

Estetización y digitalización: Cine y cambio técnico.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (Abril, 2015). *Estetización y digitalización: Cine y cambio técnico. II Aduanas del Conocimiento. CIECS-CONICET/UNC, Córdoba.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/49>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/zfx>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Estetización y digitalización: Cine y cambio técnico

Dr. Agustín Berti
FA, UNC/CONICET

Palabras Clave: Cine digital – Estetización – Ontología de la imagen

Introducción: Estándares y paradigmas

Hay dos palabras que tanto por su ambición como por su impacto inducen a demasiados equívocos: el cine y lo digital. No me interesa aquí hacer una defensa de una especificidad artística basada en un modo de producción específico, ni identificar si hay una esencia que trascienda a los modos de materializar una obra audiovisual. Me interesa pensar qué sucede en esa zona gris que transita por momentos de marcado por un materialismo ligado a la historia del arte y en otros por un idealismo que piensa exclusivamente en términos de lenguaje cinematográfico. Partiré de la siguiente premisa: para identificar la novedad del uso de tecnologías digitales en las artes audiovisuales tradicionalmente asociadas a las obras cinematográficas y la sala oscura es necesario contar con una idea más precisa de qué es el cambio técnico. Y eso implica basarse en un concepto sólido de técnica. Dicho esto, es necesario hacer una observación, esta presentación es sólo la formulación de los problemas ante los que me encuentro en un proyecto de mayor alcance. Lo que expondré, por ello, son intuiciones, algunas más desarrolladas que otras, en torno al problema de la técnica en el cine y a otros problemas cercanos.

Antes que nada, cabe explicitar la pertinencia del tema a la convocatoria de la mesa y del Simposio. El cambio de paradigma técnico introducido por la digitalización de la producción cinematográfica está ingresando en la etapa final de transición de la hegemonía de las tecnologías fotoquímica y magnética a la digital. Este cambio de paradigma permite revisar la historia del cine a la luz de sucesivos cambios tecnológicos y las adaptaciones que generan. Hay aquí dos aspectos que hacen a la convocatoria del proyecto. Un paradigma técnico es también un paradigma teórico, donde hay lenguas hegemónicas (el inglés, claramente; pero en menor medida el japonés y el alemán), que lo hacen accesible: quien maneje esas lenguas corre con cierta ventaja para operar los dispositivos. Pero un paradigma técnico se compone de otro elemento fundamental que lo dota de agencia y potencia, los estándares. Y derivados de estos dos elementos (jerga y estándares), un repertorio de gestos y destrezas asociados.

En un libro sumamente entretenido Lawrence Busch señala la relevancia de los estándares en cualquier cultura de masas, que es, necesariamente, una cultura industrial; incluso la de una industria de bicicletas como puede haber sido el modelo chino hasta hace no mucho. El título del libro de Busch resume cabalmente su argumento: *Estándares. Recetas para la realidad*. A esta dimensión ontológica, otro teórico de la técnica, Diego Lawler, agrega una dimensión política: el estándar funda imperio. El filósofo francés Bernard Stiegler sugiere que no es la invención de la industria moderna la que impone los estándares, sino que a la inversa, es la invención del estándar la que impone la industria moderna al hacer más previsibles los procesos de producción y acelerarlos. Acaso hasta que los videojuegos y la fonografía alcancen un estatuto similar, el cine viene siendo el arte donde los estándares han jugado un rol más determinante. Si aceptamos, como dice Stiegler, que la técnica funda el tiempo, no hay arte más temporal, es decir más técnico que el cinematográfico.

Volviendo a la idea de Lawler, si un paradigma técnico funda un imperio, hoy ese cambio paradigmático podría identificarse como una avanzada para imponer nuevos estándares desde las majors hollywoodenses (hoy, en realidad, parte de conglomerados transnacionales que incluyen no solo a la producción audiovisual, sino a las redes de televisión y telecomunicaciones y a los fabricantes de los dispositivos técnicos tanto para la producción como para la recepción de las obras). Con todo, esto no particularmente es nuevo y podría hacerse una historia del cine centrándose en los frecuentes cambios de estándar que introdujeron novedades formales centrales como el color, el sonido, distintas relaciones de aspecto, bi o tridimensionalidad, por mencionar sólo las más obvias.

