

# El poder del cinema polític, militant, “d’esquerres”. Entrevista a Jacques Rancière

The Power of Political, Militant, ‘Leftist’ Cinema. Interview with Jacques Rancière

---

Javier Bassas Vila

## RESUM

En aquesta entrevista, Jacques Rancière aborda qüestions específiques sobre política, estètica i cinema a mode d’explicacions que poden servir per orientar els lectors en l’obra del pensador francès. Així, des dels anys 70 i sobretot des de *La noche de los proletarios*, publicada el 1981, es recorren les diferents etapes en la trajectòria de Rancière: el seu suposat “gir estètic” –el pas de la història dels obrers o la teoria política a l’estètica, que en el fons va estar present des de les seves primeres obres–, la teoria, l’art i la política des del prisma de “les distàncies del cinema”, el concepte de “política de l’amateur” i la seva possible aplicació a les altres arts, la diferenciació entre el paradigma brechtian (Grup Dziga Vertov, Medvedkine) i el paradigma postbrechtian (Straub-Huillet), així com la relació entre el “llenguatge cinematogràfic” i les lluites polítiques o la possible distinció entre el cinema europeu (ordre del mitològic) i l’americà (ordre del legendari), qüestions abordades en les seves obres dels últims anys, en què el cinema té una importància cada vegada major.

## PARAULES CLAU

Història dels obrers, teoria política, distàncies del cinema, política de l’amateur, paradigma brechtian, llenguatge cinematogràfic, lluita política, Pedro Costa, Straub-Huillet, Grup Dziga Vertov.

## ABSTRACT

In this interview, Jacques Rancière tackles specific questions about politics, aesthetics and cinema, presenting explanations that may help to orientate readers through the thought of the French thinker. The several periods characterising his work since the 1970s and, mainly from the publication of *Proletarian Nights* in 1981: his supposed ‘aesthetic turn’ – from workers’ history or political theory to aesthetics, which was always present since his first Works, theory, art and politics from the point of view of the ‘gaps of cinema’, the concept of the ‘politics of the amateur’ and its possible application in other arts, the distinction between the Brechtian paradigm (Group Dziga Vertov, Medvedkine) and the post-Brechtian paradigm (Straub-Huillet), as well as the relationship between ‘filmic language’ and the political struggles or the possible distinction between European cinema (the mythological order) and the American one (the order of the legendary), questions that he has addressed in his works of the last years, in which cinema has an increasing importance.

## KEYWORDS

Workers’ history, political theory, gaps of cinema, politics of the amateur, Brechtian paradigm, filmic language, political struggles, Pedro Costa, Straub-Huillet, Dziga Vertov Group.

El pensament de Jacques Rancière és indisciplinat, i això en almenys dos sentits diferents tot i que estretament vinculats. D'una banda, Rancière va proposar el 1970 una lectura del marxisme que trencava amb les interpretacions dominants de l'època, especialment amb el marxisme científic imposat com a disciplina de lectura per Althusser (vegeu *La leçon d'Althusser*, publicat el 1976 i reeditat per La Fabrique el 2012 –de propera publicació en castellà–). D'altra banda, l'ampli interès que ha suscitat el seu pensament a nivell internacional sembla ser també conseqüència d'una altra in-disciplina: les seves reflexions es construeixen efectivament en l'encreuament de diferents disciplines –diferents àmbits del pensament com el cinema, la literatura i l'art contemporani– des d'un prisma polític fundat en una potent lectura de la història dels obrers del segle XIX. Els textos que resulten d'aquest encreuament han interessat no només a filòsofs, historiadors i militants, sinó també a artistes, crítics de cinema, d'art i comissaris.

A continuació, hem proposat a Jacques Rancière algunes preguntes generals i d'altres més específiques sobre política, estètica i cinema, precedides sempre d'una explicació que pot servir per orientar els lectors menys familiaritzats amb el pensament del filòsof francès. Remetrem també a les seves obres publicades quan sigui necessari per convidar a una lectura més en profunditat, segons l'interès de cada lector i lectora. I això perquè en aquesta entrevista, com succeeix sempre en el pensament, es tracta de traçar un camí propi, de traduir amb paraules i experiències pròpies el que han traduït i experimentat, al seu torn, els que ens precedeixen.

