laFuga

Poéticas de pasajes, querella de dispositivos

Raymond Bellour, el cine y el arte contemporáneo

Por Eduardo A. Russo

Tags | **Cine experimental | Post- cine | Video arte | Cultura visual- visualidad | Espectador - Recepción | Estética del cine | Técnica | Estética - Filosofía**

Eduardo A. Russo. Doctor en Psicología Social. Dirige el Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Profesor de Teorías del audiovisual y de Análisis y Crítica en la FBA-UNLP, en la ENERC y en la UNT. Profesor de Maestría y Doctorado en la FADU-UBA. Profesor visitante en carreras de Grado y Posgrado en la Universidad de Guadalajara y UNAM, México, Universidad Nacional, Universidad Javeriana y Universidad de Caldas, Colombia, EICTV de Cuba, Universidad de Chile, Universidad Católica de Chile y Universidad de Valparaíso, entre otras. Autor de Diccionario de Cine (Paidós, 1998) y El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea (Manantial, 2008). Compilador y autor de Interrogaciones sobre Hitchcock (Simurg, 2001), Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real (2007), y Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina (Paidós, 2008) y The Film Edge (Teseo, 2010). Dirige la publicación académica Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales (FBA-UNLP).

Tránsito entre imágenes

En los años que corren desde el centenario de la invención Lumière, vividos bajo una escisión entre aquellos impregnados por cierto tono crepuscular y quienes avistaban la necesidad de un relanzamiento del cine hacia la nueva centuria, la cuestión de los dispositivos se ha reactivado de modo profuso, entablando una serie de discusiones que redoblan y acaso superan en extensión y complejidad aquella de la teoría cinematográfica de los años sesenta y setenta. Si en aquellos momentos fundantes de una teoría moderna del cine, mediante las aspiraciones de cientificidad o la radicalización política, se hacía referencia a un dispositivo integrado, de carácter modélico, las discusiones actuales se extienden hacia un ámbito múltiple. En primer término, se ha pluralizado el problema que hoy gira en torno a *los* dispositivos. Distantes de una teoría unificada y generalizadora, las ideas comenzaron a trazar lo que parafraseando a Godard, podríamos considerar como una intrincada serie de historia(s) de dispositivo(s). La nueva historia del cine, los estudios sobre medios, la teoría cinematográfica, la historia y crítica de arte, entre otros, participan de una discusión que se ha venido intensificando y está lejos de concluir. Está en discusión la supervivencia, el estado actual, las transformaciones del cine y sus proyecciones posibles en un entorno artístico y cultural altamente dinámico e inestable. Está en juego qué tiempo y espacio son hoy los relativos el cine, qué tipo de sujeto y experiencias le son propias (o al menos apropiadas). En dichas discusiones una figura crucial es la de Raymond Bellour, cuyas preocupaciones sobre el lugar del cine entre las artes ya se advertían desplegadas en los mismos tiempos en que contribuía a la fundación del moderno análisis cinematográfico, y que poco más tarde fue pionero analista de las relaciones entre cine, imagen electrónica y video arte, fundamentalmente bajo el impacto de la obra de Thierry Kuntzel y su desplazamiento de la escritura hacia la creación video.

La larga trayectoria de Bellour en el examen de lo que ha consignado como un territorio *entre-imágenes* cobró forma exhibitiva en la histórica muestra *Passages de l'image* , curada junto a Christinne Van Assche y Catherine David (Bellour y Van Assche, 1991), cuya itinerancia en Europa y América permitió examinar los entrecruzamientos entre foto, cine, video y digital en la creación audiovisual de entonces. El exhaustivo trabajo de investigación para el inicial montaje parisino de

