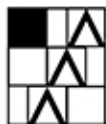


**ESTÉTICAS
DEL
AUDIOVISUAL**



Pierre Sorlin

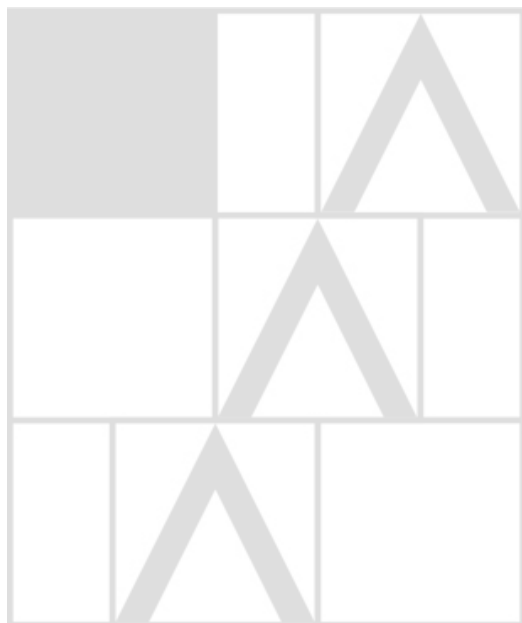


**la marca
editora**

ESTÉTICAS

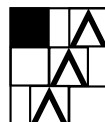
DEL

AUDIOVISUAL



la marca
editora

Pierre Sorlin



la marca
editora

Título original
Edición original
Título en español
Traducción al español

Esthétiques de l'audiovisuel
Armand Colin
Estéticas del audiovisual
Belén Dezzi

Colección
Director de colección

Biblioteca de la mirada
Guido Indij

Coordinación editorial
Corrección
Maquetación
Tapa

Gustavo Ibarra / Victoria Villalba
Hernán Tenorio
Pablo Ugerman
Diego Díaz Varela

Editorial
Oficina
Fax
Tel
E-mail
W³

la marca editora
Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
(54-11) 4 383-5152
(54-11) 4 383-6262
lme@lamarcaeditora.com
www.lamarcaeditora.com

Imprenta
Taller
Encuadernación

DEL S.R.L.
E. Fernández 271, Avellaneda, Buenos Aires, Argentina
Cuatro Hojas

ISBN
Fecha de primera impresión
Fecha de primera reimpresión
Abril de 2016 Lugar de impresión
Depósito de ley

978-950-889-195-2
Abril de 2010
Abril de 2016
Buenos Aires, Argentina. *Printed in Argentina*
11.723

©

la marca editora

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Étrangères et du service Culturel de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia y del servicio cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.

Sorlin, Pierre

Estéticas del audiovisual. - 1a ed. - 1a reimp - Buenos Aires : la marca editora, 2016.
288 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-950-889-195-2

1. Video. 2. Audiovisuales. I. Título.
CDD 778.5

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

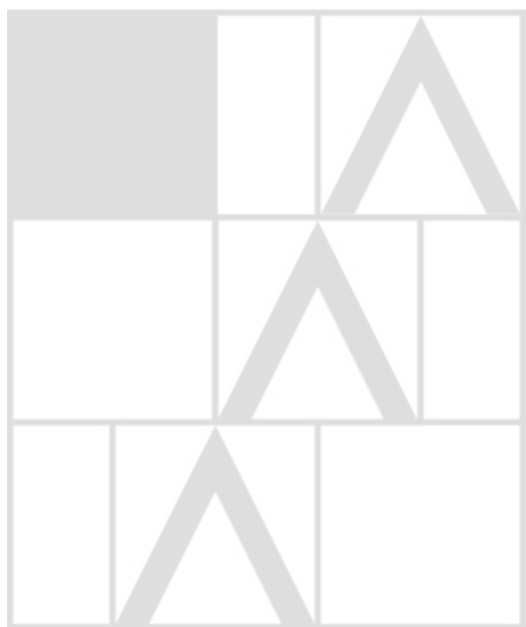
Introducción	11
1. La participación estética	25
1. Intuición	25
Lo Bello es indefinible	25
Belleza/Fealdad	27
Intuición, goce, emoción	33
Una mirada sin trabas	36
2. Juicio	41
Un juicio sin criterios	41
“Una finalidad sin fin”	43
Juicio/Participación	46
3. Opinión	51
El gusto manifiesta la pertenencia a una clase social	51
Estética y afirmación de sí	53
El gusto como herencia	57
Un juicio arriesgado	60
2. Las palabras para decirlo	63
1. Arqueología de un discurso	64
Enunciados	66
Espacios del discurso	68
Primeras palabras	72
2. El hombre vidente	74
Un puro visible	76
Imágenes movedizas	82
“Esos hombres y esas mujeres luminosos en la oscuridad”	86
3. “Entre el film y la <i>vida</i> , está la técnica”	93
En primer plano	94
Cortar/montar	100

