

Esperanza Collado: “La pantalla negra como espacio radical de expropiación del sentido”

Esperanza Collado es artista-investigadora y su práctica incluye la programación, la crítica y la docencia. Su trabajo se centra en las relaciones posibles entre las artes plásticas, las artes performativas y el cine. Su libro *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* (premio “Escritos sobre arte” Fundación Arte y Derecho 2011) ofrece una reflexión histórica y crítica en torno a una posible práctica “a-disciplinar” del cine que en última instancia se interroga sobre la vocación filosófica del medio.

Su reciente performance *We Only Guarantee the Dinosaurs*, presentada en Irlanda, Cuba, Bélgica, Francia, Canadá y España, ha sido definida como “una coreografía cuidadosamente construida que guía una serie de objetos a través de la esencia del cine (pre, presente, post) y sus posibilidades.” (Jodie Mack). Su práctica artística se posiciona entre el cine, la performance, y la instalación. Conversamos con ella sobre potencias del cine *más allá* del dominio de la imagen y de sus formas de recepción.

Núria Gómez Gabriel- Esperanza, si no recuerdo mal, en una conversación anterior a esta me dijiste que tu pieza *Things said once* (2015) fue concebida a partir de un encargo de ‘cine expandido’ y que trabajaste a partir de las contradicciones que te despierta el uso de esta taxonomía. ¿Es así? ¿Puedes explicarnos cuáles son estas contradicciones?

Esperanza Collado- Sí, así es. En septiembre fui invitada a participar en una muestra colectiva de la Experimental Film Society en distintos espacios de Teherán y, dos meses antes de ir allí, nos ofrecieron publicar una edición impresa con información sobre los artistas, los proyectos, etc., y en especial mostraron mucho interés en que uno de nosotros publicara ahí un texto sobre cine expandido. No daban más explicaciones, simplemente, según los que organizaban, había mucho interés en conocer esta práctica en Irán. Parecía que el texto debía tener un tono tal vez pedagógico, pero tampoco teníamos mucho espacio ni tiempo para elaborar algo satisfactorio. La tarea se me asignó a mí, y mis colegas de la EFS (Rouzbeh Rashidi y Maximilian Le Cain) me sugerían reciclar o re-utilizar algún texto de *Paracinema* (en concreto la conclusión, donde se plantea el cuerpo en el cine), cosa que a mi no me interesaba especialmente. En ese texto desarrollo algo parecido a una teoría alrededor de una paradoja: en los mismos principios dialécticos del cine reside no sólo la clave de su propia desmaterialización, sino también el futuro del cine performativo. Mi práctica artística actual también resurge de estas ideas. Por otro lado, siempre he intentado hacer una distinción clara entre ‘paracinema’ y ‘cine expandido’, y con toda la confusión que ya existe en torno al expandido, no iba yo a contribuir más a ello.

Aparte, empezaban a aparecer los problemas, complejidades y contradicciones asociados al término, a su historia y su emergencia. Muchos de estos problemas los planteé en un texto titulado *El cine y su resonancia en el espacio* (también hay una versión en inglés en la que hice algunas variaciones hace un tiempo, pero tampoco me servía porque el texto está más enfocado en España). Por un lado está el problema de la nomenclatura, porque un razonamiento mínimamente lógico te dice que algo que es tan heterogéneo como el cine no necesita un adjetivo como “expandido” y que su utilización resulta incluso redundante. Creo que esta idea está indicada con cierto humor en *Things Said Once*. En relación con esto están los malos usos del término que a día de hoy se perpetúan de forma alarmante. El libro de Gene Youngblood, la primera publicación de la historia sobre cine expandido e inspirado en el término acuñado por Stan Vanderbeek, tiene mucho que ver con toda esa confusión. Ahí verás que en Estados Unidos se asociaba el cine expandido con actividades muy lúdicas que en algunas ocasiones se entremezclaban con lo que en España se llamaba en esa época “otros comportamientos artísticos”, pero que a día de hoy tendría más que ver con los festivales de música popular. También estaba muy vinculado en EEUU con las “prácticas multimedia” y con esa idea de “arquitectura multimedia”. Sin embargo, en Europa rara vez se utilizaba ese término, mientras que, por ejemplo, en Inglaterra, Austria o Alemania muchos artistas interesados en el cine experimental comenzaban a explorar las posibilidades de este medio en relación con las artes en vivo, la performance y el arte de acción. Ya desde entonces había gran cantidad de diferentes propuestas que podrían entenderse como cine expandido o no. Por otro lado, está la forma en que la desmaterialización del arte y la liberación de los confines físicos y conceptuales que dividían las distintas disciplinas artísticas afectó al cine experimental y al establecimiento de su especificidad medial y artística. Es otro de los problemas asociados a la emergencia del cine expandido. Quiero decir con todo esto, que no es un tema que yo pudiera tratar a la ligera, que era necesario hacer una investigación exhaustiva e indagar en estos problemas y otros tantos, y cómo todo ello puede proyectarse (o no) en las prácticas contemporáneas. Aparte de todo esto, existen ya tantas publicaciones maravillosas sobre el tema, que me parecía una tarea un tanto redundante y molesta llegar yo a Irán diciendo qué es el cine expandido.

