

## Cine... Cuerpo o Cerebro\*

ESPERANZA COLLADO

En el momento en que la proyección debía empezar, Debord tenía que subir al escenario para decir unas palabras de introducción. Simplemente debía decir: “No hay película para proyectar”. Yo pensaba intervenir y asociar a su escándalo destructivo la teoría del debate puro. Debord tenía que haber dicho: “El cine ha muerto. Ya no puede haber más películas. Si les parece, pasemos al debate.”  
— Isidore Isou, *Esthétique du cinéma*

Volviendo ahora a los aspectos fundamentales que se han analizado en este escrito, todos parecen apuntar a un mismo dilema, que en última instancia constata que Dziga Vertov es el germen indiscutible de la desmaterialización del cine. Así lo ponía de manifiesto su tesis sobre los intervalos, que era precisamente donde radicaba su particular uso de la dialéctica soviética, una dialéctica que se encontraba ya en la materia. Los intervalos probaban ser simultáneamente la materialidad más pura del medio y el pensamiento mismo, porque permitían una interacción de fenómenos sin fronteras ni distancias; eran, en definitiva, lo que “enganchaba uno con otro cualquier punto del universo en cualquier orden temporal.”<sup>1</sup> Tal era la determinación del grupo Kino-Glaz de Vertov, porque si el montaje de Eisenstein era una sustitución de los procesos del pensamiento, que a su vez sustituyen la realidad móvil en el curso de su desarrollo, el montaje de los intervalos, al presentar un mundo incompleto, permitía al espectador apropiarse de la percepción. Quizás Godard tenía razón al decir que estos dos hombres eran en realidad dos manos de un mismo cuerpo,<sup>2</sup> porque precisamente era en los cortes donde se registraba el pensamiento, mientras el montaje artístico prefiguraba lo paracinemático tal como lo había definido Hollis Frampton. Por los intersticios del sentido y de la materia, en la misma discontinuidad del flujo, descendía irrevocablemente la desmaterialización del cine, probándose éste ubicuo en cualquier fenómeno que comparte con el medio su modularidad espacio-temporal.

La dialéctica material del cine no sólo radicaba en el par intervalo-fotograma, sino en la correlación de un ojo maquinístico y un avatar de imágenes en continua transformación, una especie de aleph borgiano que precisamente coincidía con la definición de la materia de Bergson: “llamo materia al avatar de imágenes y

percepción de la materia a ese mismo avatar en relación a una imagen en particular, mi cuerpo.”<sup>3</sup> Pero la dialéctica material del cine también probaba existir entre otras dos entidades físicas: la cámara, “máquina movida y moviente”<sup>4</sup> que desaparece durante la proyección en detrimento de la pantalla, y el proyector, que acecha detrás de nuestras cabezas, precisamente el ‘foco’ de toda visión.<sup>5</sup> Era en ese *entre*, en el que se instala un aparente vacío, donde los vanguardistas en última instancia inyectaban la transformación radical de su programa autocrítico, el grado cero del cine. Como consecuencia, el cuerpo del cine era desplazado de su ilusión elemental, el movimiento, e, invirtiendo sus leyes, iba más allá del flujo parpadeante, destruyendo la lógica de la representación de la imagen y construyendo una percepción que no se basaba en la definición de la realidad, sino en la misma genética de la materia, es decir, en la exposición de las propiedades y materiales del medio en tanto que *realidad* del cine. Por eso decía Gilles Deleuze que lo que heredaba el cine estructural-materialista de Vertov era la generación de un tipo de percepción gaseosa y genética, caracterizada por el libre recorrido molecular del fotograma que se desprendía del flujo.<sup>6</sup> Y, así ocurría, como veíamos posteriormente, en la materia granular y parpadeante propia del cine hipnagógico y eidético de Stan Brakhage, como también en los films de George Landow y JJ Murphy, en donde la macro-materia y la entropía molecular veían su correlato en la descomposición de la emulsión de la imagen. Era una de las manifestaciones o momentos de ruptura con respecto a la suspensión crítica del cine convencional.

