

# El cine pedía un cuerpo or la política de la alfombra roja\*

ESPERANZA COLLADO Y CHEVALIER VASSARD

Ante todo  
El cine expandido  
debería, en la medida de lo posible,  
expandir las mentes de la audiencia  
así como la del Cineasta expandido.  
Si creíamos que asimismo expandiría las mentes  
de los ponentes hablando sobre cine expandido,  
el congreso de la Tate resultó ser la madre  
del mayor anticlímax expandido.

Admitamos, en primer lugar, que el aspecto más fascinante del cine expandido y del régimen particular de las artes más o menos vanguardistas que emergían en los años sesenta y setenta es la singularidad por la se inscribían en el tejido de lo social, desplazando al arte de su cómodo rincón. La relación entre modos de producir y formas de visibilidad determinó en aquellos años una conexión específica entre política y estética, y una de las consecuencias más significativas de este proceso es precisamente la resistencia que tales prácticas presentaban con respecto al mercado, la colección, la documentación y el archivo en el contexto de la institución-arte.

El congreso *Expanded Cinema: Activating the Space of Reception* que tuvo lugar en la Tate Modern de Londres el pasado abril se anunciaba a sí mismo como una investigación del campo expandido de la imagen-movimiento incluyendo vídeo, cine, proyecciones en vivo, realidad virtual, acontecimientos multimedia, nuevas tecnologías mediales y los modos en los que tales prácticas, a través de la creación de narrativas y comunicación cultural, activan el espacio de recepción. Entre artistas, académicos e historiadores, una asombrosa cantidad de treinta y cinco invitados fueron seleccionados para hablar durante 20 a 30 minutos sobre diferentes temas relacionados con el previamente definido título, duración en la que, como cabe esperar, no se disparó –si se nos permite el anglicismo- casi ninguna idea. A tal efecto, el comisario de la Tate Modern Stuart Comer gesticulaba sus brazos asiduamente para cronometrar a los ponentes y disipar el potencial desarrollo de ‘peligrosas perspectivas’.

---

\* Publicado en Blogs and Docs, Barcelona, 2009.

Un número importante de oyentes estaba visiblemente menos interesado en escuchar una mera y sacádica recreación de una historia inventada del cine expandido que en descifrar los modos por los que su herencia se adivina en la cultura visual contemporánea. La ausencia de VALIE EXPORT y Peter Weibel, que podía haber inyectado algo de vida a este tanatorio, fue como mínimo desafortunada. Pongámoslos en contexto brevemente: como fundador del ZKM, Centro de Arte y Medios Tecnológicos de Karlsruhe, y co-comisario de la reciente exposición “El Discreto Encanto de la Tecnología” (MEIAC, Badajoz), parece obvio que Peter Weibel podría haber facilitado un entendimiento -o al menos contribuido con algunas pistas interesantes- sobre la herencia del cine expandido en la cultura contemporánea. En colaboración con EXPORT, y en calidad de activistas durante el cambio de década, el compromiso de los vieneses para con una redefinición de las prácticas artísticas atacaba directamente los mecanismos de representación e identificación del cine. Es más, su propuesta iba acompañada de lo que ellos llamaban “activación de la audiencia”, que consistía precisamente en dismantelar la imagen de la realidad construida y controlada por el aparato mediático. Sus intervenciones públicas -*Tapp und Tast Kino* (1968), *Action Pants: Genital Panic* (1969), etc.- proclamaban un cine en el que lo táctil funcionaba en detrimento de lo visual, y anunciaban un discurso del cuerpo que integraba nuevas formas de experiencia en el dominio de lo cotidiano, desplazando radicalmente los roles tradicionales del artista y de la audiencia.

La producción de experiencias (para)cinemáticas de este tipo, las cuales podían asimismo tomar la forma de performance, instalaciones y happenings, pronunciaban una fórmula bien clara: *el cine ahora pedía un cuerpo* (Deleuze, 1986). Y es que todo podía servir de pantalla, desde el cuerpo del artista a los cuerpos de los espectadores, y todo absolutamente podía reemplazar al cine, desde el film imaginado que sucede meramente en la concatenación del pensamiento, hasta esas películas táctiles que se podían incluso tocar. Así lo habían demostrado ya los Letristas, los cuales, por cierto, no fueron siquiera mencionados durante el congreso a pesar de haber sido Isidore Isou y sus secuaces quienes realmente lo empezaron todo.

