

Cosas dichas una vez

Esperanza Collado, 2015

Título original: **Things Said Once**

Edición revisada en castellano 2016

Apaguen las luces, por favor.¹

Estamos en la sala oscura, cómodamente sentados en una butaca, rodeados de personas conocidas y desconocidas. Estamos a punto de «quitarnos el cuerpo»², justamente cuando el proyector se enciende y arroja sobre nuestras cabezas su rectángulo de luz.

Suspendidos en este espacio neutro, y «con el hábito de nuestras afecciones como único equipaje»³, nos entregamos a un tiempo intersubjetivo –«el tiempo psicológico de una comunidad»⁴ –, a un ejercicio comunitario de atención y concentración.

Este es el único lugar donde aquello «digno de llamarse cine», una experiencia única de percepción (de al menos dos de nuestros sentidos) y de memoria, puede tener lugar.⁵

Es aquí donde la luz intermitente del rectángulo responde más palpablemente al unísono de nuestra respiración vital.⁶

El rectángulo de luz vive literalmente en nuestra mente⁷ y baña nuestros cuerpos ausentes de forma intermitente.

Es *nuestro* rectángulo.

«Puede que su sola presencia tenga más que decirnos que todo aquello que podamos encontrar proyectado en él.»⁸

«Contempla mi palabra que habla de cine, y tú verás mi película.»⁹

El cine es una idea, una potencia abstracta, una cosa mental. La película foto-química es un material, una cosa física llena de agujeros, como la vida.¹⁰

El cine es inmaterial, se puede conceptualizar, y está liberado de cualquier forma de tecnología.¹¹

El cine es montaje, formación de luz y duración. El cine se proyecta con o sin máquinas.

El cine es una materia inteligible que convoca el pensamiento móvil —«el Uno que se vuelve dos y produce una nueva unidad»¹². Nuestra cultura pidió obsesivamente un cuerpo para él.¹³

Un sueño cultural:

La invención de la cámara oscura. Nuestro cráneo. La caverna de Platón. El software de la tierra.¹⁴ Las catedrales y sus vidrieras. La sinapsis eléctrica del pensamiento.¹⁵ La pintura renacentista. La invención de la perspectiva. La teoría de la relatividad. La imagen-movimiento. El séptimo arte. Stonehenge.¹⁶ La convergencia de una obsesión: el mito del cine total.¹⁷

La cinematografía es el arte de escribir el cine:

- Anónimo: *¿Cómo va la pintura?*
- Cézanne: *Estúpido, no hago pintura, estoy haciendo un cuadro.*¹⁸

Puede que la invención del aparato cinematográfico no sea más que una contingencia histórica.¹⁹

El aparato:

«Medio o soporte del film que no es ni la cinta de celuloide con las imágenes, ni la cámara que las filmó, ni el proyector que les dio vida en movimiento, ni el rayo de luz que las arroja a la pantalla, ni tampoco la misma pantalla, sino todos estos elementos en conjunto, incluyendo la posición de la audiencia entre la fuente de luz tras ella y la imagen proyectada frente a sus ojos.»²⁰

«Sabes, cuando lo estás expandiendo, ¡casi lo has vuelto a contraer otra vez!»²¹

He aquí el enigma de la dialéctica material del aparato fílmico:

Luz. Oscuridad.
 Cámara. Proyector.
 Antes. Ahora.
 Darkroom. Lightroom.
 Negativo. Positivo.

Proyector. Pantalla.
 El ojo. La mano.
 Cabina de proyección. Auditorio.
 Proyeccionista. Espectador.
 Ausencia. Presencia.
 Cuerpo. Cerebro.
 Delante de nosotros. Detrás de nosotros.
 Tekné. Fabula.
 Espacio local. Cualquier otro punto del universo.²²

Fotograma. Intervalo.
 Movimiento. Inmovilidad.
 Rotación. Propulsión.
 Bobina de suministro. Bobina de recogida.
 Mecánica. Coreografía.²³
 Espectáculo. Geometría.²⁴

Estructura temporal. Estructura espacial.
 Cono.²⁵ Rectángulo.
 Superficie. Volumen.
 El zoom. La habitación.
 Trayectoria. Horizonte.
 Aumento visual. Estrechamiento espacial.
 Suspensión crítica. Situación presente.
 Ontología. Fenomenología.