\*\*\*

### **Política i estètica: En vista dels últims llibres que ha publicat, alguns lectors han afirmat**

1. *La Fable cinématographique* (2001, tr. esp. Paidós), *Le destin des images* (2003, tr. esp. Politopías), *Malaise dans l'esthétique* (2004), *L'Espace des mots* (2005), *Politique de la littérature* (2007), *Le spectateur émancipé* (2008,

**que el seu pensament s'ha concentrat en els darrers anys més en l'estètica que en la història dels obrers o la teoria política pròpiament dita. Per això s'ha parlat d'un "gir estètic" en la seva trajectòria. Vostè ja ha rebutjat en diverses ocasions aquest "gir", argüint que la reflexió estètica ja estava en el centre dels seus treballs de 1970 sobre la història dels obrers en la mesura en què, ja llavors, partia d'una reflexió sobre el que considera "l'estètica", a saber, les relacions entre el visible, el dicible i el pensable. No obstant això, és cert que des de l'any 2000 –deixant de banda els compendis d'entrevistes i articles–, ha publicat exclusivament llibres sobre literatura, art i cinema en relació amb el polític<sup>1</sup>. Després dels seus primers treballs sobre la història dels obrers, què és el que li interessa exactament en aquestes manifestacions artístiques? O per dir-ho de manera més precisa: si afirma que la subjectivació política sempre és un interval que ha d'ocupar-se entre dues identitats, li ofereixen les manifestacions artístiques exemples paradigmàtics d'aquests "intervals" en què es produeix una subjectivació política?**

Ha de quedar clar, primer, que jo no he fet mai una teoria general de la subjectivació com a interval entre identitats els exemples del qual em vindrien donats per les manifestacions artístiques paral·lelament a les manifestacions polítiques. El meu interès s'ha centrat més aviat en els fenòmens de desidentificació i en els intervals –materials i simbòlics– que els autoritzen. A *La noche de los proletarios*, em vaig interessar en la distància que s'obre entre l'ésser-obrer, com a condició i hàbit imposats, i la subjectivació obrera produïda per la distància presa respecte a aquest ésser-obrer. Vaig intentar posar de manifest els encreuaments entre universos diferents que produïen aquests intervals –per exemple, l'apropiació per part dels obrers no només d'una cultura, sinó de formes

tr. esp. Ellago ediciones), *Les écarts du cinéma* (2011, tr. esp. Ellago ediciones), *Béla Tarr* (2011) i els compendis d'articles i conferències *Aisthesis* (2011) i *Figures de l'histoire* (2012).

de parlar, de mirar i d'afectes que no estaven fets per a ells—. Vaig intentar repensar la figura del subjecte polític a partir d'aquests encreuaments i d'aquests intervals, en oposició als pensaments que insistien en la ciutadania o el militantisme des del punt de vista de la pertinença. Resulta clar, doncs, que això determina un interès per les formes d'interferència d'identitats que les arts poden produir i, molt especialment, aquelles arts amb un estatut incert pel seu doble caràcter de "reproducció mecànica" i forma d'entreteniment. En aquest sentit, el cinema va crear una forma inèdita de nuar no només l'art i l'entreteniment, sinó també la reproducció dels móns viscuts i el plaer de les ombres. Per això, s'ha prestat a certes interferències d'identitats. Entre els pròdroms de Maig del 68 a França, s'han destacat les manifestacions de suport al director de la Cinémathèque Française que el Ministeri de Cultura volia acomiadar perquè no utilitzava els mètodes de treball d'un bon gestor cultural. Era la Nouvelle Vague cinematogràfica qui encapçalava la batalla. Però aquesta mateixa "nouvelle vague" era una forma significativa de distància entre identitats. En els anys 60 a França, hi havia dues "nouvelles vagues". Hi havia una identitat sociològica construïda per un influent diari reformista que identificava una nova joventut alliberada en les seves maneres de viure i, al mateix temps, menys marcada per la ideologia, més pragmàtica, més oberta a una política reformista. Doncs bé, la "Nouvelle Vague" cinematogràfica es va apropiat d'aquest subjecte "sociològic" per fer una cosa diferent, per crear una figura de distància irònica. Em refereixo especialment a la figura de distància encarnada per Jean-Pierre Léaud: la figura d'un jove, meitat rebel, meitat babau a l'estil Buster Keaton. Godard li féu representar, per exemple, la postura del militant "xinès". Això pogué semblar lúdic, però fins i tot el costat lúdic d'aquestes postures militants va correspondre a una certa subjectivitat política important en aquesta època. Al marge fins i tot de certes posicions militants que alguns cineastes pogueren adoptar, les figures que van produir van jugar un cert paper en les subjectivacions polítiques de l'època.