Pero hablemos ahora de Paul Sharits, que fue también un artista clave a este respecto. Su nombre se oyó constantemente durante el congreso de la Tate, aunque su práctica, según creemos y a continuación explicamos, no fue conceptualizada de modo apropiado en el contexto del discurso del cuerpo y su importancia en el cine expandido. El cine flicker o parpadeante de Sharits, que a menudo se exhibía en calidad de instalaciones, pantallas múltiples o “locational films”, tal como él mismo llamaba a estas piezas, se sitúa excepcionalmente en un punto crucial en cuanto a la previamente mencionada petición del cine, es decir, un cuerpo. El planteamiento del cine flicker –históricamente reconocido en las películas de Sharits, Tony Conrad y Peter Kubelka- había conducido al cine experimental a un grado cero que lo ubicaba en las puertas mismas de su desmaterialización total.

Dicho de otra forma, ¿qué más podía hacer el cine tras un proceso de comprensión como éste sino expandirse? Recordemos que con su ausencia de imágenes y sus fuertes impulsos luminosos, este cine experimentó un descenso radical hacia su propio material genético: la simplicidad de una cinta de celuloide deslizándose, vacía de contenido fotográfico, a través de un halo de luz cónica. Aquí radicaba el germen mismo del cine expandido, porque el cine ya no tenía tanto lugar dentro de los límites de su medio (pantalla, proyector, película) como en un flujo quasi-escultórico de luz intermitente que podía llegar a alterar extraordinariamente no sólo el espacio expositivo, sino el sistema nervioso. Esa era la fórmula del cine parpadeante, un cine que exploraba la embriaguez física que la rotación de fotogramas comunica al cerebro, ahora en reconciliación con el cuerpo. Las piezas de Paul Sharits exploraban estas ideas, e inevitablemente traían consigo la abolición de la proyección uni-direccional, tal como ocurría en el cine expandido. En 1978, la revista *Film Culture* publicó un escrito suyo en el que describía los principios básicos de una nueva práctica cinematográfica. En realidad se trataba de dar más importancia a los encuentros sociales, al intercambio de experiencias -en todo caso cinematográficas- en torno a lo que él llamaba 'cine democrático', un cine de situaciones. Sharits proponía un cine que tuviera lugar en espacios abiertos, públicos y de libre acceso; que se apartara de las presentaciones clásicas de las salas ilusionísticas y direccionales. El espectador podría moverse, marcharse y volver libremente, ya que la película no impondría tiempos determinados de contemplación. A tal efecto, los trabajos filmicos presentarían contenidos no enmascarados y composiciones no evolutivas que fueran discernibles de inmediato.

En el congreso, sin embargo, hubo una muy escasa por no decir ausente reflexión en cuanto a lo que la segunda parte de su título prometía, es decir, en lo que se refiere a recepción o exploración de repercusiones sociales. Esta y otras expectativas crearon ciertas frustraciones que emergieron durante la sesión de preguntas, las cuales fueron camufladas con conclusiones autocomplacientes. Entre otros delirios carentes de sentido alguno, la audiencia y algunos ponentes acabaron reclamando más 'secciones radicales en los museos' (!) y espacios institucionalizados para la exposición de cine expandido, ya que, tal como se proclamó con frecuencia, existe hoy en día un número en aumento de comisarios interesados en el cine expandido. El objetivo último parece ser la popularización e institucionalización del cine vanguardista. ¡Aplauso! LA PALABRA EXISTE y HABLA A TODO VOLUMEN: ¡V U L G A R I Z A C I Ó N !

La discrepancia más obvia entre la naturaleza propia de las prácticas del cine expandido y lo que parece imponerse como el interés real de la Tate Modern está incrustada en un apetito voraz por la venta y la perpetuación de la auto-importancia.

Se sirvieron refrescos, eso sí, bajo la apariencia de Eugeni Bonet, quien nos iluminó a todos a través de la práctica de José Val del Omar (1904-1982), el cineasta excéntrico español que acuñó el acrónimo PLAT, o arte Picto-Lumínico-Audio-Táctil.

Gracias a Bonet, que inauguraba su discurso declarando que 'ver es penetrar', no nos fuimos con las cabezas completamente vacías.

Llegó la hora de exponer y constatar que la comedia alcanza su punto álgido cuando, como es normalmente el caso, el término 'política' entra en juego... pero la alfombra es, por supuesto, roja.

¡Viva lo moderno!