

Cine sin cine

Notas de lectura de *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*

ÉRIK BULLOT

El cine experimenta con la llegada del digital una metamorfosis radical que altera a la vez su soporte técnico y su propia definición. ¿Puede persistir esencialmente un medio a través de sus mutaciones tecnológicas? «Si cambia una a una todas las piezas de su coche, ¿seguirá siendo el vehículo que usa el mismo que compró?», se pregunta Pierre Sorlin.¹ Seguimos llamando cine a un dispositivo muy diferente de la forma estable que conservó durante más de medio siglo. La desaparición de la película de plata, la diseminación del medio en el espacio social, su atomización en las formas domésticas o las bases de datos fílmicos que encontramos en Internet han transformado nuestros hábitos culturales. La teoría del cine evalúa este cambio al tratar de circunscribir con precisión los fundamentos elementales del medio. Recientemente, Raymond Bellour ha propuesto una definición restrictiva del cine. «La proyección vivida en la sala de cine, en la oscuridad, en el tiempo que requiere una sesión más o menos colectiva, se ha convertido y sigue siendo la condición de una experiencia única de percepción y de memoria que define a su espectador y que cualquier otra situación de visionado altera en mayor o menor medida. Y eso es lo único digno de llamarse ‘cine’».² En cuanto escapamos de estas condiciones objetivas -proyección, oscuridad, comunidad, horario - ya no se trata, dice, de cine. No obstante, asistimos a una migración del cine hacia nuevos terrenos de difusión, más notablemente hacia el área del arte contemporáneo. El medio no ha dejado de conocer desde sus orígenes diferentes modos de recepción. Sin duda, se caracteriza menos por su ontología que por la inestabilidad de sus usos. La relación entre el cine y su soporte técnico sigue siendo sin embargo problemática. ¿Puede dissociarse el cine de su soporte tecnológico? ¿Puede cambiar de cuerpo?

¹ Pierre Sorlin, « L'ombre d'un deuil », *Cinergon*, nº 15, « Où va le cinéma ? », 2003, p. 15.

² Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, Paris, P.O.L., 2012, p. 14.

Publicado en 2012, el ensayo de Esperanza Collado *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, se inscribe en este campo de estudio al ofrecer una reflexión crítica e histórica en torno a la progresiva desmaterialización del medio. «Lo que aquí se investiga es, en última instancia, la idea de cine desvinculada de su aparato tecnológico».³ La autora forma parte de una corriente de pensamiento que busca analizar el cine más allá de su dispositivo técnico y de sus condiciones de recepción tradicionales y que incluye la renovación de los estudios sobre cine expandido (*expanded cinema*).⁴ Cabe citar a este respecto los trabajos de Jonathan Walley, Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube* (2014), o el ensayo de Pavle Levi, *Cinema by Other Means* (2012), que analizan un collage, un ensamblaje, un escenario poético o una performance como la del «cine por otros medios».⁵ En 2006, la exposición propuesta por Philippe-Alain Michaud en el Centro Georges-Pompidou de París, *Le Mouvement des images*, invita al espectador a considerar obras plásticas según principios propiamente cinemáticos, como si el cine se hubiese convertido en el gran paradigma del arte moderno y contemporáneo. Ante la sola interacción del movimiento y la luz, ¿nos encontramos en presencia de una idea de cine? «A día de hoy, en el umbral del siglo XXI, cuando somos testigos de una migración masiva de la imagen en movimiento de la sala de proyección a los espacios de exposición, un desplazamiento impulsado por la revolución digital y preparado por un fenómeno dual de desmaterialización de la obra y de recuperación de la teatralidad por parte de la escena artística, se hace posible, incluso necesario, redefinir el cine más allá de las condiciones de experiencia que fueron suyas en el siglo pasado, es decir no ya desde el punto de vista restringido de la historia del cine, sino, en la encrucijada de las artes escénicas y las artes plásticas, desde un punto de vista que abarca una historia general de las representaciones».⁶ Una evaluación de este desplazamiento nos obliga a inventar nuevos marcos narrativos. Esperanza Collado elige hacerlo bajo el concepto de paracinema. Introducido por el cineasta americano Ken Jacobs, designa experiencias filmicas realizadas en ausencia de los soportes técnicos tradicionales, y próximas a la performance o al cine expandido, que trastornan los marcos institucionales del medio. ¿Cómo pensar el cine sin el cine?

La progresiva desmaterialización del cine no sólo afecta a la relación del medio con su soporte técnico, sino que también desplaza sus presupuestos ontológicos

³ Esperanza Collado, *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, Trama Editorial, 2012, p. 20.