El cine estructural-materialista también ponía en cuestión la veracidad de la imagen propiamente realista al tomar como foco de análisis la realidad del medio y la estética de la negación y el corte. Esta determinación por cuestionarse a sí mismo definía un cine en el que se privilegiaban los aspectos procesuales y se consideraba la percepción como tema. Michael Snow en ‘Wavelength’, por ejemplo, generaba una relación tautológica del cine con el tiempo y el espacio respectivamente, elaborando un paralelismo entre la presencia del espectador en la obra y la situación procesual en la que ésta se desarrolla. Andy Warhol no podía ser más explícito al respecto. ‘Empire’ y ‘Sleep’ constituían un manifiesto asalto al carácter irreal, ficticio e ilusorio de la empresa cinematográfica, que tenía por correlato la puesta en escena de la duración misma de la película fotograma a fotograma, eliminando el movimiento y facilitando una construcción perceptiva como duración procesual en su estado más puro o consciente.

Y, así llegábamos a un punto imprescindible en este estudio: el grado cero del cine. Veíamos que, con su montaje métrico y matemático, su ausencia radical de imágenes y de movimiento, y mediante la evidenciación de la estructura entrecortada del celuloide, el cine realizaba un descenso en picado hacia su propio material genético. Era el cine flicker o parpadeante de Tony Conrad, Victor Grauer y Peter Kubelka, un cine cuyos fotogramas blancos y negros, sus alternancias de luz y oscuridad, como ya había inaugurado ‘L’Anticoncept’ (1951) del letrista Gil J. Wolman, no se imponían al pensamiento y contradecían toda percepción natural. Este era un cine que efectivamente pedía un cuerpo en su vibración luminosa de granos danzantes, su

desbordamiento apanorámico, explorado por José Val de Omar para prender fuego a los hombres, y sus operaciones en la persistencia óptica. Y, tal como proponía Deleuze, cuando este cine pedía un cuerpo, invertía la fórmula filosófica en la que éste es un obstáculo para alcanzar el pensamiento. El cine flicker o parpadeante, un cine cuyo antecedente indiscutible era Vertov, se servía del cuerpo para “alcanzar lo impensado, es decir, la vida”,<sup>7</sup> y no sólo ponía en relieve el espacio de exposición cinematográfica como experiencia que comenzaba a desprenderse del aparato físico del medio, sino que constataba que “de todas las artes, ninguna responde de forma tan completa y compleja al flujo de la respiración vital como el cine”.<sup>8</sup>

El artista Fluxus Paul Sharits iba incluso más lejos con la modulación cromática en N:O:T:H:I:N:G, en donde la estructura circular exploraba la “embriaguez física que la rotación de imágenes comunica directamente al cerebro,”<sup>9</sup> el sistema nervioso y la óptica más pura. En efecto, el cine flicker convocaba un proceso cerebral parpadeante e irracional que se basaba en un principio de desmitificación: cine no es movimiento sino cambio luminoso. Y, este principio reconciliaba cerebro y cuerpo en el cine, provocando incluso ataques epilépticos. Ahora el cine pedía un cuerpo sobre el que proyectar sus flujos luminosos, precisamente, el cuerpo de los espectadores. Así lo veíamos al analizar los principios básicos del cine de exposición, los cuales daban más prioridad a la responsabilidad social que a los factores estéticos, y transformaban radicalmente las condiciones de enunciación y recepción del medio.

Aparecía entonces el cine expandido, pero también el arte intermedia y todas aquellas prácticas que en los años 60 y 70 generaban situaciones de intercambio democrático de experiencias, como el situacionismo, el happening, o la performance, y que negaban el lugar del arte en tanto que forma institucional desvinculada de la praxis vital del hombre. Ante tal situación, los vanguardistas proponían una *Aufheben* hegeliana,<sup>10</sup> es decir, su superación o paracinema. No se trataba de practicar una destrucción total del cine, sino de integrarlo en la vida, en donde podría ser preservado a costa de ciertos cambios formales. En un sentido débil, el suicidio de protesta de la vanguardia consistía en generar situaciones en las que podía haber una proyección concebida como acontecimiento próximo al happening, en las que se daba prioridad a una experiencia colectiva del cine en el espacio, y a la participación activa de la audiencia o del artista. Así lo ponían en práctica numerosos artistas de diversa índole, desde Nam June Paik y Ken Jacobs a Claus Oldenburg y Marcel Broodthaers, aunque ‘Line Describing a Cone’ (1973) de Anthony McCall despertaba un interés especial. Con su luz sólida, creaba un interesante híbrido entre performance, instalación, cine y escultura, y planteaba de un modo invertido al que dominaba la época la transformación de la materialidad del cine.