Desde el Polyvision utilizado en el *Napoleón* de Abel Gance en 1927 al Fusion Camera System de James Cameron y Vince Pace utilizado en *Avatar* en 2009 del propio Cameron, ningún estándar se ha sostenido imperturbable. Se trata, más bien, de equilibrios metaestables, similares a los que ocurren en las demás esferas del mundo técnico. Los estándares, de hecho, han sido las líneas de trincheras de una guerra de posiciones que comenzó cuando Francia compró a Daguerre la patente de su invento y la “liberó” a toda la humanidad. Como lo señala una de las frases más célebres de François Arago, impulsor de la medida: “*Encete découverte, la France l’a adoptée; dès le premier moment, elle s’est montrée fière de pouvoir en doter libéralement le monde entier*”.¹ Algunos podrían pensarlo como un antecesor del

¹ [“Francia ha adoptado este invento, y desde el primer momento se mostró orgullosa de poder beneficiar generosamente con él al mundo entero.”] Para una discusión sumamente detallada sobre las motivaciones personales y políticas de esta decisión véase “A State Pension for L. J. M. Daguerre for the secret of his Daguerreotype technique” (Wood 1996).

software libre, pero en la geopolítica de la Europa de la revolución industrial lo que hizo Francia fue evitar que Inglaterra monopolizara la tecnología de la fotografía.

Dicho esto, debo insistir en que cierta reducción idealista del fenómeno fílmico a lo sónico suele considerar estos aspectos co-constitutivos del arte cinematográfico como triviales. Intentaré mostrar que el ensayo de la obra de arte de Benjamin es un texto todavía hoy fundamental para abordar el tema por ser uno de los primeros en reflexionar en torno a las especificidades de la *técnica* cinematográfica en relación a las demás artes. Y por que al hacerlo pone en consideración sus imbricaciones con la *política* y la *estética*.

Estetización

La estetización forma parte central del oscilante lugar que ocupa la técnica en el pensamiento benjaminiano. Por oscilante me refiero al cambio de valoración política que tiene la técnica entre la primera mención al carácter reductor de la fotografía y su efecto estético en un breve texto publicado en *Die literarische Welt* en 1929, y “Pequeña Historia de la Fotografía” de 1931 donde aparece por primera vez el concepto de *aura* como un efecto propio de la fotografía en su etapa artesanal hasta el cariz más apocalíptico que cobra en “Sobre algunos temas en Baudelaire” de 1940, pasando por las instancias más ambiguas (y potencialmente revolucionarias) de “El narrador” y el ensayo sobre la obra de arte de mediados de la década del '30.

En el recorrido benjaminiano el cine aparece como el único arte no aurático, un arte intrínsecamente vinculado a la reproductibilidad técnica. El carácter revolucionario del montaje permite una descontextualización de la cultura respecto de una tradición que en el ensayo de la obra de arte se lee como conservadora (pero que en “El narrador” es el último refugio de lo comunitario ante el avance del individualismo burgués). Dice Benjamin sobre la técnica en el “La obra de arte...”: “Incluso en su figura más positiva, y precisamente en ella, su significación social no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural”.ⁱ Asimismo, en descontextualización, estriba el riesgo de la estetización, por el que la vida deviene espectáculo y las masas son objeto de goce para sí mismas, algo que ya estaba en germen en 1929 en su idea de la capacidad reductora de la fotografía.