**Parlem del seu acostament general al cinema. A *Las distancias del cine* (2011), afirma d'entrada que existeixen efectivament distàncies entre el cinema, d'una banda, i la teoria, l'art i la política, d'altra banda. A propòsit d'aquestes tres distàncies, heus aquí tres preguntes:**

**Distància del cinema respecte a la teoria: afirma que no es reconeix ni filòsof ni crític de cinema i que, en lloc de teoria del cinema, prefereix parlar de cinefília i d'amateurisme. Proposa llavors la "política de l'amateur" com la posició que determina la seva relació particular amb el cinema (RANCIÈRE, 2011d: 15). Afegeix així mateix que l'amateurisme no es redueix al fet de passar-s'ho bé amb la diversitat fílmica existent, sinó que constitueix una posició tant teòrica –el cinema com a encreuament d'experiències i sabers– com política –el cinema pertany a tots, no només als especialistes–. En aquest sentit, és la política de l'amateur un altre nom de l'emancipació de l'espectador que va desenvolupar en una de les seves obres precedents (*El espectador emancipado*, 2008)? Davant l'emancipació de l'espectador i la política de l'amateur, quin lloc queda llavors per als crítics, per als teòrics (Deleuze, Bazin, Bergala, etc.), en resum, per als especialistes del cinema?**

La "política de l'amateur" defineix, d'entrada, una posició en el camp del que s'anomena "teoria". La política de l'amateur s'oposa a la idea que hi hauria una posició –una disciplina– que pertanyeria al teòric de la literatura o del cinema, a l'historiador social o a l'historiador de la cultura, etc.; i s'hi oposa perquè no hi ha cap definició unívoca d'aquests àmbits, no hi ha cap raó per considerar que els fenòmens classificats sota aquests noms constitueixen un conjunt d'objectes definibles mitjançant criteris rigorosos. La idea que ells definirien camps específics que dependrien de mètodes propis és justament una manera d'esquivar els problemes més essencials que aquí es plantegen i que són, justament, els problemes relatius al repartiment entre gèneres de discurs, d'acció, d'espectacle i, finalment, d'éssers

humans. De fet, ja vaig aplicar una política de l’amateur en el llibre *La noche de los proletarios*, instal·lant-me sense passaport en el terreny de l’historiador social. Evidentment, aquesta política pren una ressonància específica quan es tracta d’espectacles, i especialment d’aquells espectacles en què el plaer del judici es barreja amb el plaer tal qual. He insistit en la funció de la cinefília com a apropiació del cinema per part dels espectadors, pertorbant així els criteris de gust. Això és una cosa que ja va començar a l’època de Chaplin, que es va convertir en la icona d’un art del cinema oposat als “films d’art”, i que va ser molt important quan la cinefília dels anys 50 i 60 va glorificar els autors de westerns, de cinema negre i de comèdies musicals menyspreats pel gust dominant. Si el cinema va tenir el paper que evocàvem abans, això es deu al fet que en aquesta època pertanyia únicament als espectadors. No hi havia departaments universitaris d’estudis cinematogràfics. I els crítics/teòrics com Bazin tenien un costat una mica amateur, una mica autodidacta. Res a veure amb l’estil de David Bordwell. De tota manera, la política de l’amateur no impedeix que els especialistes facin la seva feina. No obstant, de tant en tant és convenient recordar que “cinema” no és de cap manera el nom d’un àmbit d’objectes homogenis que depèn d’una mateixa forma de racionalitat. Quina relació *a priori* pot determinar-se entre les teories del moviment, l’aprenentatge de l’ús d’una càmera en els diferents moments de l’evolució de les tècniques, les poètiques de la narració desenvolupades per un cineasta i un altre, els sentiments que presideixen les sortides del dissabte a la nit, la gestió dels multiplex i la teoria deleuziana del moviment de les imatges? Durant una època, es va voler fer una teoria del “llenguatge cinematogràfic”, però, a banda que restringia increïblement el que “cinema” significa, tampoc pogueren definir-se unívocament els elements de base d’aquest llenguatge. El famós llenguatge s’escapa pertot arreu. Un llenguatge sempre és una idea del que fa al llenguatge i del que el llenguatge fa. El cinema sempre és, al mateix temps, un entreteniment i un art, un art i una indústria, un art i una idea o una utopia de l’art, imatges i records d’imatges, paraules