Obviamente no era ni el lugar para hacerlo ni el momento. Por eso tuve una especie de crisis sobre cómo afrontar ese texto que me condujo a lo que podríamos identificar como el origen, es decir, el cine. ¿Qué es lo que me preocupa en mi trabajo, cuál es el centro de éste? El cine sin más adjetivos. Cuando digo “cine” no me refiero a una película en concreto, ni a distintas películas, claro está. En todo caso me refiero a todas las películas de la historia, pero también al cine en su dimensión espacial y temporal. Todo esto me remitía al gran Hollis Frampton y a su conferencia. Y supe así que debía empezar definiendo la experiencia cinematográfica. Más que una definición es una especie de *statement*, yo en todo caso hablo de mis intereses artísticos en el texto, pero al hacerlo y volver a tantos textos y referencias, toda una comunidad de artistas y cineastas cruzaron el texto conmigo. Fue una experiencia muy bella y excitante la de elaborar este texto por esta razón, porque no era yo la que escribía, sino toda una comunidad. Obviamente es mi visión y soy yo la que

selecciona, pero todos los demás tenían que estar ahí también de forma evidente y visible. Era una especie de misión reflejar todo esto. Y también, por supuesto, tenía que hacerlo con un tipo de escritura diferente, porque uno de los problemas que tenía al principio era el de volver a la escritura académica. Así que el texto resultó ser una mezcla de poesía y teoría muy emotiva.

NGG- Tengo la impresión de que *Things said once* responde a los axiomas de una pedagogía crítica de la imagen, en tanto que nos ayuda a comprender posibles sentidos de nuestra convivencia con las imágenes, a vivir a través de ellas y a posicionarnos históricamente en ellas. ¿Estás de acuerdo con este planteamiento?

EC- No estoy segura... Pienso que mi trabajo en general intenta desplazar la importancia de la imagen tanto en el cine como en la cultura contemporánea. Si responde a algún axioma, más bien sería el de descubrir o subrayar potencias del cine más allá o distintas al dominio de la imagen. En *Things Said Once*, la sección 5 habla de forma muy específica sobre mi trabajo artístico, sobre las preocupaciones que han ido forjando mi trabajo más reciente en el ámbito de la performance. En realidad, el texto ya comienza hablando de la experiencia de la proyección cinematográfica. También hay definiciones: el cine, no tanto como disciplina o medio, sino como potencia abstracta; y el aparato, que es aquello que posibilita un trabajo coreográfico. En la sección sobre la dialéctica del cine, ocurre lo mismo, hablo de materiales, mecanismos, disposiciones... Hay una tendencia a señalar aspectos más espaciales, estructurales y arquitectónicos que propios de la imagen o relacionados con ella. Probablemente lo que más me interesa de la imagen en movimiento son los espacios entre imágenes, que es la no-imagen, la imagen mental, la "nueva unidad" según Eisenstein, o los "intervalos" según Vertov. Hace poco Max Le Cain dijo algo sobre *We Only Guarantee The Dinosaurs* que quizá responda mejor a tu idea de pedagogía crítica de la imagen. Dijo que en un momento en que la imagen-movimiento es tan ubicua, tan fácil de hacer y distribuir, tan de usar y tirar, en *We Only Guarantee The Dinosaurs* se asiste a un proceso largo y elaborado de preparación para una brevísima aparición de una imagen, y que a él le afectó esto como una especie de ritual de purificación en la que la imagen-movimiento vive un renacer, un pequeño milagro. Es una lectura muy bella y muchas personas que han asistido a esta performance me han dicho cosas parecidas. Sin embargo, sigue siendo una forma de reducir el trabajo a la aparición de la imagen, así que tengo que seguir esforzándome en desplazarla más y más.

NGG- En una de las citas que componen *Things said once* argumentas que "el cine es inmaterial, se puede conceptualizar y está liberado de cualquier forma de tecnología." Pero si el cine es inmaterial, ¿qué es lo que hace que siga siendo cine?

EC- La coincidencia de sus materiales constituyentes o la presencia de éstos. Los materiales más elementales serían la duración, la modulación de la luz, el montaje. Es decir, que casi cualquier cosa podría ser cine, es una cuestión de intenciona-

lidad. Lo que intento sugerir ahí es lo que ya sugirió Bazin en su famosa noción del cine total, que el cine es la vida, o lo que sugirió Frampton con su cine infinito. Todas esas ideas remiten a una convicción de que el cinematógrafo es la materialización de *algo* que ya existía antes de su invención. Jonathan Walley hace un análisis maravilloso sobre esta idea y Dominique Païni también... Bazin habla del modo en que la aparición de la fotografía liberaba a las otras artes de su obsesión con la semejanza, pero también de una especie de recuperación de los valores mágicos del arte a través de la génesis automática de la fotografía y, por extensión, del cine -cuyo carácter mágico se multiplicaba al poner las imágenes en movimiento. Para Frampton cualquier fenómeno es paracinemático si al menos comparte con el cine la modularidad espacio-temporal, que es también un tema central en Vertov. En cierto sentido, cuando planteo una idea de cine inmaterial lo que intento señalar es ese remitirse del cine a fenómenos que preceden su invención –como ocurre con la relación entre el montaje cinematográfico y los principios asociativos del pensamiento de la que tanto habló Eisenstein– pero también a la posibilidad de trabajar con el cine fuera de su aparato habitual de proyección.

