en general, la creación de una complejidad a partir de nada. El cine, idealmente, es la creación de nada a partir de una complejidad, porque su ideal es esencialmente la pureza de lo visible (2004, p. 66).

Es claro que este “infinito de lo sensible” no alude solamente a los múltiples requisitos técnicos de realización de una película, sino que incluso el material, el objeto de un filme, siempre se encuentra

en la diversidad de la imaginería contemporánea: “los autos, la pornografía, las figuras de gánsters [sic], los tiroteos, la leyenda urbana, la música contemporánea, los ruidos, las explosiones, los incendios, la corrupción: todo lo que compone el imaginario social moderno” (Badiou, 2004, p. 68). El cine parece tener el poder de convertir cualquier cosa, dentro de la multiplicidad de sus materiales, en arte —característica que corresponde a la forma como Danto había definido lo propio del arte contemporáneo. El mundo mismo es el ‘material’ propio del cine, “por eso el cine es un arte compartido. En suma, todo el mundo reconoce en un filme la imaginería contemporánea y todo el mundo la comparte. En ese nivel no hay diferencias entre la producción corriente y un gran filme. El material es el mismo” (Badiou, 2004, p. 70).

Podemos concluir que lo propio del cine no es simplemente un movimiento de purificación de lo impuro. Al tiempo que el cine muestra su tendencia a purificar lo impuro, de convertir en un puro gesto las acciones y los objetos del mundo, muestra una incapacidad constitutiva: no poder superar su impureza inicial. Podemos comprender este doble movimiento a través de la última escena de *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni: el personaje, que deambula por el campo, se encuentra con un grupo de mimos que se bajan de un carro y entran en una cancha de tenis para jugar. Dos de ellos comienzan el juego mientras los demás permanecen fuera de la reja observando. Sobra decir que en un juego de tenis de mimos no hay raqueta ni bola. El protagonista, curioso, se acerca y se detiene a mirar el “juego”. La cámara nos muestra los movimientos de los jugadores y de repente empieza a enfocar la bola —que no está— y a seguir sus movimientos. De pronto la bola sale del campo, cerca de donde se encuentra el personaje principal observando. Todos los mimos lo miran esperando que él les alcance la bola para seguir su juego. Después de vacilar un momento, el personaje camina, recoge del piso la bola y la tira con fuerza hacia la cancha. La cámara se detiene en un primer plano de su rostro y, en *off*, empiezan a sonar los golpes de las raquetas del juego de tenis.

El tenis jugado por los mimos es un gesto, el gesto de jugar: “los movimientos que son habitualmente subordinados a un fin se exhiben por sí mismos; los gestos de coger un vaso, de andar, de abrir una puerta, son exhibidos como tales por los mimos, con lo que quedan interrumpidos, suspendidos en su esencia” (Agamben, 1993, p. 106). Esto no implica, sin embargo,



que el acto real sea vaciado totalmente hasta convertirse en una pura forma asignificante. El juego de tenis sigue siendo un juego de tenis, así como la violencia sigue siendo violencia. El cine purifica su material, pero sin dejar de dar cuenta de su impureza constitutiva.

De esta manera, la disyuntiva entre lo impuro y su purificación nunca se resuelve. Esto es lo propio del cine en términos de Badiou, quien utiliza un concepto de Deleuze para definir la operación propia del arte cinematográfico: “síntesis disyuntiva”. Es cierto que el cine es un proceso de purificación de lo impuro; sin embargo, dicha purificación nunca se realiza plenamente. Lo que el cine hace es una síntesis entre lo impuro de su material y su pureza en cuanto arte. Sin embargo, no se trata de una simple mezcla o unión de los principios contrarios, sino de una síntesis donde se mantiene la diferencia. Puede partirse de la violencia del mundo contemporáneo, no para registrarla, sino para extraer de ella “algo más”, algo puro, pero sin negar la impureza del material original. Así, el cine se mueve siempre entre el realismo absoluto y el total artificio; entre la imagen, como pura ‘mostración’, y la historia, como sucesión progresiva de acciones. Esto es lo que Wim Wenders pone en escena en el último diálogo de *El estado de las cosas*:

Gordon: Si hubiese filmado la misma película, con un director americano y actores americanos, en color, sería Dios Padre dentro de seis meses. La misma historia, basado con... Es necesaria una historia, Friedrich. Es lo que te repito. Sin una historia estás muerto. No hay película sin historia. Es como si se levantase una casa sin muros. Una película debe tener muros.

Munro: ¿Por qué muros? El espacio entre los personajes puede soportar la carga. El espacio entre la gente.

Gordon: Tú hablas de la realidad. Mierda para la realidad. ¡Despierta de una vez! El cine no habla de la vida que pasa. La gente no quiere eso.

Munro: He hecho diez películas, Gordon. Diez veces he contado la misma historia. Al principio era fácil, iba de un plano a otro. Ahora, por la mañana, tengo miedo. Sé contar historias y, sin cesar, a medida que la historia se introduce, la vida se escapa. Todo deviene imagen. Mecánicamente. La muerte, las historias no cuentan más que eso. Todas las historias hablan de la muerte.

Gordon: La muerte, Friedrich. La más grande historia del mundo, justo después de las historias de amor (citada en Marzabal, 1998, p. 16).