3. Los gestos, los cuerpos, las voces	107
1. El film es la vida	109
Imágenes	110
Evasión	113
2. La ley del marco	116
El cielo, sin límites	116
La imagen fílmica, movimiento y marco	119
Devenir y duración	124
3. El ojo sensible	131
Del buen uso de las cotonadas	131
Gestos perdidos	134
Cuerpos enfrentados	138
4. Escucha ver	141
El marco, los marcos	142
Resonancias	146
4. El film, en su devenir	151
1. La indiferencia de las cosas	154
El mundo como materia	155
El color del desierto	158
2. En el juego de las atracciones	165
El cuerpo en la pared	166
Rostros	168
El silencio y las palabras	173
3. La violencia de los hombres	177
Armónicos	177
Brillos	180
Contra-empleo	183
5. Televisión: ¿una caja de ruido?	193
1. Una presencia obstinada	197
Las cabezas que hablan, del punto de anclaje al punto de fuga	197
Tiempo de palabra, tiempo de la palabra	202
2. Del sonido a la imagen	210
Música para todos los sentidos	212
Interferencias	215
3. Más rápido, más lejos que el ojo	219
Vértigo de las imágenes	220
Fronteras del exceso	225

6. Cruzamientos	231
1. Lo que se cuenta	234
El relato, fuera de sistema	235
El desarrollo narrativo	240
2. La larga huella	244
El espíritu del tiempo	245
La vida de las formas	247
La invención del placer	252
3. Las obras... y más allá	256
Conclusión	263
Bibliografía de las obras citadas o consultadas	275
Índice onomástico	281
Índice temático	285



la marca
editora



la marca
editora

Introducción

El estudio de las producciones audiovisuales conoció, en la segunda mitad del siglo xx, una extraña deriva. Cuidadosos por distinguirse de sus predecesores que tendían a afirmar que el cine era un arte por completo, los teóricos de este período dejaron de lado lo que en un film se dirige a la sensibilidad para poner en evidencia aquello que le permite dar sentido. Los problemas abordados sucesivamente son esenciales, merecían las largas investigaciones que se les han consagrado: ¿cómo se combinan materiales heterogéneos que requieren la atención y el interés de manera tan diferente, cómo los sonidos y los colores, las palabras y los movimientos, las imágenes y las letras llegan a combinarse al punto que los espectadores experimenten una impresión de unidad, al término de la proyección? ¿Cómo cuentan, en particular, los films? Porque, más allá de su diversificación en ‘géneros’, parece que la mayoría de las realizaciones audiovisuales toman una forma narrativa en su desarrollo temporal. Y, finalmente, ¿qué inversiones profundas, parcialmente inconscientes, provoca el cine en el público, a qué formas de adhesión espontánea apela?

Inspirándose en métodos ya probados en otros campos como la semiología, la narratología o el psicoanálisis, los estudios audiovisuales adquirieron la única forma de científicidad accesible para las disciplinas que analizan las producciones sociales, es decir, una definición de sus presuposiciones y sus procedimientos suficientemente clara para que el lector esté siempre a la altura de controlar el proceso y criticarlo a partir de sus propias bases. Así redefinida, la investigación cinematográfica se vio amputada de todo lo que concierne a la belleza tal como se realiza, eventualmente, en un film. La puesta en evidencia de las estructuras profundas o superficiales, sin duda, no tiene nada que enseñarnos sobre la mayor o menor fortuna con la que estas estructuras son aplicadas. El estudio de los puntos de vista o de las instancias de focalización, el empadronamiento de las voces narrativas del que hacen uso los films pueden aplicarse, de forma indiferente, tanto a producciones opacas, banales, como a realizaciones estéticamente interesantes. En cuanto al psicoanálisis, que tiene el inmenso mérito de tener en cuenta las predisposiciones y respuestas del público, trabajó muy poco los efectos de adhesión intuitiva, el *‘voyeurismo*