24 fotogramas. 1 segundo.
 Ilusión. Material.
 Ritmo. Flujo.
 Flicker. Epilepsia.
 Estado sólido. Estado gaseoso.
 Matemáticas. Arquitectura.
 Objetualidad. Teatralidad.²⁶
 Greenberg. Krauss.²⁷
 Historia del arte. Historia del cine.²⁸

Corte

En el transcurso de la película, «lo que estás viendo es en realidad una ilusión de solamente la mitad de lo que tuvo lugar. El obturador de la cámara estuvo cerrado la otra mitad del tiempo. Por lo que hay otro cine con la misma duración que pudo haberse hecho precisamente al mismo tiempo.»²⁹

«Ser yo misma un instrumento de precisión.»³⁰

Intervenir en la sintaxis espacial del aparato fílmico. (Re)inventar su puesta en escena.

«Las partes del aparato serían como las cosas que no pueden tocarse *entre sí* sin ser ellas mismas tocadas, [...]»³¹

Articular vectores conectores. Concebir coreografías alrededor y en los intersticios del aparato fílmico: *gestos-montaje*.

El nexo (una hazaña complementaria): «la resurrección de los cuerpos en el espacio de sus trayectorias desmembradas.»³²

El cuerpo del cine, el cuerpo del proyccionista, el cuerpo de la audiencia. Un cuerpo heterogéneo.

El espacio. Los espacios entre dos partes, esculturas en negativo. Los movimientos trazados, las secuencias de movimientos, las distancias, los desplazamientos. Un conjunto finito de posiciones relacionadas. Encadenamiento.

Las posiciones y los objetos (las posibilidades de acción que proyectan). El vínculo perceptivo con las cosas desde nuestro espacio corporal (volumen, masa, densidad, escala, peso).

Trazar trayectorias, vectores, tensiones, líneas de fuga. Una danza.

La diferencia entre mostrar y *dejar ver*.

La espera, los procesos. Acentuar la atención.

El acto de escuchar en la oscuridad.

«Usar estas *impaciencias*.»³³

Hacer nacer emergencias sutiles en virtud de los *gestos-montaje*.

Espacio y tiempo como potencias proyectivas.

El acto de escribir cine, una acción.³⁴

Y... aquí es donde yo he entrado.

El canto de mi generación, la reinención del cine.³⁵

La experiencia es mental. Es pensamiento y sentimientos sobre los que se actúa y se racionaliza.

Yo he tenido mi propia experiencia de las cosas que han hecho otros. Esto ha ayudado a clarificar mi vida. Mi experiencia –mi punto de vista- se forjó así. Por otro lado, intentas dar cuenta de tu trabajo de forma que otros puedan entenderlo. Pienso que estoy interesada en compartir y que me gustaría compartir. Debo mi supervivencia a que otros hayan compartido sus experiencias. Trabajamos para servir a nuestras necesidades, para proporcionar una visión coherente del mundo. Por eso, si tenemos necesidades comunes, nuestro trabajo tendrá un valor para otros. Aprender puede ser útil. Puede iluminar nuestra condición. Las artes son actividades supremamente sociables.³⁶

¹ Hollis Frampton, "Una conferencia". *Especulaciones. Escritos sobre Cine y Fotografía* (Ed: George STOLZ), Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007, p. 9.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ José Luis Brea, "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: post-fotografía, post-media, post-cinema", *Acción Paralela* nº 5, Asociación Cultural Acción Paralela, Madrid, 2000, p. 39.

⁵ Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, Paris, P.O.L, 2012, p. 14. Citado en Érik Bullot, "Cine sin cine. Notas de lectura sobre "Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas", Salón Kritik, Madrid, 2015.