NGG- Catherine David, comisaria de la *Documenta X* de Kassel (1997) calificó el evento cultural de una mesa de montaje cinematográfica: “Al igual que el medio cinematográfico, *Documenta* ha de ser concebida como un trabajo de montaje lento y paciente: sobre la base de un guión relativamente crudo, las secuencias individuales se procesan y el montaje final, en última instancia, surge de una lógica interna.” En este sentido, ¿como actúa el montaje en tus *performances*?

EC- En mis *performances* el montaje tiene un papel central y opera en distintos niveles. Catherine David, cuando alude a una mesa de montaje, creo que lo hace refiriéndose al proceso del trabajo curatorial, la forma en que se parte de una idea y luego los trabajos individuales de los artistas van entrando y creando entre ellos sus propios diálogos y comunicaciones, generando finalmente esa gran obra de montaje que sería como una película, la propia exposición. Con respecto a mis *performances*, hay montaje pero para poder describir cómo actúa tendría que hacer una distinción entre el montaje en el proceso de concepción del trabajo y el montaje propiamente escénico. En realidad comparten aspectos comunes, porque en ambos procesos van entrando distintos elementos y unos van reaccionando con otros para resultar en un trabajo final coherente que engloba todos esos gestos y elementos. Sin embargo, en el proceso creativo yo no trabajo a partir de un guión; éste se confecciona en todo caso después –y más que un guión, lo que elaboro es una descripción escueta y ordenada de las acciones que realizo paso por paso durante la *performance*; es una forma de estructurar las acciones. En general trabajo de una forma bastante intuitiva y formalista. Está también el montaje de la puesta en escena donde operan la coreografía, la proyección, las acciones, y el montaje que luego realiza cada espectador en directo y a posteriori. Aparte de esto, una *performance* nunca está terminada hasta que se presenta en público. Quiero decir que lo que se hace antes que eso es ensayar y probar, y que es un tópico decirlo pero realmente es el público quien completa la obra. Por eso, suelo seguir trabajando en las piezas después de presentarlas, porque es durante la presentación que puedo realmente

poner cosas a prueba y donde he descubierto elementos o efectos sorprendentes. Por ejemplo, con *We Only Guarantee The Dinosaurs* o *The Gas Works*, he seguido incorporando o cambiando elementos conforme las iba presentando, de forma que el trabajo está siempre evolucionando porque está vivo.

Algunos aspectos de montaje dependen completamente de las características del espacio. Se generan distintos planos perceptivos dependiendo de las escalas y los puntos de vista. La elección de elementos o materiales que uso y cómo los voy disponiendo supone ya una suerte de ejercicios de montaje. Voy asociando cosas, o más bien voy poniendo unas cosas junto a otras (metafóricamente hablando) para sugerir asociaciones. En el espacio de representación, de todas formas, siempre hay una simultaneidad o yuxtaposición de “planos” visibles. Juego con la oscuridad, iluminando sólo algunas partes y dirigiendo la atención a donde yo quiero. A veces hay varios puntos de atención simultáneos y hay resonancias luminosas, con lo que en algunos momentos se podría hablar también de una lógica dialéctica “plano/contraplano”, por ejemplo cuando el espectador observa cómo cargo un proyector y luego la imagen proyectada. También hay momentos concretos que suponen referencias específicas al montaje y son ejecutados con materiales diversos. En *We Only Guarantee The Dinosaurs* hay un momento concreto al principio de la pieza en el que dejo entrever algo muy sutilmente, es casi imperceptible, pero si tienes un buen nivel de atención podrás percibirlo. Ese “algo” luego reaparece al final, de forma también breve pero más evidente por estar casi fuera de lugar y a otra escala. Este tipo de operaciones asociativas me parecen estimulantes porque juegan con la memoria del espectador, o con lo que ha visto o no, con su capacidad de anticipación, y con la relación entre lo que no se muestra y lo que simplemente se deja ver. Creo que todo eso tiene algo que ver con el montaje. A alguien le puede funcionar de una forma pero otra persona distinta quizá no lo va a relacionar exactamente así. Es decir, que es algo muy personal también.

En resumen, creo que el montaje opera en mis performances por asociación y se expresa en el espacio y en el tiempo sin necesidad de estar registrado, porque es algo vivo. El corte también me interesa mucho y es algo muy difícil de conseguir escénicamente, porque parece que nunca puedes efectuar un corte radical, aunque también he trabajado en ello de diversas formas que me resultan interesantes. A nivel sonoro también he trabajado y me interesa trabajar el montaje, sobretodo al disociarse de toda imagen.