deleitables' o la repulsión provocados por una impresión de belleza o de fealdad. Semejante ausencia se vuelve particularmente sensible cuando el estudio se realiza sobre un film en el que podemos aplicar sin dificultad todos los sistemas de investigación usados desde hace algunas décadas. Tomen el *8 ½* de Fellini. Su construcción 'en abismo' es ideal para poner en evidencia la articulación de diferentes niveles narrativos. La manera en que allí se distribuyen las 'vozes' expone al espectador a una dura prueba, ya que nada, o casi nada, le indica quién, en la ficción, asume los relatos de sueño o los recuerdos. En este sentido, *8 ½* es un terreno privilegiado para introducir los problemas de la enunciación. Es inútil insistir en el psicoanálisis, el film juega con él para descubrirlo, o quizá para usar en su provecho las veleidades del bloqueo espectadorial. Sin embargo, los que aman el film, sin desconocer ni el interés ni la sutileza de los análisis que les son ofrecidos, no podrían conformarse con ellos; se involucran en respuesta a las imágenes, al trabajo de los actores, a las sutilezas del blanco y negro, a las intervenciones de la banda sonora, en respuesta sobre todo, a la interacción de estos elementos, una forma de adhesión que no se confunde con la inteligencia, no obstante necesaria, de los modos de funcionamiento del film.

La discreción de los estudios audiovisuales con respecto a la estética no procede ciertamente de la ignorancia, al contrario, se sitúa en un rechazo calculado. La referencia al arte, obstinadamente afirmada por los teóricos de la primera mitad del siglo xx, se justificaba en una época en la que los ataques a la 'cultura de masa' tenía al cine por diana favorita, pero presentaba el inconveniente de considerar el arte como una función social, no como una práctica creadora. Esta tendencia por decidir qué es artístico a partir de criterios mundanos, es antigua. Limitados por un horizonte que, necesariamente, no traspasa el término de su existencia, los observadores a veces se ven tentados a tomar por vastas revoluciones los remolinos de los que son testigos. En 1806, Hegel anunciaba el fin de la historia; posteriormente, de manera más modesta, preveía el fin del arte:

El arte ya no tiene para nosotros ese fin incomparable que en otros tiempos era suyo, no es más que una fuente de representaciones, no nos parece ni directamente accesible ni vital... Éste es el resultado de las dificultades de nuestra existencia... porque nuestro tiempo está absorbido por perspectivas insignificantes y por tareas puramente utilitarias... El arte se convirtió y permanece para nosotros como una cosa del pasado. Perdió a

nuestros ojos su carácter viviente tanto como la realidad, la necesidad de la que anteriormente estaba provista.¹

Sensible al pasaje de una dominación de la producción artística por las cortes reales o principescas a una regulación del mercado del arte por los medios urbanos, Hegel transformaba en apocalipsis una simple redefinición de los circuitos de intercambio. Otras profecías siguieron a las suyas en todos los terrenos, comprendidos allí el del film; fanáticos de un cine todavía en su infancia aseguraron que el siglo xx vería el avance de prácticas artísticas distintas porque el film, colmando las imaginaciones, resolviendo las dos grandes dificultades con las que hasta entonces se había chocado la creación, la devolución de la luz y la reproducción del movimiento, aseguraba una síntesis hasta el momento inconcebible; “necesitamos el cine”, escribía Ricciotto Canudo que fue uno de los primeros en considerar, desde 1908, una estética fílmica, “para crear el arte total hacia el que todas las otras artes, desde siempre, han tendido”; y Gance, presentando el film como la encrucijada de todas las artes, anunciaba que “el tiempo de la imagen ha llegado”. Inversamente, espíritus disgustados preveían el ineludible naufragio del arte que no sobreviviría a la vulgarización, a través del cine, de una cultura en adelante transformada en industria.²