⁶ Hollis Frampton: «De todas las artes, ninguna responde de forma tan completa y compleja al flujo de la respiración vital como el cine», op. cit., p. 64.

⁷ «En el mismo proceso de ver, nuestro propio cráneo es como una sala oscura, y el mundo que vemos frente a nosotros es, en cierto sentido, una pantalla. Observamos el mundo desde la sala oscura de nuestro cráneo». Nathaniel Dorsky, *El cine de la devoción*, Asociación Lumière, 2013, p. 47.

⁸ Frampton, op. cit., p. 17.

⁹ Roland Sabatier, "Contempla mi palabra que habla de cine", en *Próximamente en esta Pantalla: el Cine Letrista. Entre la Discrepancia y la Sublevación*, (Ed. Eugeni Bonet y Eduard Escoffet), Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 331.

¹⁰ Haciendo una analogía con la intermitencia del cine (la estructura entrecortada del celuloide), Nathaniel Dorsky pone el siguiente ejemplo: «[S]i estás conduciendo tu coche y tu mente se pone a divagar, y dos semáforos en rojo y un giro a la izquierda más tarde vuelves a la conducción y piensas: "¿Quién estaba conduciendo? ¿Cómo he hecho eso? Me paré en los semáforos en rojo. ¿Dónde estaba?». En otras palabras, la vida está llena de agujeros", op. cit., p. 33.

¹¹ En *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* (Trama, Madrid, 2012), trato de demostrar esta idea con ejemplos concretos.

¹² Se trata de la tercera ley del montaje dialéctico de Eisenstein. Véase Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984, p. 64.

¹³ «Una de las tareas más prominentes del arte siempre fue la creación de una demanda que sólo pudiera satisfacerse completamente más tarde». Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductividad técnica*.

¹⁴ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, EP Dutton & Co., New York, 1970. (Ed. castellana: Eduntreff, Buenos Aires, 2012).

¹⁵ Uno de los temas centrales de Stan Brakhage. Maya Deren lo llamaría «The eye of the mind».

¹⁶ Según Frampton, «a monument to the intercourse between consciousness and LIGHT». Citado por Robert Haller en *Lecture on Hollis Frampton*, transcripción de la conferencia que se encuentre en el archivo dedicado a Hollis Frampton de Anthology Film Archives (consultado en verano 2006).

¹⁷ André Bazin, "El mito del cine total", *¿Qué es el cine?*, Rialph, Madrid, 2004, p. 38.

¹⁸ Jean-Luc Godard, *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, (Ed. Nuria Aidelman y Gonzalo de Lucas), Intermedio, Barcelona, 2010, p. 450.

¹⁹ Jonathan Walley, "The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in the Sixties and Seventies Avant-Garde Film". *October*, Vol. 103 (Winter 2003), MIT Press. Véase también: Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, Oxford University Press, 2012.

²⁰ Rosalind Krauss, *"A Voyage on the North Sea": Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London, 2000, p. 25.

²¹ Jodie Mack, *Interview with Jodie Mack* (by Jennifer Stob). INCITE Online Journal, Published June 4, 2015. Jonathan Walley aclara esta contradicción en "Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion" (October Vol. 137, Summer 2011, pp. 23-50).

²² Dziga Vertov define el Cine-ojo como lo que «engancha uno con otro cualquier punto del universo en cualquier orden temporal». La "Teoría de los intervalos" de Vertov designa «un lugar vacío que prefigura al sujeto humano en cuanto que éste se apropia de la percepción». Citado por Deleuze, op. cit., p. 122-123.