Passages hacia 1989 fue uno de los motores fundamentales, si no el mayor, para el nombre y la forma que asumió el volumen *L'entre-images* (Bellour, 1990), que bajo los operadores 'foto-cine-video' de su mismo título, consistía a la vez en un análisis ejemplar y una crónica de una mutación en curso. El tránsito de Bellour desde el cine y las letras, sus territorios iniciales, al encuentro con las imágenes contemporáneas ya entonces dispuestas en una panoplia de tecnologías, prácticas, discursos e instituciones de un intrincado entramado, condujo una década más tarde a *L'entre-images 2* (Bellour, 1999). Los pasajes en cuestión, tanto en la muestra del Pompidou como en los dos tomos de L'entre-images no estaban fundados en un ánimo comparativista de entidades mediales estables, sino en la indagación de una lógica del traspaso (un modo de atención compartido con el foco de la emblemática *Trafic,* la revista fundada por Serge Daney y a la que luego él continuaría a cargo de la redacción, y que a pesar de su definición como 'revista de cine' insistentemente se extendía sobre los vasos comunicantes entre distintos modos de la imagen que interpelaban y redefinían el territorio de lo cinematográfico). Estos pasajes tampoco se situaban bajo la larga sombra del inacabado y tan influyente proyecto benjamiano, sino que remitían fundamentalmente a una figura tan fundamental como más recóndita, que ha incidido largamente en Bellour: el ensayista, poeta y plástico Henri Michaux. Es michauxiana la inspiración desde los pasajes de la imagen a la estructura básica de *L'entre-images 2*. Cuando en 1950 Michaux publicó su *Passages* su tránsito crucial se extendía entre las palabras e imágenes. Este es el mismo pasaje que articulaba el segundo tomo de *L'entre-images:* más allá de las intermedialidades en juego, lo que se examinaba era la coexistencia y las transformaciones entre dos modos de prácticas, de materialidades y de experiencias. En los primeros tramos de *La Querelle des dispositifs*, que recoge artículos escritos entre 1999 y 2012, Bellour declara que ese libro iba a denominarse *L'entre-images 3.* Pero en lugar de tráfico y de pasajes fue ganando protagonismo (hasta merecer las mayúsculas) la comprobación de una Querella. Algo sin dudas continuaba, pero otro tanto había cambiado en el proyecto a largo plazo.

Formas y sentidos de la Querella

La opción de Bellour por revisar y hacer su aporte en una polémica ya extendida durante las últimas dos décadas bajo el rótulo de Querella resulta particularmente reveladora. En las traducciones al inglés se ha preferido designarla como una batalla, pero el término original es especialmente pertinente, no tanto en su sentido jurídico, sino porque en ella resuenan aquellos extensos y complejos enfrentamientos dialécticos, como los que enfrentaron a iconódulos e iconoclastas en el marco del pensamiento bizantino. Y no es bizantina esta discusión en el sentido banal de ocuparse de asuntos nimios, sino porque en ella está en juego, como en aquellas polémicas sobre las imágenes y el culto, la relación entre cierto estatuto de la imagen, su valor de verdad y el régimen de creencias que a partir de ellos se suscita. En otras palabras: se trata de las formas y el sentido de una articulación entre sujeto e imagen. Más aún, es una cuestión de creencias y pasiones, exactamente como ocurre cuando se discute el cine. En este caso, lo que entra en discusión es esa constelación particular práctica de las imágenes ligadas a ciertos modos de la mirada y la escucha que hasta hoy recibe el nombre de cine, y cuál es el lugar que ocupa frente a otras prácticas artísticas y de lo audiovisual.

No es ésta una reedición de la clásica la pregunta ontológica sobre qué es el cine, sino más bien el planteo por la emergencia del cine bajo circunstancias inéditas y vertiginosamente cambiantes. ¿Cuándo y dónde hay cine, hoy? Bellour supo plantear algunas de estas cuestiones en el mismo inicio del siglo, en un artículo publicado en *Art Press* cuya actualización y reformulación es hoy una parte crucial de su volumen, y que ya en esa primera versión llevaba por título *La querelle des dispositifs* (Bellour, 2000b). Allí el autor repasaba dos posiciones interconectadas: la que señalaba que sólo podía haber cine en la medida en que un espectador se enfrentaba a la pantalla, según la idea de Serge Daney. Y la cotejaba con otra concepción vecina, la de Jean-Luc Godard, que enfatizaba que sólo podía haber cine en la medida en que había proyección. En uno y otro caso, sin acudir a la literalidad del término, se hallaba presente la pregunta por el dispositivo, entendiendo a éste como una configuración medio humana, medio mecánica; medio psíquica, medio social. Hace falta fundamentalmente una cierta *dispositio* entre espectadores, artefactos, prácticas e instituciones, para que pueda decirse que el cine está puesto en marcha.