La inasibilidad del estímulo, el flujo de las imágenes que desfilan ante el espectador, propicia el efecto estético específico de la modernidad, el shock. Si la narración oral en el contexto de los comerciantes, el campesinado y posteriormente los talleres del artesanado constituían, bien que de manera idealizada, el espacio para la transmisión de experiencia, la novela impresa, leída en silencio y en soledad,

implicaba, por el contrario, la imposibilidad de hacer experiencia. La lectura de novelas constituía apenas un estímulo para distraerse en el aislamiento egoísta de la vida burguesa. El fenómeno es paralelo a la aparición de la información pura que se desarrolla en las noticias de los periódicos. Lo que subyace es una descontextualización que impide ubicar los hechos (lo narrado) en un espacio y un tiempo a escala del receptor. El cine tiene el poder de prolongar ese fenómeno pero a escala de la multitud:

En esto hay un hecho técnico de importancia, considerando especialmente los noticieros semanales, cuya importancia propagandística apenas puede ser exagerada. *La reproducción masiva favorece de manera especial la reproducción de las masas.* En las grandes paradas festivas, en las concentraciones gigantescas, en los actos masivos de orden deportivo y en la guerra -que alimentan todas ellas al aparato de filmación-la masa se mira a sí misma cara a cara. Este hecho, cuyo alcance no necesita resaltarse, está en estrecha conexión con el desarrollo de la técnica de grabación y reproducción. Los movimientos de masa se representan por lo general más claramente ante el aparato que ante la mirada. Muchedumbres de cientos de miles se dejan captar de mejor manera si es a vuelo de pájaro. Y si esta perspectiva es también accesible para el *ojo* humano como lo es para el aparato, de todas maneras la imagen que el *ojo* saca de ella no puede someterse a una ampliación, como sí lo puede la imagen grabada. Lo que quiere decir que los movimientos de masas, y entre ellos la guerra en primer lugar, representan una forma del comportamiento humano que se corresponde de manera muy especial con el sistema de aparatos.ⁱⁱ

La apretada síntesis que acabo de realizar no hace justicia a los matices de los ensayos, pero lo que me interesa destacar es la relación entre los conceptos de descontextualización y de reducción que habilita una nueva percepción mediante la técnica fotográfica. De la fotografía a mediados del siglo XIX al cine como fenómeno de masas en el primer tercio del siglo XX hay un salto que tiene que ver con la industrialización de la percepción, que no es otra cosa que un salto de escala para el cual, como señale al comienzo, debe mediar el estándar, una forma particular de abstracción producto de consensos temporarios, supeditada a fenómenos físicos pero también a disputas sociales.

En la debatida (y ambigua) conclusión del ensayo de la obra de arte, Benjamin señala que la estetización es el proceso en el que las masas se contemplan a sí mismas como objeto de goce, algo que solo puede alcanzarse plenamente en la guerra, gran movilización técnica de multitudes. Y la capacidad reductora de la técnica es la que permite a las multitudes percibirse a sí mismas o, como dice en otro pasaje

inmediatamente anterior, “lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho)”. La “reducción” no es solo la reducción del objeto sino también la limitación de la acción política a la acción expresiva (y en este sentido estética). La estetización benjaminiana implica así una *política* y una *estética*, pero también una *técnica*.

Carácter discreto

Lo que me interesa entonces destacar en esta tríada que subyace a la formulación benjaminiana (política/estética/técnica), es la irrupción de un aspecto perteneciente a esta última dimensión, el que habilita la reducción: la estandarización, es decir, la delimitación sistemática de los elementos, o, dicho de otro modo, su discretización. Benjamin, agudamente señalaba que el cine es el único arte no aurático. Desde una mirada técnica podría decirse, un arte que se basa en la utilización de contenidos discretos e intercambiables (desde los fotogramas hasta los rollos de film). Y aquí se esconde el segundo aspecto distintivo:

Con el cine se ha vuelto decisiva una cualidad de la obra de arte que para los griegos hubiera sido la última o la menos esencial en ella: su capacidad de ser mejorada. Una película terminada es todo menos una creación lograda de *un solo golpe*; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir -imágenes que, por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo. (...) *El cine es, así, la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada. Y esta capacidad suya de ser mejorada está en conexión con su renuncia radical a perseguir un valor eterno.* Lo mismo puede verse desde la contraprueba: para los griegos, cuyo arte estaba dirigido a la producción de valores eternos, el arte que estaba en lo más alto era el que es menos susceptible de mejoras, es decir, la plástica, cuyas creaciones son literalmente de *una pieza*. En la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable.