sobre les imatges, etc. En resum, el cinema és un art només en la mesura en què és un món. I les “teories del cinema” són llavors maneres de circular en aquest món; són investigacions sobre segments particulars d’aquest món o els ponts entre les realitats diferents que abasta la paraula “cinema”. Aquest treball de ponts comença ja amb la necessitat de dir amb paraules en una pàgina el que s’ha percebut en la desfilada d’imatges en una pantalla. Les “teories” del cinema o les “crítiques de cinema” contribueixen a produir el cinema refent les pel·lícules i connectant les seves diferents realitats que constitueixen el conjunt “cinema”.

**Distància del cinema respecte a l’art: En aquest mateix sentit, quina relació existeix entre el costat “entreteniment” del cinema i la política de l’amateur que proposa? Pot aplicar-se la “política de l’amateur” a d’altres arts que són, per dir-ho així, menys populars i entretingudes (entengui’s, per exemple, l’òpera o cert teatre)?**

El caràcter d’entreteniment/popular o elitista d’un art no és, de fet, una constant. L’òpera és ara símbol d’un espectacle reservat als que tenen els mitjans per pagar-se’l, però no ha estat sempre així. Sense necessitat de recórrer a esdeveniments emblemàtics com les representacions de *La Muette de Portici* a Brussel·les el 1830 o *Nabucco* a Milà el 1842, transformades en manifestacions populars, va haver-hi una època en què moltes ciutats petites de províncies tenien el seu “teatre líric” i en les quals les melodies d’òpera o d’opereta circulaven àmpliament i de manera paral·lela a la música que en aquells dies s’anomenava de varietats (de fet, han continuat circulant, però sota la forma de mercaderia consumida de manera inerta, a través de les bandes sonores de pel·lícules i dels anuncis). Així mateix, el teatre al segle XIX també era un lloc en què l’entreteniment popular i la cultura distingida encara podien barrejar-se i on, per tant, les polítiques de l’amateur podien qüestionar les fronteres i els criteris dominants. Vaig analitzar en un article de la revista *Révoltes logiques* la manera en què la barreja encara present en els teatres podia canviar el sentit i l’efecte de les obres. Més recentment, he estudiat en dos



capítols del llibre *Aisthesis* (2011) la manera en què els poetes, espectadors dels “petits teatres”, dedicats a entreteniments populars, van poder elaborar una sensibilitat artística nova que va influir molt en l’art del teatre i de la *performance* ulteriorment. I quan el públic popular es va trobar fora dels teatres i dels museus, el cinema va prendre llavors el relleu i va produir els efectes que d’altres arts podien produir abans. I va poder produir-los perquè la frontera entre art i entreteniment no estava fixada: les autoritats que legisaven sobre art no s’ocupaven gaire d’ell i no tenien realment criteris estables. Així doncs, d’una banda, la gent podia sentir una emoció sense haver de decidir si era art o entreteniment; i, a l’inrevés, espectadors indisciplinats podien desplegar la passió per l’art en obres que estaven en principi consagrades a l’entreteniment. Aquestes alteracions i interferències de legitimitat foren essencials per a la constitució del cinema com a objecte de passió i, finalment, com a món propi. Evidentment, després d’això, s’han produït totes les formes de formatació que tendeixen a anul·lar el poder dels amateurs predeterminant la relació de les pel·lícules amb els seus espectadors.