¿Qué condiciones son aquellas que se cumplen hoy para que podamos seguir hablando de cine? Se preguntaba Bellour, así como reactivando la pregunta por los pasajes la extendía hacia la situación del cine en el arte y la cultura contemporánea. Volviendo a los pasajes: ¿Por dónde *pasa* hoy el cine? Paralelamente a aquel primer artículo sobre la querella publicó otro influyente texto, *D'un autre cinéma* (Bellour, 2000a) donde examinaba los cruzamientos entre cine y arte contemporáneo. En uno y otro ensayo pueden avistarse las bases de lo que luego se expandiría como el extenso volumen de 2012. Si *D'un autre cinéma* es ahora compilado en este último en su versión original, en lo que puede verse como el punto de partida de un programa que abarcaría más de una década de ensayos analíticos y teóricos que seguirían firmes en la premisa foucaultiana de aferrarse a una 'descripción densa', donde los conceptos toman forma apegados al estudio intensivo de casos, cuestiones o configuraciones particulares, el inicial artículo sobre la querella de los dispositivos creció hasta ser un curioso manifiesto que abarca una quinta parte del libro y desarrolla un estado de la cuestión sobre la relación entre cine, nuevos medios y arte contemporáneo. Apelando a una estructura dialéctica, con el intercambio de información y opiniones de dos interlocutores imaginarios, a la manera de los clásicos diálogos filosóficos, Bellour recorre las posiciones asumidas durante dos décadas del actual debate sobre los dispositivos. Instalaciones y exposiciones, dos formas de entrada (o salida) desde la sala tradicional o los espacios domésticos al museo o la galería son allí confrontadas con las continuidades y rupturas que comportan en la experiencia cinematográfica. Especialmente las experiencias referidas son cotejadas con aquellas ligadas al modelo espectatorial clásico, el del espectador inmóvil y concentrado en la pantalla, en una exhibición más o menos pública, rodeado más o menos de extraños, y en el entorno paralelamente acogedor e inquietante que propone una sala oscura.

Reinvención de los dispositivos

Ya en los tiempos de su artículo fundacionalsobre la querella de los dispositivos, Bellour detectaba la incidencia de una insidiosa estética de la confusión en las relaciones entre cine y arte contemporáneo: se trataba fundamentalmente de aquella posición que conducía a un cómodo 'ahora todo es cine'. Apoyada en la dinámica de lo expandido que afecta a numerosas prácticas artísticas contemporáneas, la *mélange* resultante no podría dejar de participar despreocupadamente en cierta riesgosa inclinación a una entropía creciente. Bellour, ya en ese entonces curado de los cantos de sirena de la convergencia, distinguía dos vías contrarias en esa articulación entre cine y arte: Una que era transitada por cineastas que ingresaban al mundo del arte mediante el montaje de instalaciones o exposiciones en museos y galerías (Chantal Akerman, James Benning, Raymond Depardon, Harun Farocki, Yervant Giannikian & Angela Ricci Lucchi, Aleksandr Sokurov y Agnes Varda, entre otros); la otra era la orientación contraria, protagonizada por artistas visuales —a falta de mejor caracterización— que recurrían al cine como referencia, modelo o insumo en sus creaciones (Doug Aitken, Zoe Beloff, David Claerbout, James Coleman, Douglas Gordon, Eija-Lisa Ahtila, entre otras referencias recurrentes). Bellour ya entonces advertía, en el ascenso de esa estética de la confusión, sobre el peligro de someter al cine a un tratamiento signado por la nostalgia o la parodia.