El cine es, ‘al tiempo’, la posibilidad de un registro de lo real y la dimensión totalmente artificial de una ficción. La imagen cinematográfica siempre muestra, como en la película de Wenders, un diálogo entre dos principios opuestos: la imagen y la historia. Ninguna se despliega plenamente sin la otra. Así, habría que afirmar que en el cine se dan, simultáneamente, la multiplicidad impura del mundo y la pureza de la imagen artística. Esto es precisamente lo que señalábamos anteriormente con el concepto de ‘fábula contrariada’, de Rancière: la convivencia de lo narrativo y lo asignificante.

En el cine nunca se producirá una pureza como la de las otras artes en la modernidad, una negación de lo exterior, de lo impuro, una absoluta autonomía. El cine nunca es totalmente autorreferencial, ni en sus procesos de producción ni en sus objetos. Nunca puede estar aplicado absolutamente sobre sí mismo, pues necesita elementos exteriores para componerse técnica y narrativamente. Esto no niega que el cine pueda pensarse a sí mismo, replegarse sobre sí, pero siempre lo hace dentro de una narración, dentro de una historia que compone una infinidad de elementos, entre ellos el cine mismo. Claro ejemplo de esto son películas como *8½* de Fellini, *La noche americana* de Truffaut o la escena de la filmación en *Átame* de Pedro Almodóvar. Esto es lo que significa la expresión “cine dentro del cine”: la pureza del cine sólo aparece dentro de su impureza inicial.

La pureza que pretendían las vanguardias siempre dependerá, entonces, de una impureza constitutiva: la impureza de los materiales, pero también, y principalmente, la impureza de la narración. La esencia del cine no es la potencia no narrativa de develar el mundo en estado puro, sino de realizar una síntesis disyuntiva entre lo impuro y lo puro. En este sentido, el cine no podría haber, por su misma esencia, dentro del relato de la modernidad. La pureza es, para el cine, un ideal que nunca va a alcanzar. Esto, sin embargo, no representa una carencia, sino su potencia característica.



Si el fin del arte se interpreta desde el paso de lo puro en el arte moderno a lo impuro en el arte contemporáneo, tal como lo hace Danto, sería necesario afirmar que en el cine se opera dicho acabamiento. El nacimiento mismo del cine representaría el fin del arte. Desde esta perspectiva, el cine nunca ha sido plenamente moderno. Tal vez está más cerca de lo que Greenberg criticaba del surrealismo: ser la encarnación de la impureza (Cfr. Danto, 1999, p. 32). Esa es su característica propia. Esto supone repensar la historia del cine y las teorías que han planteado una división entre cine clásico y cine moderno desde una perspectiva ontológica y narrativa. Si bien puede afirmarse que, dramáticamente, hay un “corte” entre el cine clásico de Hollywood y el cine europeo de posguerra, dicha división, además de no ser cronológica, no puede sostenerse a través de la afirmación de una esencia moderna del cine.

El cine no tuvo una modernidad pues, en cuanto impuro, siempre ha sido contemporáneo; pero, al tiempo, en cuanto arte, siempre ha buscado la pureza, porque siempre ha sido moderno. Esto no implica negar los objetivos concretos del cine de vanguardias. Este tipo de cine asumió desde un comienzo la tarea de purificación negando la narración y la referencia al mundo exterior. Se trata de un cine que buscó trabajar directa y exclusivamente sobre el material fílmico. Es un cine que se asume como un intento por eliminar la impureza constitutiva del cine mismo. Esto no entra en contradicción con la hipótesis de la tensión entre lo puro y lo impuro; sólo muestra que “los caminos de la purificación son realmente muy diferentes” (Badiou, 2004, p. 78). El problema no está en ‘demostrar’ si el cine tuvo o no una modernidad, o si en éste se realiza ‘efectivamente’ el fin del arte, sino en pensar la particularidad del arte cinematográfico y develar “qué es lo que aporta de nuevo”. Este es el problema central de una ‘estética del cine’.



Referencias

- Agamben, G. (1993), “Teoría del gesto. Los medios puros”, en *La modernidad como estética*, Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, p. 106.
- Badiou, A. (2004), “El cine como experimentación filosófica”, en Yoel, G. (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, pp. 23-81.
- (2005), *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Rodríguez, M. C. (trad.), Buenos Aires, Manantial.
- Bazin, A. (1994), *¿Qué es el cine?*, López Muñoz, J. L. (trad.), Madrid, Rialp.
- Danto, A. C. (1999), *Después del fin del arte*, Neerman, E. (trad.), Barcelona, Paidós.
- (2002), *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Mollá Román, A. (trad.), Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. (1984), *La imagen-movimiento*, Agoff, I. (trad.), Barcelona, Paidós.
- (1985), *La imagen-tiempo*, Agoff, I. (trad.), Barcelona, Paidós.
- Epstein, J. (1957), *La esencia del cine*, Buenos Aires, Galatea Nueva visión.
- Greenberg, C. (1960), “Modernist Painting” [en línea], disponible en: <http://www.sharecom.ca/greenberg>, recuperado: 1 de octubre de 2006.
- (2002), *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Beramendi, J. G. (trad.), Barcelona, Paidós.
- Marzabal, I. (1998), *Wim Wenders*, Madrid, Cátedra.
- Rancière, J. (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Fabrique.
- (2004), “Lo inolvidable”, en Yoel, G. (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial.
- (2005a), *La fábula cinematográfica*, Roche, C. (trad.), Barcelona, Paidós.
- (2005b, diciembre), “Las poéticas contradictorias del cine”, en *Pensamiento de los Confines*, núm. 17, 9-17.
- Vertov, D. (1973), *Cine-ojo. Textos y manifiestos*, Llinás, F. (trad.), Madrid, Fundamentos.