**Distància del cinema respecte a la política: La relació entre política i cinema no és, de cap manera, una relació simple, directa, causal. En el capítol titulat «Políticas de las películas», distingeix un “paradigma brechtia” i un “paradigma postbrechtia” (RANCIÈRE, 2011d: 106): el paradigma brechtia ve caracteritzat per una forma que revela les tensions i contradiccions de les situacions amb vista a “aguditzar una mirada i un judici adequats per elevar el nivell de certesa que recolza l’adhesió a una explicació del món: l’explicació marxista”; el paradigma postbrechtia, en canvi, no ofereix una explicació del món que serviria per resoldre les tensions, sinó que roman en “una tensió sense resolució”. Aquest pas d’un paradigma a l’altre, representa igualment un canvi en les pràctiques i els objectius de les lluites polítiques en el pas dels anys 60 als anys 70? Què va succeir entre, d’una banda, la pràctica i el llenguatge cinematogràfic del Grup Dziga**

**Vertov o del Grup Medvedkine (paradigma brechtia) i, d’altra banda, la pràctica i el llenguatge d’una pel·lícula de Straub-Huillet com *De la nube a la resistencia* (*Dalla nube alla resistenza*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1979) (paradigma postbrechtia)?**

El paradigma brechtia o els altres tipus de paradigmes de politització de l’art que funcionaven després del 68 (fer del cinema un mitjà de comunicació de lluites, trencar la separació entre els especialistes i la gent posant la càmera en mans dels que lluiten, etc.) se sostenien per l’existència material d’aquestes lluites i per l’“horitzó” marxista que els donava sentit i garantia intel·lectualment la seva eficàcia, sense obligar-los a demostrar-la materialment. Ningú ha verificat mai la realitat de les “preses de consciència” produïdes per la distanciació brechtiana ni la contribució d’*El viento del Este* (*Vent d’Est*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Groupe Dziga Vertov, 1970) o de *Vladimir y Rosa* (*Vladimir et Rosa*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Groupe Dziga Vertov, 1970) al desenvolupament dels moviments de lluita en els anys 70. Quan el doble suport de la materialitat de les lluites existents i de la seva convergència ideal en un esquema d’interpretació de la societat i de la seva evolució es va enfonsar, els models crítics orientats per una anticipació de l’efecte van entrar en crisi. D’una banda, la “crítica” es va duplicar: els procediments de “distanciació” que servien per dur a terme la crítica marxista de les situacions, dels discursos i de les imatges van ser utilitzats per posar en qüestió aquesta mateixa crítica. És el que vaig intentar demostrar en la manera com Jean-Marie Straub i Danièle Huillet es van apropiat dels textos de Pavese i els van utilitzar per dividir les certeses marxistes que regnaven sense divisions a *Lecciones de historia* (*Geschichtsunterricht*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1972). És el que s’adverteix en, per exemple, el diàleg del pare i el fill a *De la nube a la resistencia*, on el sentit cru de la injustícia i la consideració estratègica dels mitjans i de les finalitats s’oposen sense resolució. D’altra banda, el sentit del que és polític es va desplaçar: es passà de posar de manifest les raons de l’opressió a posar de manifest la capacitat dels

oprimits. Vegeu la diferència entre *Othon* (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1970), on el text de Corneille és dit en un mode monocord per gent que pertany al món de l'art, per fer així de l'obra una lliçó sempre actual sobre el poder (d'aquí la importància dels sorolls de circulació urbana que se senten per sota), i *Operai, contadini* (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 2002), on el text de Vittorini és dit en plena naturalesa d'una manera gairebé litúrgica per actors amateurs, perquè el relat d'aquesta efímera comunitat és, primer, l'ocasió de mostrar l'altura de pensament i de llenguatge a què poden elevar-se els homes del poble. La distància produïda per la posada en escena no està destinada a donar una lliçó sobre la societat, sinó a manifestar una capacitat sensible que travessa les èpoques. Crec que aquest desplaçament correspon a un moviment en el pensament i en la pràctica de la política mateixa de les últimes dècades: quan les formes d'explicació marxista del món i de la lluita van ser, d'una banda, desqualificades per l'enfonsament de les esperances revolucionàries i, d'altra banda, recuperades al servei de l'ordre dominant, el tema de la capacitat dels anònims i la constitució d'un nou teixit sensible van prendre la davantera respecte als models de l'acció estratègica basada en l'explicació del funcionament de la dominació.