En *La querelle des dispositifs* la comprobación de aquella estética de la confusión ha quedado fechada, y el intento del libro, en su lugar, es el de articular "un principio de diferenciación y de claridad" (Bellour 2012, p.14) en un panorama crecientemente complejo, hasta lo atiborrado. No es mal plan, incluso, leer a este volumen como una minuciosa cartografía de algunas de las experiencias más destacadas de la relación entre lo que convencionalmente conocemos como cine en su versión masiva, y ese 'otro cine', actual continuador de lo que alguna vez el autor ha denominado como cine EXAG (Experimental y de Vanguardia), en su segundo siglo de existencia acceden a circuitos artísticos. Y examinar, a la vez, cómo del cine predominante o del propuesto EXAG quedan no pocas marcas en las propuestas de artistas contemporáneos que han sido de un modo u otro tocados por el cine.

Estas interrelaciones no son precisamente algo radicalmente novedosas: el mismo cine, argumenta Bellour, nació en cierto modo con el desafío propio de una instalación. Requería una asistencia y posicionamiento de sus espectadores, los llevó a nuevos modos de equilibrios perceptivos, cognitivos y emotivos. Dio forma a esa peculiar criatura que somos los espectadores cinematográficos.

Deambulantes y casi casualmente detenidos en el cine de los comienzos, sentados un buen rato en el bullicio de los *nickelodeons*, luego arrellanados en las butacas de los inmensos *Cinema Palaces* o esos casi santuarios profanos que fueron las salas de arte y ensayo se perfilaron los rasgos tradicionales de un cierto tipo de sujeto del cine. Luego el repliegue en lo doméstico con las pantallas electrónicas, la proliferación de pantallas en todo tipo de espacios públicos y privados, más las aventuras de los *displays* propios de las culturas de la movilidad, no hicieron más que redoblar la pregunta ¿Bajo qué condiciones, a partir de qué régimenes puede ser posible el cine? Por una parte, la interrogante se dirigía a un cine *aún* posible. Pero no era sólo cuestión de supervivencia. También resonaba en esa pregunta el perfil de un cine *posible* porque aún espera su forma en un futuro que depende de lo que hoy se vaya haciendo con él. En suma, haciendo resonar de un modo ampliado aquello de la proyección que le era tan cara a Godard.

A lo largo de esta serie de artículos, intervenciones y volúmenes, Bellour deja en claro que cada dispositivo (re)inventa su cine. Como corolario, es preciso afirmar que ese dispositivo que reinventa un cine reconfigurado, también renueva y modula su propio espectador cinematográfico. Sería un error en el que unos cuantos lectores han incurrido, leer *La Querelle des dispositifs* como un alegato melancólico por un cine coextensivo a la centralidad de la sala oscura y sólo admisible bajo la figura del espectador clásico. No está escrito a contracorriente del proyecto de *L'entre-images,* sino que busca cómo pueden articularse los elementos de dichas relaciones sin que el conjunto ceda hacia la conversión en una pringosa y omniabarcativa papilla audiovisual. Por lo contrario, es mucho más productivo leerlo como la convocatoria a mantener el espesor de aquella referencia formativa de tantas generaciones, como modelo de una intensidad articuladora de un ejercicio riguroso de la mirada y la escucha, de la comprensión y la emoción, con vistas a ser prolongada e integrada en una memoria cuyas dimensiones se extienden a escala biográfica y colectiva.

Existe una dimensión de evento que es propia de lo cinematográfico, suceso significativo y memorable, compuesto de previsión y sorpresa, que ocurre en un tiempo y espacio intenso y determinado, operado por un espectador tan partícipe esencial de los acontecimientos como para que lo haga corresponsable de la posibilidad de existencia de una imagen cinematográfica. Esa imagen no algo que se contemple como acabada frente a sí, sino más bien algo que le ocurre al espectador. La imagen de cine es algo que nos acontece frente a una pantalla en la cual ese juego de luces y sombras se proyecta, en un marco de oscuridad. Y asistimos al cine cuando en esa oscuridad algo (no importa tanto la tecnología ni el artefacto en juego, sino la dinámica en cuestión) permite que se arroje un haz de luz, tanto en sentido literal como figurado.