- 1 La utilización de los textos de Hegel plantea serios problemas. Los *Vorlesungen über die Aesthetik* no son una ‘obra’ en el sentido ordinario de este término. Durante una decena de años Hegel corrigió, aumentó, modificó los cuadernos de los que se valía para sus cursos. Este material, completado con notas tomadas por los alumnos, fue publicado en 1835 y se mantiene como la base de las ediciones modernas; aquí se utilizó la edición Moldenhauer-Michel de los *Werke* (Francfort am Main, Suhrkamp, 1970) en la que los *Vorlesungen* ocupan los volúmenes XIII-XV. La traducción francesa de J. Jankelevitch (París, Aubier, 8 vol. en diez tomos, 1964-1966), abreviada aquí *Tr. J.*, es poco satisfactoria. No sólo sus lecturas son discutibles en su mayoría, lo que es normal para una traducción, sino que saltea frases, se toma grandes libertades con la disposición de los párrafos y modifica los títulos o subtítulos. Para el fin del arte, *Werke*, XIII, 19 y 25, *Tr. J.*, I, 33 y 43. (Tr. español: *Introducción a la estética*. Barcelona, Península, 1973.)
- 2 Aunque Canudo siempre sea presentado como el primer teórico importante, sus escritos son de difícil acceso; comprenden un artículo largo en italiano, “Trionfo del cinematografo”, in: *Nuovo Giornale*. 25 de noviembre de 1908; un folleto, *Elena, Faust et nous* (París, R. Chiberre, 1920) y artículos reunidos en un volumen, *L’Usine aux images* (Ginebra, Office central d’édition, 1927) de donde fue extraído el texto citado (p. 9). El texto de Abel Gance fue publicado en: *L’Art cinématographique*, nro. 2, 1927. G. Grosz y W. Herzfelde, en: *Die Kunst ist in Gefahr* (Berlín, Malik Verlag, 1925), exponen con mucho entusiasmo la tesis del reemplazo de las otras artes por el cine. Una vigorosa crítica del cine como industria cultural fue desarrollada por M. Horkheimer y Th. W. Adorno. *La Dialectique de la raison* (tr. Fr., París, Gallimard, 1974), en especial, p. 140 y ss. Sobre el punto de vista tan reservado de los intelectuales con respecto al audiovisual, A. Ross. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. Londres, Routledge, 1989.

Terreno de conflictos en el que las apuestas se situaban en otro lugar que en la elaboración de nuevas formas, en la segunda mitad del siglo xx, la práctica artística tendió a especializarse volviéndose altamente técnica. En una mesa redonda dedicada a una definición del arte musical, el compositor americano Virgil Thomson interrumpe bruscamente el debate para soltar: “Existe una sola respuesta: es arte musical lo que hacen los músicos”. Elitista en sus afirmaciones, esta voluntad de reservar a los ejecutantes la delimitación y organización de las actividades creadoras tuvo consecuencias interesantes; permitió llevar muy lejos la investigación sobre las materias de la expresión sin detenerse en las resistencias de un público habituado a juzgar primero los contenidos y a volver a encontrar de obra en obra las mismas formas de exposición. En música como en pintura o en el terreno audiovisual, se experimentaron soluciones raras, tratar el material por sí mismo y no por su expresividad, extender las duraciones hasta el umbral del rechazo, contrastar los sonidos y los colores en lugar de fundirlos. Apasionante por sus resultados, la preocupación por trabajar los elementos y los elementos solos siempre hizo de la búsqueda de lo bello un dato secundario, hasta inútil. Cuestionando el hacer humano y la transformación de la materia en objeto, el arte del siglo xx, en muchas de sus manifestaciones, se volvió más crítico que artístico.

En resumen, no seguir tratando al cine como arte, hacia 1960, era una necesidad, una manera de no volver a hacer falsas preguntas. A esto se sumaba la impresión de mediocridad que dejaban muchos propósitos estéticos. Volveremos ampliamente sobre la operación analítica que reduce un film sonoro, móvil, con imágenes, a una serie de frases y sobre el difícil pasaje de las impresiones a la expresión. Reconozcamos por el momento que los instrumentos disponibles parecen míseros: utilizamos adjetivos raros, signos de exclamación, derivamos hacia la relación del arte con el alma o el espíritu y nuestros propósitos parecen insignificantes frente al choque provocado por obras bellas. Conscientes de los débiles resultados que podían esperar de una ilustración del cine como arte, los teóricos, en su mayoría, eligieron el terreno menos peligroso para el análisis de los sistemas significantes.³ Sin embargo, nunca perdieron de vista la vocación estética del film. Su voluntad de abandonar la vía seguida durante las primeras décadas del siglo no fue vivida como una ruptura, aceptaron la herencia, multiplicaron las referencias a textos anteriores, operaron de