**Continuació sobre el llenguatge cinematogràfic i les lluites polítiques: a *Las distancias del cine*, comenta també el film d'Eisenstein *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, 1929). Hi afirma que, en aquesta pel·lícula, es percep la fe en un nou sistema politicoeconòmic –l'agricultura col·lectivitzada–, així com també la fe en una nova llengua cinematogràfica. En aquest sentit, quina pel·lícula podria correspondre avui a la d'Eisenstein en aquella època? És a dir, en quina nova llengua cinematogràfica podríem "creure" actualment? I també, quina llengua cinematogràfica han d'evitar les pel·lícules sobre els moviments socials que es despleguen actualment (15M, Occupy Wall Street, Primavera àrab, etc.) i que apel·len a una nova idea del «col·lectiu» –política col·lectiva, economia col·lectiva, etc.–?**

No hem d'esperar aquí cap correspondència. Eisenstein, com Vertov, volia fer coincidir el poder d'un nou mitjà d'expressió amb el d'una societat nova. El "llenguatge cinematogràfic" no havia de traduir la fe comunista, sinó que havia de ser directament una pràctica social que obrís la construcció d'un món comunista. Aquesta identitat del dir i del fer pretenia suprimir la mediació de les imatges. És clar que actualment estem en una relació completament diferent. Ningú pot pensar a fer del cinema una simfonia comunista dels moviments coordinats a la manera de Vertov o un "tractor" que llauri els cervells, segons l'expressió del mateix Eisenstein. El cinema existeix massivament com a tècnica, com a indústria, com a art consagrat, com a disciplina universitària, etc. Així doncs, els cineastes amb prou feines poden ja imaginar la identificació del cinema amb una nova pràctica social. No obstant això, es troben davant de problemàtiques que són més aviat de l'ordre: com poden presentar-se actualment les situacions i els conflictes per trencar la lògica de representació dominant, la lògica del consens que sotmet prèviament les imatges al seu sentit? En aquestes problemàtiques precisament –que, en si mateixes, no tenen una relació determinada amb els moviments recents– m'he interessat en els meus treballs: per exemple, com trencar amb la figura victimista de l'immigrat, com fa Pedro Costa amb les seves recerques-ficció sobre el final del barri de barraques de Fontainhas i el personatge de l'obrer Ventura? Com trencar amb la visió dominant sobre els dolors i les ruïnes d'Orient Mitjà, tal com intenten fer amb mitjans diferents les comèdies agredolces d'Elia Suleiman sobre Palestina o les pel·lícules de Khalil Joreige i Joana Hadjithomas, que substitueixen les imatges de destrucció de la guerra per una recerca sobre la modificació del visible i la desaparició de les imatges produïdes per la guerra? Sabem que aquestes temptatives impliquen també una posada en qüestió dels repartiments del gènere documental/ficció, així com una nova reflexió sobre les formes de ficció. Sabem també que el cinema no està sol en el treball de recerca/ficció sobre el present, les seves

contradiccions i les seves lluites. Existeix també tot el que circula instantàniament a Internet –les imatges de la plaça Tahrir o de la Puerta del Sol aahir, les imatges de la plaça Taksim actualment–, i tot el que es desplega avui dia sota la forma de vídeo i de videoinstal·lació: tot això implica una relació amb la tècnica diferent del somni de l'avantguarda soviètica dels anys 20. No es fan servir avui les noves tècniques com una forma de pràctica constructivista que nega la mediació de la imatge. Es fan servir més aviat Internet, les xarxes socials i els vídeos que circulen com un gran teixit comú que serveix per unir la gent i, al mateix temps, per perllongar aquesta unió mitjançant les seves imatges.

**El 1976, respon a les preguntes de Serge Daney i Serge Toubiana en una entrevista titulada «La imagen fraternal» (RANCIÈRE, 2009: 15). Ens interessen aquí les distincions que traça i que serveixen per comprendre millor la història del cinema i, més precisament, el poder polític de les imatges. Formularem dues preguntes al respecte. En aquesta entrevista, vostè estableix primer una distinció entre el cinema europeu (centrat en l'ordre del mitològic, de l'efecte real sobre el codi) en oposició al cinema americà (centrat més aviat en l'ordre del llegendari i de la seva genealogia). Afegeix igualment que la ficció europea remet a la impossibilitat d'un origen que ens uneixi (“som així”), mentre que la ficció americana tendeix cap a la unitat d'una comunitat (“d'aquí venim”)...**

La distinció que vaig establir en aquella època no oposava el cinema europeu al cinema americà, sinó que es concentrava més aviat en la relació entre les figures de poble pròpies de la tradició ficcional americana i les que pertanyen a la tradició francesa. No hi parlava com a historiador.