²³ Hay performatividad en la relación entre la película y su indispensable soporte, el proyector. Según Nicole Brenez, «el advenimiento del digital hace posible concebir *a posteriori* un elemento constituyente de la imagen foto-química: su inestabilidad. Y lo hace de tres maneras diferentes: en el propio fotograma, donde la densidad de la copia es variable; en el paso de un fotograma al siguiente; y en el movimiento de tracción producido durante el desenrolle de la película.» Véase "Perennial Unstable", en Tacita Dean, *Film. A book about the importance of the analogue in the digital age* (Ed. Nicholas Cullinan), Tate, London, 2011, p. 55. Bruce McClure, que ha explotado las posibilidades de estos constituyentes en sus performances, expone que el «proyector, cuya maquinaria, óptica, y sistema sonoro ha sido desplazado, vuelve a entrar en la sala de cine, no como su fiel y silencioso sirviente, sino como protagonista». Citado por Jonathan Walley en "Not an Image of the Death of Film': Contemporary Expanded Cinema and Experimental Film," in *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, Tate, 2011, p. 247.

²⁴ «La proyección surge de un ámbito histórico poco conocido perteneciente al campo de la física, la geometría, la psicología, la representación pictórica, la industria del espectáculo. En su definición más corta, cualquier diccionario común arroja un carácter ambiguo sobre la palabra: la acción de proyectar imágenes sobre una pantalla y la representación de un volumen sobre una superficie plana. [...] A la palabra *proyectar*, asociamos comúnmente las palabras *visualizar*, *imaginar*, *premeditar*, *prever*, al igual que *expulsar*, *expeler*, *arrojar*, *empujar*. Dicho de otra forma, palabras que evocan tanto actividades del pensamiento como físicas o de exención corporal». Dominique Païni, "Should We Put an End to Projection?" in *October* no.110 (Fall 2004), p. 23.

²⁵ «Físicamente, la forma cónica tiene una inercia hacia la lente del proyector; aunque, notamos la proyectividad interna del rayo dirigiéndose hacia la pantalla, como si aumentar fuese su objetivo.» Paul Sharits, "Words per Page" (1970), in Paul Sharits (Ed. Yann Beauvais), *Les presses du réel*, 2008, p. 109.

²⁶ In "Art and Objecthood" (1967) Michael Fried invoca un tipo de teatralidad, en el sentido fenomenológico del término, para designar los jalones de la escultura minimalista.

²⁷ Rosalind Krauss propone la noción de «especificidad diferencial» (o «condición diferencial») para posicionar el trabajo de artistas que consideran tarea el mirar más allá de la modernidad reduccionista (planteamiento asociado al teórico de arte Clement Greenberg) para reinventar o rearticular el medio fílmico en la era de la condición post-medium. Véase también: Bruce Jenkins, "Unmasking the Post-medium Condition," (en Tacita Dean, *Film*, op.cit., p. 87), y Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Post-war Art* (University of Chicago Press, 2014, pp. [7]-[15]).

²⁸ «llegará un momento en el que la totalidad de la historia del arte se convertirá en una simple nota al pie de la historia del cine», Hollis Frampton, *On The Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton* (Ed: Bruce Jenkins), MIT Press, 2009, p. 160.

²⁹ Simon Field and Peter Sainsbury, "Zorns Lemma and Hapax Legomena: Interview with Hollis Frampton", *Afterimage* n°4 (Autumn 1972), London, p. 66. Citado en "Frampton's Other Work", de Christopher Burnett, *Afterimage* (March 1985), p. 8. Este fenómeno que describe Frampton es lo que Gilles Deleuze llama "imagen-cristal" en *La imagen-tiempo* (Paidós, Barcelona, 1986).

³⁰ Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Ardora, Madrid, 1997, p. 15. Originalmente publicado en 1975.

³¹ Krauss, op. cit. La frase sigue así: «and this interdependence would figure forth the mutual emergence of a viewer and a field of vision as a trajectory through which the sense of sight touches on what touches back».

³² Frampton, “Por una metahistoria del cine”, op. cit., p. 25.

³³ Bresson, op. cit., p. 28.

³⁴ Véase Jean Christophe Royoux, “Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos”, *Acción Paralela* no. 5, op. cit., pp. 91-103.

³⁵ «There is no history except as it is invoked in The Present» Stan Brakhage, op.cit., p. 210.

³⁶ Hollis Frampton, citado por Robert Haller, op. cit.