3 Una preocupación particularmente bien expresada por un teórico como L. Chiarini. *Arte e tecnica del film*, p. 153. Bari, Laterza, 1962, (Tr. español: *Arte y técnica del film*. Barcelona, Edicions 62, 1967).

alguna manera como si el valor artístico del cine ya estuviese fuera de cuestión y no mereciese detenerse más en eso. Releyendo sus obras con la preocupación de lo bello en mente, se percibe, como en filigrana, una insistencia testaruda pero discreta, una afirmación constante de la dimensión propiamente estética del cine.⁴

Pareciera que lo bello en general es concebido como el otro lugar, la otra cara, un horizonte lejano quizá, pero perfectamente confirmado. Los términos que ayudan a delimitarlo son múltiples, vacilantes; es designado como 'valor', 'estilo', 'transparencia', 'sentido diferido', 'expresado', 'expresión'. En el fondo, el vocabulario tiene poca importancia, el único punto que merece discusión concierne a la relación que se establece entre la ejecución de una significación, de la que la mayoría de los estudios buscan rendir cuenta, y la intuición artística. Una respuesta frecuente, aunque muchas veces quede tácita, sería que la perfección de una obra tiende a la adecuación de la figura y el fondo.⁵ Allí se encuentra una adhesión casi espontánea a la tesis de Hegel según la cual no existe nada, en el producto artístico, más que lo que manifiesta el contenido; desde el momento en que se deja de tratar al trabajo del artista como una tentativa por reencontrar lo bello ideal conviene, comprobaba Hegel, volverse sobre la obra misma: "Lo que la obra de arte provoca en nosotros hoy, al lado de un b inmediato, es el juicio que nos conduce a examinar el contenido y la ejecución, y la adecuación o inadecuación que existe entre ellos."⁶ A sus ojos, esta afirmación era central ya que él tomaba el arte como una aproximación a la esencia; la verdad no existiría si no pudiese volverse sensible, y el arte era un medio para darle forma. Gracias a la Belleza, una verdad intensa se revelaría así con una fuerza estética que no podría alcanzar una verdad balbuciente; la correspondencia entre la expresión y el fondo se volvería entonces un objetivo, incluso más, una necesidad, ya que la estética debería permitir trascender la banalidad de lo real y acceder a la intensidad cegadora, a la evidencia de lo Verdadero.

4 R. Stephen y J. R. Debrix. *The Cinema as Art*, p. 19. Londres, Penguin, 1965 (Tr. español: *El cine como arte*. Barcelona, Labor, 1973); V. F. Perkins. *Film as Film*, p. 60. Londres, Penguin, 1972 (Tr. español: *El lenguaje del cine*. Madrid, Fundamentos, 1976); G. Bettetini. *Produzione del senso e messa in scena*, p. 59. Milán, Bompiani, 1975 (Tr. español: *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona, G. Gili, 1977).

5 Lotman. *Esthétique et sémiotique du cinéma*, p.188. París, Éditions sociales, 1977 (Tr. español: *Semiótica del cine y problemas de la estética cinematográfica*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1980); V. F. Perkins. *Op. cit.*, p. 119.

6 Hegel, *Werke*, XIII, 25; *Tr. J.*, I, 43, aquí está particularmente desenvuelto.



Caballería rusticana.

Lo que no presenta ninguna dificultad desde el momento en que se aceptan las premisas de una filosofía de la idea absoluta se vuelve problemático cuando dejamos de lado la metafísica del arte para estudiar simplemente, los sistemas significantes. Una adecuada adaptación de los medios a los objetivos es un acierto frecuente en la producción audiovisual. Dan cuenta de esto numerosas emisiones de televisión en las que el 'tono' justo fue encontrado. También son testimonio las series de films modestos donde se afirma un buen uso de la herramienta cinematográfica. Por allí se explica el éxito de lo que se llama un cine 'popular', un cine que le gusta a todo el mundo: juego de actores, efectos sonoros, tomas que parecen ir por sí mismas y no apoyarse en el contenido ofrecido, que se da al espectador, claro y armonioso, porque la instrumentación y la técnica apuntaron exclusivamente a dejarlas pasar. Tales realizaciones gustan, escasamente pretenden una emoción estética, son 'acertadas' pero el acierto y la satisfacción que procuran no tiene nada que ver con lo bello. El trabajo emprendido en las últimas décadas sobre el lenguaje fílmico y sobre los caminos que el cine toma para significar encuentra un campo de experimentación ideal en el producto logrado que fue concebido, precisamente, para explotar a la perfección los recursos expresivos del cine. Pero permitir pensar que la estética del audiovisual se reduce a un buen uso, a un uso inteligente y fino de la herramienta hace correr el riesgo de transformar la