Con Snow veíamos que las instalaciones y las obras fotográficas, al articularse por pares correlacionados o en las secuencias de un libro, podían crear movimientos visuales en el pensamiento y variaciones en los tiempos perceptivos. Sus obras producían una verdadera calidad cinematográfica que desafiaba los materiales tradicionales del cine y, como ya habían demostrado los Letristas, producían un cine

inmaterial a partir del encadenamiento de imágenes mentales. 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. Roland Sabatier decía: “contempla mi palabra que habla del cine, y tú verás mi film.”<sup>11</sup>

Indudablemente, tanto el Letrismo como el accionismo vienés, llevaban a la práctica un paracinema radical en el que todo absolutamente podía reemplazar a la película en un cine que pasaba simplemente detrás de los párpados, es decir, en el pensamiento. Era un cine cerebral porque la pantalla, el proyector y la película permanecían a un nivel mental o imaginario, pero también corporal, porque en ocasiones podía incluso tocarse. Con la ayuda de una comunicación escrita (‘cine supertemporal’ de Lemaître), unas fuentes sonoras recitadas o tomadas directamente en la sala (‘Tambours du Jugement Premier’ de François Dufrêne), una caja de cartón sujeta al cuerpo o la simple provocación en una sala de cine porno (‘Tapp und Tast Kino’ y ‘Action Pants: Genital Panic’, de Valie Export y Peter Weibel), el cine finalmente abandonaba su materialidad y se disolvía en situaciones de intercambio social, convirtiéndose en el referente de un argumento, en el tema de un debate, o en el intervalo perceptivo que convoca al pensamiento móvil.

Así era, en última instancia, la desmaterialización del cine o paracinema, la realización de un ‘cine total’ o integral, tal como lo había imaginado André Bazin, o de un cine infinito, como anunció Hollis Frampton. Lo que había hecho el cine, aquello que no podían hacer las demás artes, era ahora superado en los varios sentidos ya descritos. Pero, el cine no ha muerto; perdura, porque sigue sacando a la luz una materia inteligible. Y, el proyecto vanguardista, la destrucción del cine, sigue latente. No de un modo revisionista sino en su aún pendiente tarea por resolver, a consciencia de la dificultad intrínseca del proyecto en todas sus contradicciones, autocrítica e irrealizabilidad.

\* El presente texto es un fragmento del libro *Paracinema, la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* de Esperanza Collado, ganador del Premio “Escritos sobre arte” de la Fundación Arte y Derecho, Madrid, 2011, y publicado por Trama Editorial en 2012. Este fragmento se publicó en Salón Kritik el 5 de agosto de 2012.

<sup>1</sup> Dziga VERTOV. *El Cine-Ojo*. *Op. cit.* p. 102.

<sup>2</sup> *Op. cit.* p. 98.

<sup>3</sup> Henri BERGSON. ‘Of the Selection of Images for Conscious Presentation. What Our Body Means and Does’, en *Matter and Memory*. *Op. cit.* p. 22.

<sup>4</sup> Dziga VERTOV. *Op. cit.* p. 19.

<sup>5</sup> Christian METZ, ‘Identification with the Camera’. *Op. cit.* pp. 804-807.

<sup>6</sup> Gilles DELEUZE, *La Imagen-Movimiento*. *Op. cit.* pp. 126-129.

<sup>7</sup> Gilles DELEUZE, *La Imagen-Tiempo*. *Op. cit.* p. 251.

<sup>8</sup> Hollis FRAMPTON, *Especulaciones*. *Op. cit.* p. 64.

<sup>9</sup> Antonin ARTAUD, *Op. cit.* p. 16.

<sup>10</sup> Peter BÜRGER, ‘Autonomy of Art in Bourgeois Society’. En *Theory of the Avant-Garde*. *Op. cit.* p. 49.

<sup>11</sup> Roland SABATIER, ‘Contempla mi Palabra que Habla de Cine’. *Próximamente en esta Pantalla: el Cine Letrista*. *Op. cit.* p. 331.