

Érik Bullof: *How to make films with words*

Érik Bullof es cineasta-investigador y docente. Sus películas, exposiciones y conferencias desarrollan la perspectiva de un lenguaje transfronterizo en relación a la cinematografía. En diálogo con el cine letrista de los años cincuenta del s.XX, Bullof expande la tradición de “un cine que cambia de cuerpo sin parar”.

Sus películas han sido proyectadas en numerosos festivales y museos como Le Jeu de Paume (Paris), La Enana Marrón (Madrid), la Biennale de l’image en mouvement (Ginebra), el CCCB (Barcelona), el New Museum (Nueva York), entre otros. Recientemente ha publicado *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l’art et du cinéma* (Mamco, 2013), *Renversements 2. Notes sur le cinéma* (Paris Expérimental, 2013) y *El cine es una invención post-mortem* (Shangrila, 2015). Conversamos con Érik, a raíz de su última exposición *Jeux de Mots* (Museu de Pintura de Sant Pol de Mar, 2016) sobre la palabra escrita y la voz como materiales fotosensibles y la conferencia como filme.

Núria Gómez Gabriel– Para empezar me gustaría que nos contaras cuál es tu juego de palabras preferido...

Érik Bullof– La técnica de los anagramas. Permutar y cambiar el orden de las letras es muy similar al arte del montaje. Tengo la impresión de escribir anagramas con la edición de mis películas. El anagrama fue un modelo teórico para la cineasta Maya Deren. En su ensayo *An Anagram of Ideas on Art*, publicado en 1946, parte de la estructura del anagrama para establecer relaciones y cruces entre diferentes temas. Permutar las imágenes ofrece, dice ella, la posibilidad de cruzar la línea horizontal narrativa con la línea vertical poética. También me interesa mucho la criptografía. Cómo ocultar un mensaje bajo otro texto o imagen. Jugar con las palabras permite producir diferentes sentidos con un solo mensaje, crear una stratigrafía de sentidos. Me refiero a la exégesis medieval. Una obra tiene cuatro sentidos: literal, alegórico, moral y el anagógico (o divino). Con un anagrama, siempre es posible descubrir otros sentidos. Cada significado esconde otro mensaje. Eso me interesa mucho.

NGG– Érik, después de visitar la exposición *Jeux de Mots* (2016), presentada en el Museu de Pintura de Sant Pol de Mar, tuve la impresión de que lo que propone la muestra es una experiencia nómada de la cinematografía. ¿De dónde nace tu interés en explorar la capacidad transfronteriza del lenguaje en relación con el cine y sus posibles cuerpos/materiales?

EB– Me parece que el cine se debate en una situación crítica con el medio digital. La democratización de las prácticas, el uso del ordenador, la difusión de

las películas con Internet han cambiado totalmente nuestra relación al film. ¿Por qué seguimos llamando cine a algo que no tiene relación con su aparato técnico? Quizás se puede dissociar el cine de su tecnología y ver como el medio cambia de cuerpo y pensar el cine con otros medios. Así se puede imaginar, por ejemplo, una serie de dibujos o grabados como una película. Éste es el caso de las tres películas papel expuestas en la muestra de Sant Pol de Mar. Son películas sin proyección física, o en todo caso requieren una proyección mental por parte del espectador. Es un *montage* visual y poético. Nos referimos a una traducción del cine y un cruce de fronteras entre medios porque el cine cambia de cuerpo sin parar. No es el fin sino la metamorfosis.

Es un cine autoreferencial. Habla de las condiciones de posibilidad de una película. Pero la posibilidad de cambiar de cuerpo, el tema de la metamorfosis, es también muy actual. Por ejemplo las prótesis, las diferencias entre la muerte cerebral y biológica, el conocimiento de las conexiones cerebrales que afectan nuestra relación con los vivos. Me parece en este sentido que las propuestas de hacer un cine con otros medios es una posibilidad de explorar la vida después de la muerte, su transformación. El cine es una invención post-mortem.

NGG– Como has anunciado en algunas ocasiones, el cine letrista de mitad del siglo pasado acuñó el término *Syncinéma* para a sustituir la idea tradicional de sesión en favor de una acción que puede ser definida como hecho artístico o acto social, basándose en la alteración de la pantalla y de la sala, mediante la producción de movimientos en el tiempo y el espacio, unidos a la participación del público y otros elementos extrínsecos a la propia película. ¿Cómo se relaciona tu trabajo con este planteamiento?