**Però segueix sent vàlida tal distinció avui dia? De què aquesta distinció és símptoma a nivell polític i social? I també, què podria dir-se al respecte de les ficcions sobre el poble d'altres tipus de cinema (asiàtic, sud-americà)?**

El que jo pretenia llavors era intervenir en una conjuntura francesa que era la del reciclatge de les idees esquerranes i de les figures de poble, que va acabar desembocant en la cultura d'esquerres oficial de l'època Mitterrand: una cultura en què es pensava el col·lectiu sota el mode de la reunió familiar i de la distribució de tipus (el model Renoir, per dir-ho en poques paraules). A aquest model de la “foto de família”, jo hi oposava el model americà del relat de fundació, com el relat westernià en què el col·lectiu s'engendra a través del conflicte entre figures mitològiques abans que realistes. Evidentment, l'oposició era simplista i el paisatge que vaig dibuixar en aquells dies es va transformar després ràpidament. El relat llegendari americà del naixement de la llei es va veure alterat, o bé per l'assimilació del cinisme del western spaghetti, o bé per temptatives de contestació violenta com *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, 1980) de Cimino. I la ficció americana des de llavors, de Scorsese a Ferrara o de Terrence Malick a Clint Eastwood, ha escenificat una vegada i una altra la derrota de la llei i els atzucacs de la comunitat. No obstant, ho ha fet conservant les mateixes figures d'engrandiment èpic. I el cinema europeu, per raons de llocs a ocupar al mercat mundial, ha explotat sovint la vena familiar ja sigui sota la forma de la comèdia de costums a la francesa, en la tradició de Rohmer, o sota la forma del relat familiar desfasat a la manera d'Almodóvar. Resulta clar que aquest joc s'ha complicat per l'emergència dels nous cinemes asiàtics que han posat en joc afectes diferents respecte a la distribució dominant: tensions entre una manera de ser urbana dominant i les cultures tradicionals (Kiarostami) o entre la uniformització d'un mode de vida “americà” i les formes de relació o les relacions de temporalitats o les mitologies vingudes d'altres bandes (Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai); interferències de la relació entre imaginari i real lligades a formes específiques de religiositat (Weerasethakul), per exemple, entre d'altres tensions.

**Seguint amb l'entrevista de 1976, afirma que el cinema “d'esquerres” tendeix a reunir artificialment el poble, esborra les**

**contradiccions de la lluita i sosté un imaginari nacionalista a través de la lluita obrera. Percep actualment un canvi d'aquesta tendència en les pel·lícules "d'esquerra" actuals (*The Shock Doctrine* [Mat Whitecross, Michael Winterbottom, 2009], *Inside Job* [Charles Ferguson, 2010], *Dormíamos, despertamos* [Twiggy Hirota, Alfonso Domingo, Andrés Linares y Daniel Quiñones, 2012], *Tabrir-liberation square* [Stefano Savona, 2011], les pel·lícules de Michael Moore o d'altres que hagi analitzat)?**

En aquest marc també establia una distinció entre les pel·lícules fictivals per al gran públic, destinades a posar la història popular i obrera al servei d'una certa cultura d'esqueres, i les pel·lícules de lluita amb una circulació essencialment militant com *Un simple exemple* (Cinélutte, 1974), pel·lícula consagrada a la vaga d'una impremta on el problema, al meu entendre, no residia tant en el cinema mateix, sinó en l'"exemplaritat" atorgada a aquesta forma de "pel·lícula de lluita", és a dir, en el model de pensament esquerrà que convertia els conflictes obrers determinats no només en "exemples", sinó en proves de l'existència d'un procés de conjunt. És clar, de totes maneres, que aquest model es va trobar amb problemes quan es van produir les derrotes obreres dels anys 80. I, actualment, la forma dominant de la pel·lícula política és la del documental que no acompanya ja una lluita, sinó al contrari una catàstrofe –per exemple, la matança de Columbine o la crisi de les *subprimes*–, concentrant-se així a analitzar el funcionament del sistema que ha produït tal catàstrofe. Al costat de manifestacions vanes d'autosatisfacció "crítica", com és el cas en Michael Moore, aquest gènere pot produir anàlisis incisives del sistema financer (*Inside Job*) o posades en escena