NGG- Creo que tú, igual que Catherine David, propones un cine imaginario donde el montaje lo realiza el espectador al asociar los distintos relatos, las distintas voces. Al final de vivir el acontecimiento cada persona del público ha proyectado una secuencia mental que es distinta en cada caso. Esto es lo que me fascina de tu trabajo, que no propones un imperativo visual, sino más bien un ejercicio de subjetivación del montaje que democratiza la percepción. Lo cuál me hace pensar en la posibilidad de que la distribución de tus películas se convierta en materia para la producción de una imagen plural. ¿Te has planteado alguna vez la producción de tus acontecimientos en éstos térmi-

nos?

EC- Nunca me lo planteo a priori, pero es cierto que muchas veces, después de presentar una performance, me ha pasado que alguien me comente alguna interpretación o asociación posible sobre algún elemento, varios elementos, u ocurrencia concreta de la pieza, y siempre me sorprende mucho porque son ideas que yo no me había planteado para nada. Esto es muy reconfortante porque veo que efectivamente el trabajo puede “proyectar” más allá de su propuesta, dando lugar a una pluralidad de interpretaciones, y eso lo enriquece y me hace pensar que está funcionando. Como dices, son ejercicios de subjetivación del montaje, y cada lectura depende de cada persona, de su experiencia. Una de las ventajas de hacer lo que hago, es decir, algo que no es exactamente cine ni exactamente danza ni exactamente artes plásticas, es que he podido presentar mi trabajo en contextos muy diversos y el *feedback* que he obtenido en cada contexto varía mucho dependiendo de los intereses de cada comunidad, claro. Por ejemplo, en Cuba presenté *We Only Guarantee The Dinosaurs* en un teatro fantástico llamado El Ciervo Encantado. El contexto era el de la Bienal de Arte de La Habana pero la sala tenía también su propio público procedente de las áreas de la danza y del teatro. Al terminar alguien me dijo “¡pero si esto es totalmente una danza!”, reafirmando esa parte y lo analizaban de una forma muy rica desde la perspectiva de las artes escénicas. En otro tipo de contextos esa parte coreográfica no se entiende de la misma forma. Por ejemplo, en un contexto de un festival de cine experimental ya hay una idea preconcebida sobre lo que es una *film-performance* o una *projector-performance*, como lo llaman, pero lo que yo hago no es *film-performance* ni se parece a eso, entonces el trabajo suele crear cierta sorpresa en ese sentido... También me han dicho que ese “montaje” que realiza el espectador es algo que se trabaja a posteriori, tras asistir a una performance. Entonces funcionaría de forma parecida a lo que describe Nathaniel Dorsky como experiencia post-fílmica, que es cuando, después de ver una película, recuerdas o te vienen imágenes de ella. Obviamente, yo intento siempre abrir posibilidades, no cerrar las conexiones o asociaciones posibles. Cerrar es lo más fácil y complaciente, pero al cerrar, efectivamente el trabajo ya no funciona democráticamente. En el cine industrial el montaje nos viene ya muy cerrado, o tiene un nivel de interpretación demasiado limitado y constreñido al lenguaje.

NGG- En tu investigación *Paracinema: La dematerialización del cine en las prácticas artísticas* argumentas que los letristas en los años cincuenta –Isidore Isou y Maurice Lemaître, entre otros– y el accionismo vienés –Valie Export y Peter Weibel– en los sesenta proponían un “cine cerebral”, un “cine que pasaba detrás de los párpados”, un cine desmaterializado en su proyección imaginaria que “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 intercambio perceptivo que convoca al pensamiento móvil”. ¿Qué relación establece tu trabajo con esta perspectiva conceptual, esta proyección imaginaria?

EC- Sí, son conceptos que están muy presentes en mi trabajo práctico. Son reflexiones que no proceden simplemente de la teoría sino efectivamente de la experi-

encia y de unos intereses concretos. Desde que empecé a investigar el cine tenía muy claro que lo hacía para demostrar su correspondencia con la experiencia vital cotidiana y su posibilidad de expresión en otras formas artísticas. Son los estímulos que me obligan a hacer lo que hago, pero también son ideas que han estado muy presentes en mi trabajo curatorial, que es algo a lo que cada vez dedico menos tiempo, pero que ha formado un puente interesante de unión entre mi investigación y mi práctica artística.