regla en medida de lo bello. Mucho más cuando a veces, se termina llamando 'estética del cine' al análisis del funcionamiento de los films.⁷

Mi objetivo aquí, no es criticar lo que fue hecho en las últimas décadas. Es tanto menos que le debo muchísimo a las investigaciones seguidas desde los años '60 y, además, estas búsquedas marcaron los límites del terreno que querían despejar. Simplemente, la referencia implícita a una estética totalmente coherente pero subordinada a los problemas de significación no me parece ya defendible. Permaneciendo en la línea de los trabajos anteriores, pero asumiendo la dimensión estética, querría preguntarme sobre la manifestación como sobre la aprehensión de lo bello a través de las realizaciones audiovisuales. Mientras que el cine monopolizaba el empleo de imágenes animadas y sonidos, el problema no tenía mucha urgencia: cada cinéfilo conocía los 'grandes' films y todos los aficionados se recogían más o menos delante de las mismas obras maestras. La televisión enredó las perspectivas, multiplicó los programas, volviendo inconcebible la apertura de un Panteón. También modificó de arriba a abajo las prácticas de escucha. En principio, se ignoró su desafío oponiendo al cine, terreno del arte y de la presencia atenta, la televisión, reino del entretenimiento y de la audición flotante. Ahora, que el aficionado al cine es una especie en vías de extinción y que el telespectador es el principal consumidor de productos audiovisuales, se vuelve imposible no abrir el debate: ¿dónde interviene el sentimiento de lo bello?

De hecho, la investigación estética que debería proponernos aquí algunos adelantos conceptuales, le prestó poca atención al audiovisual tanto como práctica específica como sector de la producción artística. Renunciando provisoriamente a la estética, la teoría del cine limitaba sus ambiciones y fijaba objetivos a su alcance. La falta de curiosidad de los estetas con respecto al cine es menos fácil de explicar, incluso está sostenida por una triple paradoja sobre la que es necesario detenerse un instante.

En principio, el audiovisual permite reformular la cuestión de los 'creadores'. Desde hace mucho tiempo se dejó de preguntar por las intenciones de los autores, no se pregunta más ni qué influencias soportaron, ni en qué medida sus trabajos son efectos de sublimación. El misterio del 'genio' no persiste

7 B. Balazs, uno de los principales teóricos del cine naciente, se asigna expresamente este objetivo en su última obra, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Viena, Globus Verlag, 1949; tr. fr. *Le Cinéma, nature et évolution d'un art nouveau*. París, Payot, 1978 (Tr. español: *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona, G. Gili, 1978), donde se dedica a la tarea de mostrar 'cómo el arte cinematográfico se desarrolló a partir de la técnica del cine' (p. 145). Ver también, R. Stephen y J. R. Debrix. *Op. cit.*, p. 29.

menos. ¿Cómo, a través de que movimientos, el artista, transformando la materia en forma, provoca, en aquellos que reciben su obra, esta reacción profunda que es la adhesión estética? Habitualmente, se distinguen las artes en las que el creador opera por sí mismo esa transmutación, en forma directa, y aquéllas en las que la mediación de ejecutantes es indispensable.⁸ En las primeras, el enigma, al permanecer insoluble, parece simple: es el poeta, el pintor, el escultor quien confiere a su libro, su cuadro o su bajorrelieve esta marca única que es la impresión de belleza, lo arranca del anonimato de las obras en serie. El segundo grupo es menos fácil de tratar. Hans Georg Gadamer propone aquí una designación muy sugestiva; habla de las artes “transitorias”⁹ que, para realizarse, deben efectuar “pasajes” siempre idénticos (es la misma pieza, la misma partitura) y siempre diferentes; cada presentación apunta a la obra y no a su propia perfección, artistas y espectadores se reencuentran para que pueda manifestarse un texto que ya conocen, que admiran y al cual se refiere su espera, no hace más que dar reputación.