La potencialidad revolucionaria del cine, por la liquidación del valor de la tradición, está intrínsecamente ligada al concepto de montaje (un punto que, no casualmente, fuera objetado por Adorno por su evidente vinculación al proceso industrial). Ahora cabe recordar algo que no por obvio deja de ser fundamental: para que el montaje sea posible, es necesario trabajar con unidades discretas e intercambiables. Vista desde lo específicamente técnico, la estetización de las masas que opera el fascismo es una descontextualización que se origina en la discretización de lo sensible. Ahora bien, esta discretización no es equivalente a la que generan las tecnologías digitales. Para

resumir, el cine es el primer arte que trabaja con unidades discretas cuyo registro y posterior realización formal (la proyección) está automatizado a diferencia, por ejemplo, de la música previa a la electrónica.

El montaje, necesariamente vinculado al estándar, como rasgo distintivo del cine es un tópico frecuente en las reflexiones sobre la especificidad del arte cinematográfico, algo presente ya en los escritos de los teóricos soviéticos del montaje (Kuleshov, Eisenstein y Pudovkin). Pero también ha sido uno de sus aspectos más resistidos. El montaje que “discretiza”, si se me permite el neologismo, se opone al valor indicial que tiene el fotoquímico respecto de la realidad registrada. Esta pulsión indicial aparece en textos fundacionales como “Montaje prohibido” de André Bazin:

El globo rojo, de Lamorisse, ha realizado efectivamente ante la cámara los movimientos que le vemos realizar. Quede claro que se trata de un truco, pero que nada debe al cine en cuanto tal. La ilusión nace aquí, como en la prestidigitación, de la realidad. Es algo concreto que no resulta de los prolongamientos virtuales del montaje.ⁱⁱⁱ

Desde los cortes forzados por el largo de las películas enmascarados para generar la ilusión de una larga toma en *Festín Diabólico (Rope!)* de Hitchcock, el principio persiste hasta hoy. Sea como declaración de fe en el travelling en *El Arca Rusa* de Alexander Sokurov o como principio de legitimación y exhibicionismo virtuosista en *Birdman* de Alejandro González Iñárritu. La idea subyacente, la de una separación entre la paradójica “realidad” de la “prestidigitación” y los prolongamientos “virtuales” del montaje es la de dos polos: el de la indicialidad fotoquímica o el cine como huella de lo real, y en tanto tal incapaz de ser “mejorado”, frente al del cine como abstracción, presente en la noción de “capacidad de mejora” benjamínea. Por supuesto, que Bazin matiza las oposiciones y su prohibición al montaje es restringida, los ejemplos de Sokurov o González Iñárritu llevan se aferran literalmente al precepto y lo extreman.

Digitalización

Desde los '80, la irrupción de la tecnología digital vuelve a poner en las discusiones el lugar de los estándares, sólo que esta vez pareciera que al tambalear la indicialidad también lo hiciera la ontología de la imagen cinematográfica, la que, como muestra *Birdman* ya no puede ser preservada siquiera por el travelling como vínculo resguardado con la realidad, como una renuncia voluntaria a la capacidad de mejora. Entonces cabe preguntarse, ¿la digitalización también participa de la estetización?

En primer lugar hay que señalar que la transición del filmico al digital no es un proceso ni tan uniforme ni tan lineal como asumen las posturas más apocalípticas. Varios factores de órdenes diversos convergen en el pasaje de un registro fotosensible a su representación numérica. En primer lugar, la complejidad del sistema técnico involucrado en el arte cinematográfico, cuyo análisis minucioso excede los objetivos de este trabajo. Baste con señalar que se trata no sólo de las tecnologías de registro (las cámaras), sino también de las de montaje y las de reproducción (el cinematógrafo). El tránsito entre analógico y digital y viceversa ha sido frecuente en las últimas dos décadas (se digitalizan clásicos del cine, pero también superproducciones digitales se proyectan en 35) y el estado es el de una extendida hibridez. Esto se debe a que cualquier proceso de cambio en un paradigma técnico implica los desarrollos de tecnologías específicas, pero también contextos históricamente determinados y, sobretodo, conflictos y negociaciones entre productores, industrias, salas, órganos estatales y públicos.