La proyección imaginaria es algo que no podemos imponer, sólo podemos facilitar en la medida de lo posible que eso ocurra. Yo pongo mi 50% por decirlo así, y ya veremos lo que pasa. Y posiblemente poner el 50% y no el 99% tenga mucho que decir al respecto. Con Maximilian Le Cain tengo un proyecto colaborativo titulado *Operation Rewrite*, llevamos con ello desde 2011 y ahí trabajamos desde premisas similares. El proyecto partía de la idea de texto en tanto que máquina que activa un flujo de pensamiento entre dos sujetos, el autor y el receptor. Si la imaginación se dispara cuando el texto está incompleto y en ese sentido el acto de lectura puede convertirse en un proceso alucinógeno, se trata de inyectar intersticios, espacios radicales de expropiación, desplazamiento o negación del sentido. Para nosotros la idea de pantalla negra en el cine y de corte cinematográfico podían funcionar en esta dirección, y hemos trabajado de diferentes formas con estas ideas o con estos "materiales". Hicimos primero un set de piezas de video en línea, luego unas piezas objetuales de exposición y un número de *performances*. La última *performance* que hemos realizado es *Exterior, Night*, que presentamos en Irán en septiembre 2015. Creo que es nuestro trabajo más conseguido en este sentido, porque la pieza fue modificada radicalmente por la audiencia, por su simple presencia. Había tanta gente en la galería que eran como una masa física imposible de controlar y confinar a un espacio concebido para ello, así que literalmente presentamos la *performance en la audiencia*. Había momentos de oscuridad y a veces, dada la cantidad de gente que había, no se podía ver nada, con lo que había una tensión muy especial. Para mi fue una experiencia muy emocionante.

En cuanto a la disolución del cine en situaciones de intercambio social, es algo con lo que he podido experimentar desde mis primeros trabajos curatoriales. Al principio pude trabajar en Thisisnotashop gallery, una galería muy pequeña y sin ánimo de lucro en Dublín, sostenida por la Gordon Matta-Clark Estate que se interesó mucho por mi trabajo cuando yo vivía allí. La primera exposición que presenté en esta galería intentaba desarticular ciertos mecanismos preestablecidos de la presentación del cine en espacios galerísticos. La exposición se llamó *Zero Degree: The New Image of Thought*, y estaba formada por proyecciones de una selección de autores, desde Takahiko Iimura y Paul Sharits a Peter Tscherkassky y David Lynch. Pero la forma en que las películas con sus proyectores estaban dispuestas en el espacio era completamente descentralizada, de modo que, como apuntó Donal Foreman en un texto sobre la exposición, funcionaba a la vez de una forma muy abierta (no había un lugar asignado en el que estar) y muy invasiva (donde quiera que estuvieses, bloqueabas alguna proyección o bloqueabas el punto de mira de alguien más). De manera que la exposición claramente lanzaba

preguntas acerca del papel del espectador y de su movilidad en el espacio. Era curioso, porque al principio la gente no sabía dónde ponerse. Se agolpaban contra las paredes torpemente para no interferir con las proyecciones, pero yo quería que ellos formaran parte de la exposición. Yo ya había previsto todo esto y tenía un mini discurso introductorio preparado. Era una presentación de un fanzine que yo hacía por entonces (esto fue en el 2007) y un manifiesto sobre el cine de exposición donde hablé del cine como experiencia social y comunitaria, y de cómo las películas y su disposición en el espacio debían transformarse para que esa parte social pudiera desarrollarse. En algunos puntos me basé en un *statement* muy interesante de Paul Sharits que es como un manifiesto del cine democrático.

Podría dar otros tantos ejemplos, como la forma en que se organizó el Experimental Film Club en sus primeros años. Ahí se daba la misma prioridad al encuentro social y al diálogo que a la proyección. Las sesiones tenían lugar en un pub irlandés. No era un pub cualquiera, sino que tenía una cierta historia en relación al cine vanguardista y teníamos un espacio reservado para nuestras proyecciones. También podría hablar de la primera vez que presenté la performance *Cine... Cuerpo o Cerebro* en Thisisnotashop en 2008, que fue completamente un experimento donde participó mucha gente incluida la audiencia y donde efectivamente el cine se disolvía en una situación de intercambio...

NGG-Pienso que los letristas y los accionistas, con su espíritu dadaísta, además de proponer una ruptura con el dispositivo tecnológico del cinematógrafo convencional, propusieron una discusión contra la homogeneización del lenguaje cinematográfico y su mercantilización a través de una puesta en escena biopolítica. De alguna manera, proponían el cuerpo (conciencias, afectos y emociones) y el uso de la voz como potencia subversiva para cambiar y modificar las estructuras de control. ¿Compartes esta impresión conmigo?

EC- En la actualidad el medio cinematográfico nos está siendo robado a manos del totalitarismo de las sociedades modernas que, movidas por el avance capitalista, desplazan lo que ya no se puede explotar comercialmente. Lo tiran a la basura literalmente; es lo que ha ocurrido en años recientes en innumerables salas de cine, laboratorios etc. de todo el mundo. El cine analógico es un medio que a día de hoy casi exclusivamente solo utilizamos los artistas. Y Tacita Dean tiene razón cuando dice que en la historia del arte ningún artista se ha visto obligado a abandonar su principal medio de expresión. Todo mi trabajo reciente, igual que el de tantas otras personas, se expresa en relación con esta agonía. “Sigamos trabajando en celuloide mientras podamos hacerlo”, es el pensamiento que muchos nos repetimos. El cine no es cualquier cosa, y el verdadero cine está desapareciendo.