EB– El término *syncinéma* fue propuesto por el artista Maurice Lemaître con la publicación de su libro, *Le film est déjà commencé?*, publicado en 1952. La obra de los letristas es muy importante ahora porque han desarrollado muchas hipótesis sobre el fin del cine y su superación. Después del cine. Por ejemplo, el cine como enunciado performativo, como evento, como performance, pero también la participación del público en el caso del *syncinéma*. El “arte supertemporal” según Isou invita al espectador a colaborar en la creación de la película con soportes vírgenes sin límite de tiempo. Me parece muy importante la relación entre el tema básico de los letristas, es decir la letra y la escritura, y el porvenir del cine. Si me interesan los juegos de palabras como los anagramas o la criptografía, es también porque el cine fue pensado desde su invención y su arqueología como una utopía lingüística. Con el gesto y la pantomima, las mímicas y las expresiones del cuerpo, el cine tenía el proyecto de ser un idioma universal, un poco como el esperanto. Pero se pueden también observar relaciones paralelas entre la historia del cine y el descubrimiento de los jeroglíficos, el braille o el código morse. Eisenstein publicó algunos ensayos sobre las relaciones entre los ideogramas japoneses y el montaje: los planos son como palabras, editar supone establecer conexiones entre dos imágenes para crear un tercer sentido. Los letristas evidenciaron la relación entre el cine y la escritura.

Propongo un juego de palabras entre el castellano y el francés. El prefijo *syn* de *syncinéma* significa el conjunto, la totalidad. Pero si lo pronunciamos en castellano oímos “sin cinema”. Es decir sin el cine. Explorar el cine sin cine es lo que más me interesa, es decir, el cine sin su aparato, desarrollando posibilidades de cambio. Éste fue el objetivo de las películas papel expuestas en la muestra.

NGG– En una conversación con Esperanza Collado sobre la idea de Paracinema desarrollada en su investigación, le pregunté qué es lo que define al cine cuando su forma es inmaterial. Me contestó –resumo muy brevemente– que es una cuestión de intencionalidad. Remitiéndose al mito del cine total establecido por Bazin y al cine infinito anunciado por Hollis Frampton, Esperanza comparte la idea de que la coincidencia de los materiales constituyentes (la duración, la modulación de la luz, el montaje) o la presencia de éstos es lo que establece el cine como potencia abstracta y que esto da lugar a la posibilidad de trabajar con el cine fuera de su aparato habitual de proyección. En este sentido, ¿podrías explicarnos cómo concibes la idea de proyección cinematográfica?

EB– La proyección física de las imágenes ha perdido su papel central. No estoy seguro de que la idea de proyección tradicional siga siendo el núcleo del cine. Ahora puedes ver películas en tu ordenador o tu móvil. Entonces el medio se mueve y cambia de definición. La relación, como propone Esperanza Collado, entre la duración, la luz y el montaje, puede producir una película como propuesta teórica o conceptual. Esta es justamente la relación que establecieron los Letristas: una película puede ser un enunciado, una postal, un sonido o un gesto, y esto a la vez abre la posibilidad de explorar las potencias performativas del medio.

NGG– En *Le film est déjà commencé?* –como precedente del happening– la proyección se basaba en llevar a cabo un grupo de acciones que tenían como objetivo echar abajo la ‘consecutividad impostora’ del cine interrumpiéndola con diversas tácticas, como disparos contra la pantalla o las conversaciones en voz alta durante el transcurso de la proyección y que acababan con la destrucción de todo el material tecnológico (pantalla, proyector y película) ante los espectadores. Creo que este tipo de acciones se dirigía al espectador, echándolo de la sala con un fin político, el de generar un debate sobre lo que acabaría siendo el régimen de la conocida *sociedad del espectáculo*. ¿Cuál crees que puede ser hoy el potencial de las prácticas de *syncinéma* contemporáneo?