Con todo, la digitalización supone un cambio de paradigma que impone novedades tanto técnicas como teóricas. En principio pareciera que el péndulo se dirige desde el polo de lo indicial hacia el de la mejorabilidad. Puesto en términos más clásicos quizá pueda verse como la oscilación del realismo al verosímil. Y sin embargo, la realidad permanece. Si bien se pierde la posibilidad de falsación, nadie duda de que la actuación de los actores, incluso en un set de chroma-key, sigue obedeciendo a los rebotes de la luz sobre su piel. Algo que aparece ilustrado de manera magistral en la escena de la última actuación de Robin Wright en *El congreso* de Ari Folman. Pero para lo indicial sea subsumido en lo mejorable debe mediar un pasaje conceptual novedoso, el de lo discreto a lo abstracto. Lo que hace la digitalización es borrar la preeminencia del registro fotoquímico y con esto, hace de la prestidigitación virtuosa del *El globo rojo* algo trivial, como sucede con *Birdman*. La prohibición del montaje resulta entonces intrascendente porque ya no permite mantener el vínculo con lo real (sea esto el resultado de un truco extra-cinematográfico, como quería Bazin, o no).

La digitalización de lo que hoy aceptamos como cine amplía los límites de lo perceptible y redefine los conceptos del arte audiovisual de manera similar a lo que lo habían hecho las tecnologías analógicas de reproducción como la imprenta, la fonografía y la cámara fotográfica. Pero la estética sólo puede ofrecer respuestas parciales a ese cambio de paradigma. La digitalización produce un nuevo sublime tecnológico basado en la aceleración y en la abstracción impuesto por la dinámica de una producción audiovisual desligada de las particularidades materiales donde las posibilidades expresivas específicas de sus soportes que pasan a ser simuladas. Una

intuición aún no consolidada, es que este sublime es la base de una nueva etapa de la estetización, vinculada a un contenidismo cultural de base idealista que suprime la materialidad de los continentes. Un modo de mercantilización de las obras propia del capitalismo hiper industrial distinta de la propaganda cultural del fascismo de la época del ensayo de Benjamin. Por sublime tecnológico me refiero aquí a la percepción digitalmente mediada de la realidad en la que la materialidad cede a la novedad y las puras formas causando una percepción del mundo estetizada en la que los fenómenos técnicos, imposibles de ser representados en su complejidad, se reducen a mero estímulo percibido como no-material. Estos estímulos están determinados, en última instancia por tecnologías contingentes y materiales de las cuales los usuarios no poseen comprensión cabal sino apenas una interacción práctica con sus interfaces. O, en términos benjamíneos, acostumbramiento táctil. Las ideas, más elevadas que los materiales, se separan de sus soportes mundanos y los dispositivos de reproducción asociados a estos. Una vez que su importancia se reduce, y los sujetos, bien que ilusoria y momentáneamente, se permiten dejar de lado la contingencia material de los objetos. Eso sucede cuando la abstracción de lo digital opera una nueva reducción que permite una “mayor” comprensión de lo real mediante no ya su alejamiento (como con la multitud tomada desde la cámara aérea) sino por su matematización y las operaciones que esto habilita, es decir, una nueva manipulabilidad de los materiales.

Bibliografía:

- . 1966. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Benjamin, Walter. 1973. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- La Ferla, Jorge. 2009. *Cin*
. Buenos Aires: Manantial.
- Manovich, Lev. 2013. *Software takes command*. New York: Bloomsbury.

i

Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*.

ii Ibid.

iii Bazin, *¿Qué es el cine?*, 71.