NGG- En *Paracinema* defines un momento crucial en las historias del cine como “el grado cero” relacionando el cine *flicker* de Tony Conrad, Victor Grauer y Peter Kubelka con el *Anticoncept* del letrista Gil J. Wolman y argumentando que las dos intervenciones desnaturalizaban la percepción

del medio: “Veíamos que, con su montaje métrico y matemático, su ausencia radical de imágenes y movimiento, y mediante la evidencia de la estructura entrecortada del celuloide, el cine realizaba un descenso en picado hacia su propio material genético” Esto se debe, según compendias, a lo que Deleuze proponía como la petición de un cuerpo: “Cuando éste cine pedía un cuerpo, invertía la fórmula filosófica en la que éste es un obstáculo para alcanzar el pensamiento. El cine *flicker* o parpadeante se servía del cuerpo para alcanzar lo impensado, es decir, la vida.” ¿Como interviene el cuerpo –o los cuerpos– en tus performances? ¿Qué función desempeña la voz en ellas?

EC- Efectivamente este es uno de los puntos cruciales de mi investigación y también de mi práctica artística. Obviamente no son ámbitos fáciles de separar. En primer lugar tengo que aclarar que mi investigación sobre el cuerpo en el cine se gesta en esta interpretación de la tesis de Deleuze. La correspondencia entre su hipótesis sobre la petición de un cuerpo y el cine *flicker* o parpadeante, que para mí es un hito en la desmaterialización del cine, es completamente una interpretación que hago, aunque parece lógica y coherente si nos fijamos en el tipo de experiencia fílmica que describe Deleuze a partir de esta ocurrencia.

La noción de cuerpo y la elaboración de una coreografía que introduzco en mi trabajo proceden directamente de una preocupación entorno al espacio de exposición que se relaciona con la idea de “teatralidad” que desarrolla Michael Fried cuando describe aspectos perceptivos y corporales en relación a la escultura minimalista. Por otro lado, más allá de la conocida inadecuación del cubo blanco o la caja negra, pienso que la exposición de cine en espacios galerísticos es un problema irresuelto y poco desarrollado en la historia del cine experimental (y en la historia del audio-visual en general). El problema no es tan sólo del museo, sino de los artistas que ni siquiera piensan en las condiciones en las que su trabajo va a ser recibido, ni en los aspectos espaciales del trabajo. Hablo en términos generales, claro está. Una de las propuestas más ejemplares en el sentido de proponer soluciones a estos problemas es el trabajo de Paul Sharits, sin duda. Sus películas están ya concebidas a priori para ser expuestas de cierta manera. De una manera espacial para ser exactos.

La parte coreográfica de mi trabajo se desarrolló en realidad a partir de mi trabajo curatorial. De hecho, entre mi trabajo artístico y curatorial existe un puente de unión del que he sido poco a poco más consciente. He comisariado algunas muestras directamente vinculadas a la idea de paracinema y un número importante de programas de cine experimental y vanguardista. Comencé a hacerlo cuando vivía en Irlanda, como dije antes, de forma completamente independiente, en espacios privados y públicos no-institucionales. Cuando preparaba un programa o una muestra, mi trabajo consistía en sugerir asociaciones que estimularan el pensar el cine desde la puesta en relieve de sus potencias más puras, renovándolas y/o contradiciéndolas para dar luz a sus potencias. Siempre escribía un texto sobre la muestra, que luego presentaba ante la audiencia de forma más o menos sintética. También preparaba el espacio cuidadosamente, y –salvo raras excepciones–

proyectaba las películas en 16mm yo misma. El hecho de que éstos no fuesen espacios diseñados para proyectar películas me brindó una oportunidad de experimentar con total libertad con la distribución del equipamiento físico del cine en el espacio, lo que me permitió considerar las condiciones de presentación del cine de un modo más afín al material que se proyectaba, enriqueciendo la muestra en tanto que experiencia artística y social. Esta actividad también me hizo consciente de que la articulación del cine en el espacio y la incorporación de los movimientos trazados por el espectador y por mi misma en él podía convertirse en el trabajo artístico en sí mismo. Es decir, la exposición misma y de forma autónoma podía constituirse en tanto que experiencia (para)cinemática.

Por tanto, la actividad como curadora independiente en contextos alejados de la tradicional sala de cine me hace comprender el espacio de proyección y mi presencia en él (primero como presentadora-comisaria-proyeccionista, después como artista-*performer*) en tanto que situación escénica o performativa. En cuanto a mi práctica artística, este hallazgo se cristaliza en una utilización más consciente del cuerpo en relación a la sintaxis del dispositivo fílmico. La articulación escenográfica de ambos permite estructurar movimientos espaciales, o secuencias de movimientos, que acentúan la presencia de elementos cuasi-cinematográficos más allá de la imagen-movimiento. Este hallazgo, entonces, ha dirigido mi práctica reciente hacia preocupaciones en torno a la idea de presencia en el espacio de proyección y su coreografía.