Singularidad de una experiencia

No es cuestión aquí de la presentación de una nueva teoría del dispositivo, ni aún de los dispositivos: la apuesta de Bellour no es, por otra parte, la del retorno a aquella añorada especificidad cinematográfica que para muchos pasaba por un lenguaje, para otros por una determinada tecnología, sino que aboga por la reconsideración del sentido de una experiencia singular. La posición y el trabajo espectatorial, como planteaba la teoría moderna, o mejor aún, un cierto *devenir espectador*. Es de ese modo que cobra su dimensión plena el proyecto desplegado en su anterior volumen, el monumental *Le corps du cinéma* (Bellour, 2009), donde la teoría y el análisis cinematográfico requieren, junto a Bazin, Daney, Godard o Deleuze, del encuentro con un psicólogo como Daniel Stern o un hipnoterapeuta como François Roustang, en una propuesta de intelección que sólo se puede apreciar en su justa medida si se la considera en tándem con las *Querelles* presentadas tres años más tarde.

Se trata ante todo de asumir que más allá de las tecnologías o los cambios de hábitos en juego hay una cuestión fundamental que hace a la supervivencia del espectador cinematográfico y su proyección (en sentido espacial y temporal). Una cuestión esencial es aquella de la intensidad y el sentido de una experiencia alojada en situaciones en cierto modo hoy intersticiales y decididamente minoritarias,

que es preciso determinar, cultivar y fortalecer, bajo el riesgo de su posible extinción (Bellour, 2012b). Devenir cabalmente como espectador cinematográfico nunca ha sido una tarea apta para espíritus perezosos y hoy ese espectador puede confundirse con las figuras de un usuario, un consumidor, o en lo que a la relación entre cine y mundo del arte respecta, un deambulante medio sonámbulo por salas museales donde el cine es rozado, añorado o asumido en ocasional guiño pop. La trayectoria de Bellour señala cuánto de tránsito y transformaciones se juegan en este devenir espectador de nuevas formas de presencia para un cine posible. Y renueva una discusión apasionada (en ese sentido, bienvenida la querella) que no es otra cosa que un definido modo de intervención ante la marea ascendente de una estética que prospera en lo indiferenciado, lo consumado y lo (dado a ser) consumido.

Bibliografía

Bellour, Raymond (1990) *L'entre-images I.* (traducción castellana: *Entre imágenes*, Buenos Aires, Colihue, 2009)

Bellour, Raymond y Christine Van Assche (comp.) (1991) *Passages de l'image*. Paris, Centre National Georges Pompidou

Bellour, Raymond (1999) *L'Entre-images II. Mots – Images*. Paris, POL.

Bellour, Raymond (2000a), "D'un autre cinéma", en *Trafic # 34, Printemps.* Paris, POL.

Bellour, Raymond (2000b) *"La querelle des dispositifs / Battle of the Images", en Art Press, #262, November, pp.48-52*

Bellour, Raymond (2009) *Le corps du cinéma. Hypnoses, emotions, animalités.* Paris, POL (trad. cast.: *El cuerpo del cine*. Santander, Shangrila-Textos Aparte, 2014)

Bellour, Raymond (2012a) *La querelle des dispositifs. Cinema – Installations, expositions.* Paris, POL

Bellour, Raymond (2012b) "The Spectator: a memoir" en G. Koch, V. Pantenburg & S. Rohtohler – *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Vienna, Austrian Film Museum, 2012.

Como citar: Russo, E. (2017). Poéticas de pasajes, querella de dispositivos, *laFuga*, 19. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/poeticas-de-pasajes-querella-de-dispositivos/830