¿A cuáles de estas categorías pertenecen las producciones audiovisuales? Ni a una ni a otra. No tienen un único firmante, pero una vez terminadas, no ‘transitan’ y cada una de sus proyecciones es análoga a las otras. Los programas ‘acertados’ (en el sentido que le hemos dado a este adjetivo) son tratados colectivamente por verdaderos talleres donde cada uno ejerce una función particular; el modelo del estudio americano, modelo casi industrial, sigue siendo la mejor receta para sacar objetos de calidad en gran número. Pero el film que golpea, que provoca la intuición estética, ¿por quién está hecho? A partir de un proyecto se forma un equipo; se le comunica sólo un texto que cada uno se pone a imaginar mentalmente, a animar, a fantasear. Todos aquellos que tienen una tarea importante, decisiva para la puesta en forma última, sueñan el film que desean. La realización entonces se vuelve un enfrentamiento de sensibilidades que a veces se cruzan, a veces se chocan; sucede que un deseo, particularmente fuerte, arrastra a los otros en su estela, pasa también que los conflictos imprimen su marca en todo el film, confiriéndole por allí una intensidad y una violencia particulares. Los actores son quienes arriesgan el escenario, quienes se exponen inventándolo; a diferencia de lo que pasaría si estuviesen sobre las tablas, no confirman un diálogo que de todas maneras existía antes de ellos y permanecerá

8 M. Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. 1, p. 48 ss. *L'objet esthétique*. París, P.U.F., 1953 (Tr. español: *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia, F. Torres, 1982).

9 H. G. Gadamer. *Vérité et méthode*, p. 64. París, Seuil, 1976; para el análisis de la representación, *ibidem*, p. 44 y 61 (Tr. español: *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 2005).

después de ellos, los personajes no serán nunca otra cosa que lo que ellos lleguen a componer con su rostro, su cuerpo, sus actitudes.

Muchas veces, la creación es asimilada en un doble combate que el artista lleva contra la materia y contra un entorno demasiado atado a las fórmulas bien establecidas. El audiovisual obliga a considerar una tercera forma de lucha, en la que la emulación, la competencia a través de la complementariedad sería el motor de todo progreso. Seguramente, se subrayó, y más de una vez se retomó, la influencia determinante del ‘efecto de grupo’ en algunas empresas intelectuales: qué hubiese sido del Renacimiento italiano o del *Aufklärung* si el medio no hubiese sido también ‘portador’. Leonardo da Vinci ya había remarcado la importancia de la confrontación: “Es preferible dibujar en compañía que solo... Un loable sentimiento de envidia te llevará a ser del grupo de aquellos que son más estimados que tú. Tomarás algunos trazos de quien los hizo mejor que tú y si tú los has hecho mejor que los otros, disfrutarás de sus errores.”¹⁰ Allí, sin embargo, se trata de un proceso puramente individual y el entorno interviene sólo como factor externo, como condición particularmente favorable. En el audiovisual, el encuentro es la regla, se desarrolla en el interior del conjunto productor y no en su periferia, enfrenta a unos ejecutantes con otros obrando en materias heterogéneas, sonido, color, cuadro, recitado. ¿Cómo la incompreensión de su fantasma que un decorador, un músico creen sentir en un actor o un iluminador los llevan a afirmar más todavía su propia visión? La pregunta quedará aquí sin respuesta porque este libro no trata sobre la creatividad, pero parece que hubiese allí, para la estética general, un vasto terreno de información.¹¹

Una vez definida la belleza, Hegel clasificaba las artes según su grado creciente de abstracción. La arquitectura, la escultura, ligada a la madera, a la piedra, al metal le parecían más alejadas de la Idea que la pintura donde se anula el volumen y más todavía la poesía o la música que escapan al cuidado de la figuración. La depuración de la materia era, a sus ojos, una necesidad, un ideal por alcanzar, y nada impide creer que hubiese encontrado en el