⁴ Citemos, entre otros : *Expanded Cinema*, Steven Ball, David Curtis, A. L. Rees, Ducan White (dir.), Londres, Tate Publishing, 2011 ; *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (dir.), Vienne, Österreichisches Filmmuseum, 2012 ; *Décadrages*, n° 21-22, dossier « Cinéma élargi », Lausanne, 2012.

⁵ Jonathan Walley, « The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film », *October*, n°103, 2003, p. 15-30 ; Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, New York, Oxford University Press, 2012 ; Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014..

⁶ Philippe-Alain Michaud, « Le Mouvement des images », en *Le Mouvement des images*, catalogue, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, p. 16.

y filosóficos. «Lo que se plantea como desmaterialización podría entenderse como muerte del cine en varios sentidos que irán entendiéndose como transformación material de su soporte y consiguiente emergencia de prácticas cinemáticas adisciplinadas. Por transformación no debemos entender ‘sustitución’ de un soporte tecnológico por otro, sino crisis fundamental y metamorfosis de la materialidad (no únicamente física, claro está) propia del medio». ⁷ El argumento de Collado se articula en torno a dos ejes principales: la paradoja entre ontología y desmaterialización, y la relación dialéctica entre desmaterialización y rematerialización.

1. Llama la atención la situación paradójica, ya señalada por Jonathan Walley, de ciertos artistas en las décadas 1960-1970 que, en su búsqueda por reducir el cine a sus componentes fundamentales – la luz, el tiempo, el espacio, el parpadeo, el fotograma, la película – según preceptos materialistas o modernistas, tendían a desmaterializar el medio. El cine parece poder reconfigurarse en ausencia de sus partículas elementales en un doble movimiento de retracción y extensión. Pensemos en la performance de Anthony McCall, *Line Describing a Cone* (1973), durante la cual la luz del cono de proyección se materializa en la oscuridad. Si bien la luz y la pantalla aún están presentes, la atención del espectador se ve más bien atraída por las virtudes escultóricas del evento luminoso, que atestiguan un desplazamiento del cine hacia el campo de la escultura. Esperanza Collado describe un número de obras y acciones que actualizan el cine mediante el juego de la luz y el volumen en ausencia del dispositivo tecnológico clásico. «Pueden entenderse como propiedades inherentes al cine el evento luminoso, el movimiento, el montaje, la modularidad espacio-temporal, la duración y el proceso». ⁸ La desmaterialización del cine anuncia un giro conceptual. «La historia de la desmaterialización del medio, así pues, contempla la producción de experiencias cinemáticas más allá de su aparato o soporte físico estándar. El modelo sugerido por los artistas conceptuales, que transferían la importancia de la obra a la idea en detrimento del objeto, daba la clave para comprender que ahora la idea de cine era la única maquinaria necesaria para producirlo». ⁹ Collado analiza así la obra de Tony Conrad *Yellow Movies* (1973), una serie de pantallas de papel pintadas de diferentes colores que amarillean con el tiempo como si se tratara de una película de muy larga duración, o la performance de Anthony McCall *Long Film for Ambient Light* (1975), que consiste en un diagrama temporal con la duración de la performance y un manifiesto de dos páginas, "Notas sobre la duración", que se muestra en un apartamento de Nueva York cuyas ventanas han sido oscurecidas con pliegos de papel blanco que difuminan la luz del día y por la noche reflejan la luz de una bombilla. El

⁷ Esperanza Collado, *Paracinema*, op. cit., p. 30.

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

aparato cinematográfico es al mismo tiempo reconstruido y reconfigurado por obra de la ausencia paradójica de sus componentes tecnológicos elementales.