originals, com a *Cleveland versus Wall Street* (Jean-Stéphane Bron, 2010), on la batalla efectiva dels habitants desposseïts del seu habitatge contra les companyies d'assegurances donava lloc a un judici ficcional. Ara bé, els mateixos que es dediquen a fer aquestes radiografies d'un sistema ja saben que el coneixement de les lleis del sistema no és suficient per engendrar una revolta. Això no significa, no obstant, que no serveixin per a res. Hem vist com un sentiment moral que era considerat com a inútil, la indignació, ha aconseguit desplegar una nova força en els darrers anys. Però això vol dir, justament, que tals anàlisis de la dominació tenen el seu efecte actualment no en el si d'una lògica de revelació de les lleis del sistema –que s'ha convertit, cada vegada més, en una lògica fatalista–, sinó en el si de la constitució d'un sentiment de l'intolerable i en el compartir aquest sentiment. I en aquest mateix marc cal pensar també les pel·lícules realitzades sobre els moviments recents (Tahrir, el moviment del 15 de maig o Occupy Wall Street). Avui dia aquestes participen sobretot en la constitució d'un nou sentiment col·lectiu, fet d'intolerància respecte al sistema dominant i, al mateix temps, de confiança de les persones les unes en les altres: el sentiment d'un món d'afectes per compartir i no simplement el sentiment de la injustícia o de l'absurditat d'un món. Entre els vídeos que fan circular instantàniament les imatges de noves lluites i les pel·lícules més elaborades, es té el sentiment d'una mena d'aposta comuna per la confiança en la unió dels anònims i en el poder de les imatges. Potser la rehabilitació de les imatges contra tota la tradició anomenada crítica és una qüestió essencial en aquests moments. Potser fins i tot aquesta rehabilitació relegui a un segon pla la idea d'un ús radical de l'instrument cinematogràfic. •



## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AIDELMAN, Núria i LUCAS, Gonzalo de (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imàgenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona, Intermedio.
- ASÍN, Manuel (2011). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Escritos*. Barcelona, Intermedio.
- RANCIÈRE, Jacques (1981). *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, París, Fayard.
- RANCIÈRE, Jacques (2001). *La Fable cinématographique*, Barcelona, Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques (2003). *Le destin des images*, París, La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*, París, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *L'Espace des mots*, Nantes, Musée des Beaux Arts de Nantes.
- RANCIÈRE, Jacques (2007). *Politique de la littérature*, París, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*, París, La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, París, Éditions Amsterdam.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago Ediciones.
- RANCIÈRE, Jacques (2011a). *Les écarts du cinéma*, París, La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (2011b). *Béla Tarr, le temps d'après*, París, Capricci.
- RANCIÈRE, Jacques (2011c). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, París, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (2011d). *Las distancias del cine*, Pontevedra, Ellago Ediciones.
- RANCIÈRE, Jacques (2012). *Figures de l'histoire*, París, PUF.
- RANCIÈRE, Jacques (reed. 2012). *La leçon d'Althusser*, París, La Fabrique.

## JAVIER BASSAS VILA

Doctor en Llengua francesa i en Filosofia per la Universitat de la Sorbona-París IV i per la Universitat de Barcelona, on és professor de teoria i pràctica de la traducció. Dirigeix la col·lecció «Ensayo» a Ellago ediciones i la col·lecció «Pensamiento a tiempo» a Ediciones Casus belli. Especialitzat en el pensament de Jean-Luc Marion i de

Jacques Rancière, compta amb nombrosos articles, edicions i traduccions d'aquests dos autors, així com també de René Daumal, Jean-Luc Godard, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida, Catherine Malabou, Félix Guattari, Marguerite Duras o Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, entre d'altres.