10 Leonardo da Vinci, *Carnets*, t. II, p. 213. París, Gallimard, 1942.

11 La cuestión fue abordada en una obra dirigida por R. Passeron. *La Création collective*. París, Clancier-Guénau, 1981. Sin embargo, allí se insiste sobre el hecho de que la creación de a varios interviene sólo en el interior de un mismo sistema de expresión; si varios sistemas se mezclan (escritura, pintura), hay diálogo, no fusión (p. 14). La obra de J. Stillinger. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. Oxford University Press, 1991, muestra de manera muy convincente la ‘permeabilidad’ de un escritor en su época pero no sale del terreno literario. El audiovisual sin duda permitiría retomar la cuestión sobre otras bases.

video una confirmación de su tesis. Lo sorprendente es que nadie haya continuado, desde este punto de vista, los análisis hegelianos. Incluso si la poesía, la música actúan sobre sensaciones secundarias, aprendidas, se escriben, dejan huellas accesibles. El producto video es inasible por fuera de su proyección. Algunas veces, no tiene ninguna materialidad tangible: una programación fue registrada pero consiste únicamente en una serie cifrada de instrucciones fugitivamente generadoras de impulsos que, cuando la presentación tiene lugar, en sí mismos, no dejarán más que una huella fugaz sobre la pantalla. Además, los píxeles, esos puntos que barren la pantalla, son alternativamente oscuros y coloreados aunque, durante la mitad del tiempo en que está encendido el televisor no muestre más que negro. Interesarse en el video supone una voluntad tenaz de ver por ver, sin tocar, sin guardar huella, se trata de una forma particularmente avanzada de 'arte del tiempo', para retomar la expresión de Hegel, es decir, de arte que, negándose a medida que se realiza, coincide con el devenir del yo individual. La televisión, que todavía espera que se le dedique un discurso filosófico, dio lugar a una cantidad de discursos morales centrados en los contenidos.

Si la clasificación de las materias aplicadas no es puramente enumerativa, define el registro sobre el que un modo de expresión se desarrolla y



encuentra su límite. Así, la pintura pasa por el color y llega a concretarse allí. Ese verde del cuadro necesita de un azul para ser reconocido, no tendría identidad si se expusiera solo sobre la tela, monocromo, se impondría, exclusivo, violento, sin manifestar ninguna cualidad particular, sólo la confrontación le asegura una marca que también es su negación. Se dice que los colores 'se armonizan' pero, en su encuentro, se afirman y se disminuyen. Cuando se trata de palabras, tintes, líneas o notas, se permanece en un solo registro donde la relación fundadora y desestabilizadora que los componentes construyen entre ellos puede analizarse de manera homogénea. El audiovisual enreda los registros. Ya sonidos y palabras, colores y formas tienen sus propias orientaciones y he aquí que el movimiento, inclasificable, irreducible a las simples anotaciones, viene a complicar todo. El audiovisual ofrece esta singularidad de ser impalpable, al enfrentar los datos sensibles unos con otros: algunos se dejan cuantificar (altura de los sonidos, tonalidad de los colores, contrastes lumínicos) mientras que otros se rehúsan. Quizá habría habido allí un buen punto de partida para cuestionar las categorías que la estética funda sobre los elementos materiales puestos en juego para cada práctica artística.

Mientras que la noción de belleza sale a la luz en los documentos escritos más antiguos que disponemos, la estética, concebida como ejercicio autónomo de la reflexión, se ha desarrollado recientemente¹² en una época en la que casi todas las artes ya eran objeto de un discurso teórico. Los estetas han estado obstruidos por un lado, por las clases y los sistemas anteriormente establecidos, por otro lado, por la idea ampliamente aceptada de lo bello. La experiencia audiovisual es, en cambio, post-estética, parece apropiada para hacernos observar directamente cómo una búsqueda expresiva y el juicio llevado sobre esta búsqueda misma se desarrollan recíprocamente. ¿Qué es un arte que se descubre, cuyo material evoluciona, en el que algunos principios permanecen (la imagen en movimiento) mientras que otros no cesan de modificarse (es así desde la génesis de las imágenes, desde la reproducción del mundo-ambiente hasta la invención asistida por computadora) y cómo la curiosidad, el entusiasmo dejan lugar a esa actitud comprometida pero distanciada como es la intuición estética?

12 Se considera a menudo la *Aesthetica* de Alexandre Baumgarten (1750) como su primera manifestación. Poco importa la fecha retenida, la preocupación estética se remonta, en cualquier caso, a menos de tres siglos. Se encontrará una excelente introducción a la historia de la estética en el libro de G. Ferry. *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. París, Grasset, 1990.