Creo que el visibilizar la presencia del cuerpo durante el acto de proyección no sólo tiene la potencialidad de desestructurar la tradicional unidireccionalidad del cine (y de todas las formas tecnológicas dominadas por la pantalla y derivadas de él), sino que también tiene un poder reconciliador en tanto en cuanto, como efectivamente apuntó Deleuze, invierte la fórmula filosófica en la que el cuerpo se considera un obstáculo para que el cine alcance el pensamiento. El cuerpo en el cine, formado tanto por el soporte físico de la máquina (el proyector, la pantalla y la película), como por el cuerpo del proyeccionista y el de la audiencia, es una presencia que permanece invisible en la proyección cinematográfica tal y como la hemos conocido siempre. La oscuridad de la sala de cine y la invisibilidad de la cabina de proyección (donde se esconden el operador, el proyector y su sonido traqueteante), facilitan una inmersión e identificación con la pantalla o suspensión crítica. Intento invertir esta lógica estableciendo grados de visibilidad y presencia, negociando la tensión existente entre la bidimensionalidad de la imagen proyectada y la tridimensionalidad de los cuerpos; creando coreografías alrededor de los “entres” del sistema fílmico. He utilizado mi voz en algunas piezas. La voz se convierte en otro material más con el que trabajar, claro. En *The Gas Works*, mientras sacudía el polvo del cono luminoso de un proyector con un plumero, marcando así la distancia entre el proyector y la pantalla, y vistiendo una máscara de gas, mi voz pregrabada hablaba sobre las películas que se iban a proyectar después. Quería que la voz sonara como en esos programas de radio clásica donde el tono es algo más bien aburrido y no muestra ninguna emoción. Por otro lado me interesaba darle ese tono porque las películas eran piezas sonoras en realidad y la imagen quedaba en un

plano secundario. Así que tuve que escuchar un montón de programas de radio de esa índole y aprender ciertos mecanismos y pautas que se utilizan. En *Things Said Once* también utilizo la voz, pero de una forma menos elaborada, aunque muy ensayada. En un principio quería utilizar un procedimiento que usó Michael Snow en una conferencia, que consistía en grabar su propia voz y luego hacer un playback. Intenté hacerlo, pero la primera vez que presenté *Things Said Once* fue en Irán, así que necesitábamos subtítular el texto a persa y esto lo complicaba todo. Ahora estoy retomando estas ideas.

NGG- Como recoges en tu investigación, Valie Export anunció la conceptualización del espacio como momento temporal en relación a los discursos que habitan en el cuerpo. Export: “Una manera de continuar con el cine expandido en mis performances físicas en las que yo, como punto central de la performance instalo el cuerpo como signo, como un código de expresión social y artística”. En este sentido argumentas que “nace la posibilidad de explotar esta faceta como estrategia por la cual estructurar la acción del espectador, de invitarlo a construir cine como *cosa mentale*, el de un ambiente en que la audiencia se presentara como la única parte activadora y se realizara a sí misma.” ¿Como operan tus *performances* en relación al horizonte de expectativas del público?

EC- La expectación es efectivamente algo esencial en mi trabajo. No creo que sea una característica propia del trabajo sino más bien de la relación entre éste y la audiencia. Creo que la expectación es ya en sí misma un modo de participación del público, así como otros tantos supongo, pero la expectación es fundamental. Y podría decir que mi trabajo consiste en generar expectación. En *Things Said Once* lo expongo claramente cuando hablo de la espera y de la impaciencia, y luego uso la frase de Bresson “usar estas impaciencias”. Me refiero precisamente a esto. Esa es la tensión que hace que una obra de arte funcione, creo yo. El silencio es un arma fundamental en este sentido.

Al menos es algo imprescindible en mi trabajo, en mis *performances*, y también una de las razones por las que me niego a documentar mi trabajo performativo y mostrarlo de esa forma. No quiero convertir mi trabajo en una imagen, ni siquiera si es solamente con un valor documental. Para que la *performance* sea lo que debe de ser ha de ser presentada en público, y es en esa situación donde hay expectación, esa tensión fundamental. Y de la misma forma, los trabajos que me llaman la atención y me estimulan son los que me producen ese estado de expectación. Pero hay que jugar con la expectación en su justa medida. Si te pasas puede ser un gesto arrogante.

NGG- José Luis Brea en *El tercer umbral (2003)* expone que “una comunidad online es, por necesidad, una comunidad utópica, des-espacializada. Y sus cualidades están necesariamente asociadas al objeto propio de intercambio –que ya no es la representación estática, objetualmente condicionada, sino más bien la *imagen-movimiento*, como testimonio específico del acontecer

(no es extraño que algunas de las mejores realizaciones de este darse de la imagen-movimiento tengan que ver con el *cine-performance*, con el *cine de la experiencia*), de ser en el tiempo, como economías de lo pasajero, de lo transitorio.” ¿Como se activa “lo pasajero” o irrepitable en tus acontecimientos?