2. Esperanza Collado insiste en el desplazamiento del cuerpo del cine hacia el del artista o el del espectador que opera en el arte de la performance. El proceso de desmaterialización aparece como el objeto de una rematerialización. «El material es ahora la experiencia. Hay que sustraer la película del proyector para que el artista mismo produzca el film en lugar de aquella».¹⁰ Collado analiza precisamente la manera en que la interacción entre la película, la luz y el cuerpo rematerializan de forma dialéctica el dispositivo técnico del cine. «Pronto todo podría servir de pantalla, desde el cuerpo del artista a los cuerpos de los espectadores; y todo, en calidad paracinemática, podía reemplazar al film porque se trataba de trasladar la movilidad cerebral en el tiempo a la movilidad del cuerpo en el espacio».¹¹ Collado promueve a este respecto muchos trabajos performativos de cariz feminista, desde Valie Export a Joan Jonas, que deconstruyen las modalidades masculinas y voyeurísticas del cine. Durante la performance *Interior Scroll* de 1975, la artista estadounidense Carolee Schneemann, desnuda y de pie sobre una mesa, con el cuerpo recubierto de pintura, extrae lentamente de su vagina un largo rollo desde el que lee un texto que funciona a la vez como metáfora de una película y como alusión a los prejuicios de tendencia sexista en el cine estructural. El desarrollo de la dimensión performativa es sin duda tardío en la historia del cine, nota Collado, por miedo a que pueda suscitar en el espíritu vanguardista una identificación demasiado literal con el teatro. «Los aspectos performativos del cine no habían sido explorados hasta este momento en un contexto desvinculado de su aparato físico, probablemente debido a las posibles conexiones con la construcción de situaciones dramáticas, ilusionistas o teatrales que la intervención del cuerpo, como patrimonio del teatro y del cine novelado, podía suscitar».¹² El devenir performativo del cine aparece así como una etapa dialéctica de su desmaterialización.

Al leer este ensayo, alimentado de tantos ejemplos, podemos valorar el modo en que la progresiva desmaterialización del medio, el desbordamiento de sus propios límites, el desplazamiento de sus condiciones de recepción no han dejado de informar las relaciones recíprocas entre el cine y el arte moderno y contemporáneo. «El cine, en definitiva, se convierte en una experiencia en el espacio, mientras las otras artes comienzan a incluir la dimensión temporal propia del medio en su condición procesual, heredando del cine no sólo la duración, sino el movimiento y el método del montaje, que es también una condición primordial en las instalaciones artísticas. Se trata, en una palabra, de

¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹² *Ibid.*, p. 107.

exteriorizar las propiedades inherentes al cine más allá de los materiales tradicionales del medio».¹³ De ahí la necesidad crítica que existe a día de hoy para volver a la historia del cine expandido, la cual asentó ya en los años 1960 la base para extender el medio al ámbito del teatro, la performance o la poesía, cumpliendo así el deseo expresado por Dick Higgins de una práctica artística situada entre diferentes disciplinas (intermedial). El mérito de este ensayo, preciso y denso, es insistir en una historia del medio a menudo incompleta o pasada por alto y que privilegia ejemplos olvidados vinculando experiencias muy diversas: la vanguardia histórica, el cine estructural, el cine expandido, el cine de exposición, la performance. Los ejemplos, de marco esencialmente americano, ganarían sin embargo siendo enriquecidos por la presencia de cinematografías periféricas –de Sudamérica o Europa del Este, por ejemplo. Al inducir una economía radical e incluso mínima, el paracinema, de hecho, se presta a la expresión de un cine menor, como lo demuestran también las referencias al cineasta granadino José Val del Omar o al artista letrista Roland Sabatier.

A través del análisis y comentario de obras individuales, el ensayo de Esperanza Collado se interroga de forma más general sobre la vocación filosófica del medio, verdadero hilo conductor de su argumento. ¿Cómo puede producir pensamiento el cine? La inscripción del cuerpo del espectador en el seno del dispositivo crea nuevas condiciones que alteran la percepción de la relación entre cuerpo, película y cerebro. «Estas piezas e intervenciones constituían, en última instancia, la muerte del cine en un sentido fuerte, porque a menudo se trataba simplemente de convocar su esencia, es decir, la comunicación de movimientos y procesos mentales, los encadenamientos del pensamiento».¹⁴ En su conclusión, Collado desarrolla una teoría de los intervalos inspirada en los manifiestos del cineasta ruso Dziga Vertov, para caracterizar el papel del espectador en las instalaciones o películas de Paul Sharits, José Val del Omar, o Michael Snow. "En definitiva", escribe Collado, «el proceso consistente en alcanzar el intervalo abierto entre el tiempo estático y el pensamiento móvil».¹⁵ La desmaterialización del cine tiende a reducir el intervalo entre el cuerpo y el cerebro mediante la sustitución del cuerpo del cine por el cuerpo del espectador. ¿Ha devenido el cine en una operación mental o cerebral que actúa directamente sobre nuestros cerebros? Escuchemos los consejos conceptuales del artista Roland Sabatier : «Contempla mi palabra que habla del cine, y tú verás mi film».¹⁶

¹³ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶ Roland Sabatier, *Contempla mi palabra que habla de cine*, 1982. Citado p. 122.