EC- El acontecimiento es ya algo pasajero e irrepitable en sí mismo. En general siempre me ha interesado más la producción de acontecimientos en tanto que experiencias efímeras e inmateriales, o las situaciones intensificadas de encuentro, que la creación de objetos de contemplación. Por las cosas que te he contado, incluso sobre exposiciones y programas que he comisariado, creo que eso se puede intuir. Hay una dimensión temporal muy marcada que une la *performance* al cine, aparte de que en ambas disciplinas se da una especie de connivencia colectiva ligada al espacio, a los afectos, a lo social y al tiempo inter-subjetivo de una comunidad cuyo efecto circulatorio me interesa: lo que ocurre aquí y ahora en un lugar común; lo que está ocurriendo en el presente mientras se desarrollan acciones, películas, procesos perceptivos. Todo esto siempre me interesó e intento trabajar en este ámbito. Pero también pienso que estas cualidades corresponden al último resquicio de aura que nos queda, supongo que José Luis también se daría cuenta de ello. Porque el cine como experiencia, el cine en la sala oscura tal como lo conocimos siempre, a pesar de ser la madre de todas las formas tecnológicas de la imagen y de la reproductividad del arte, es una experiencia completamente aurática. Y el acontecimiento en sí mismo también. Yo lo veo así.

También he jugado con aspectos inestables del cine para evidenciar la naturaleza performativa del film. En *The Gas Works* (2013) realicé unas películas utilizando métodos poco ortodoxos de montaje y collage que comprometen el funcionamiento fluido del proyector. También cosía película en directo con una máquina de coser que luego proyectaba. Me interesaban en especial los sonidos ópticos que todo esto generaba, y también el potencial autodestructivo de las películas. Las películas no sólo podían “descarrilarse” en cualquier momento de la proyección, sino que eran efímeras; sólo existían hasta que finalmente el proyector las destruía. De hecho no tengo negativos, son películas originales. Me interesaba explotar esa parte irrepitable de la proyección. Con el cine en celuloide hay muchos aspectos relacionados con el propio material que dotan a la proyección de una naturaleza completamente inestable y por tanto irrepitable.

NGG-En *Paracinema* estableces que “el grado zero” del cine significó el germen para la emergencia de prácticas cinematográficas adisciplinadas. Defines el concepto “a-disciplinar” como “la metamorfosis de la materialidad (física e intangible) del medio”. No sé si estarás de acuerdo conmigo en que el concepto ‘adisciplinar’ se relaciona también los procesos de traducción del medio cinematográfico. En una conversación con la artista Anna Dot me introdujo la idea de que la traducción es el espacio de la heterogeneidad: “El espacio de traducción es una zona fronteriza, una región de frontera. Un lugar donde nada es sólo aquello, sino aquello y el otro, según convenga. Podemos pensar en la traducción no como nombre, sino como gerundio: traduciendo.

Entonces se convierte en una metáfora del vivir. Traduciendo significa negociando entre dos o más partes, encontrarse entre una serie de tensiones, dudar de la norma establecida, encontrar otros caminos para acceder al otro. Al final, tengo la sensación de que esto es lo que hacemos en vivir.” ¿Cómo se relacionan tus obras con esta idea de traducción?

EC- Sobre la idea de traducción, me recuerda al concepto hegeliano de *Aufheben*, que correspondería a una superación del arte según proponían los vanguardistas con el fin de integrarlo en la vida. No se trataba de practicar una destrucción total del arte, sino de integrarlo en la vida, en donde podría ser preservado a costa de ciertos cambios formales. Y en esa idea de cambio o transformación podría entrar tu concepto, pero no sé hasta qué punto sería aplicable, porque no se trata en ningún caso de traducir una obra cinematográfica a otro medio de expresión artística por el mero placer de traducirlo, sino que siempre hay otra intencionalidad. En realidad, todo esto no son más que términos y cada obra podría cancelar unos u otros o activarlos.

El término “a-disciplinar” o la “a-disciplinaridad” lo presenta Armando Montesinos en la introducción al libro. Es una idea muy acertada que he usado mucho. Armando habla de la primacía de las disciplinas como un rasgo definitorio del arte del siglo XX, y de la idea de Arte como potencia abstracta. En contraste, emergían luego las llamadas “prácticas artísticas” que es más próximo a lo que yo trato en *Paracinema*. Aquí la idea de cine no es planteada como disciplina sino efectivamente como potencia abstracta que se manifiesta a través de una diversidad de prácticas. Por eso Armando habla de un “cine sin órganos”, parafraseando a Deleuze y Guattari.

No es que el grado cero del cine conduzca por sí sólo a la emergencia de las prácticas adisciplinadas del cine. Para mí es más bien un momento crucial en lo que se refiere a la desmaterialización del cine, y fundamental en su agitación de otras potencias dormidas del propio medio, como la resonancia del cine en el espacio. La emergencia de las prácticas adisciplinadas del cine no podría enmarcarlas en un momento concreto de la historia. Es cierto que en los conocidos mediados de los 1960 los confines que dividían las disciplinas comenzaron a quebrarse y con ello también el cine experimental quiso coquetear con sus posibilidades escultóricas, conceptuales y performativas. Quiero decir que realmente se dieron una diversidad de factores que condujeron a ese estado adisciplinar del cine, que no es siquiera un estado establecido, sino más bien una posibilidad, una potencialidad.