EB– La situación ha cambiado mucho porque el cine expandido, como el “syncinema” de Maurice Lemaître, tenía la voluntad de buscar los límites del medio, cruzando el teatro, la performance o el happening. Tenía el objetivo de crear nuevas situaciones, provocar al espectador o producir una conciencia política lo que suponía destruir o negar el cine. Hoy no tenemos la misma situación. El cine ha perdido su estabilidad y su definición. Creo que las prácticas de syncinéma

contemporáneo actúan con la memoria de un medio olvidado o reprimido, mezclando el pasado y el futuro. Es más una práctica de remediación. Los nuevos medios, dice McLuhan, imitan los antiguos. Detrás del digital se esconde el cine.

NGG– En *Tongue Twisters* (2011) estableces un juego con el lenguaje y su sonoridad. Un juego entre sonido y sentido que se despliega como una provocación irónica sobre los límites del lenguaje y en consecuencia con su capacidad comunicativa. ¿Podemos extender esta idea de juego a la distribución de las películas en las salas del museo?

EB– El juego entre el sonido y el sentido se hace evidente en *Tongue Twisters* por la posibilidad que ofrece de desplazarse en la oralidad de veinte idiomas de los que nos es imposible conocerlos todos. Además, un trabalenguas no tiene sentido, generalmente es una frase más o menos absurda. Entonces hay dos niveles de incompreensión en la película: los idiomas desconocidos por el espectador, y las frases sin ningún sentido. El espectador tiene que aceptar esta situación de incompreensión. Es una experiencia muy dinámica porque moviliza el oído, la intuición, el placer, el cansancio, y a veces el aburrimiento. Entonces una vez que sabes que no puedes entenderlo todo, tienes dos posibilidades: rechazar la situación, cerrar los ojos y tapar los oídos o, al contrario, aceptar el juego para descubrir nuevos caminos perceptivos y poéticos (escoger el sonido más que el sentido, observar las expresiones faciales, perderse en un laberinto de signos). Me gustaría producir este sentimiento en la exposición: hay muchas enigmas, pero también claves. Puedes observar por ejemplo como circulan las imágenes en la muestra, cuales son las relaciones y las citas entre las diferentes piezas. La exposición es una anagrama.

NGG– En alguna ocasión has argumentado que nos encontramos en un momento de desertificación de la experiencia debido a la alienación de la difusión de las películas y de la saturación de los espacios de exhibición. ¿Compartes la idea de que la extrema circulación paga el precio de un silencio acrítico? ¿Crees que la distribución performativa puede ser una respuesta que atienda a dicha desertificación?

EB– Sí, todo el trabajo sobre cine con otros medios –la performatividad del cine, los juegos de palabras, el uso de varios idiomas, etc.– tiene una relación directa con la situación histórica y sociológica del cine. Se puede observar un desplazamiento del cine experimental hacia el museo de arte. La sala de cine, con los horarios fijos y el público, ha perdido su papel central.

Durante mucho tiempo tuve una sensación de asfixia debida a la dificultad de producir las películas, y la escasez del público. Quise provocar situaciones nuevas con el espectador. Dictar una conferencia con imágenes, hablar de una película imaginaria o provocar una situación de diálogo son varios medios para resistir a la desaparición del público. También crear enigmas es un intento de construir trampas que atrapen al espectador.

Para mi, estar presente en la sala de proyección, discutir con los espectadores, presentar el sueño de una película con una conferencia intensifica la relación con el público. El cine se convierte en algo vivo. En estos momentos, tengo el sentimiento de estar vivo. La película es un proceso que supone diálogos y interacción. Los proyectos cambian, evolucionan. Por ejemplo, la película papel, "Reading Machine" fue primero una conferencia. Me acuerdo del debate con el público sobre la posibilidad, o no, de hacer una película con este proyecto. Finalmente, hice una película papel.

NGG– En relación con el estudio de Pavle Levi "Cinema by other means", podríamos decir que *Jeux de mots* explora a la vez la relación entre medio y mediación en el sentido que le adjudicas a la performatividad del film como toma de posición, como posibilidad de intercambio. ¿Estás de acuerdo con este enunciado?

EB– Creo que estamos experimentando con nuevas situaciones performativas. Lo performativo se refiere al hecho de que es el enunciado que produce "la situación" o "la película". Es decir, sólo con hablar podemos producir un film. Eso significa que el habla y la proyección son simultáneas. Es una mediación. Pero los mediadores en el campo cultural y artístico, en los museos, en las salas de cine tienen una importancia cada vez más fuerte. La performatividad es también una mediación. Eso remite a la historia del cine. El cine fue un arte performativo desde el principio. Solo nos basta recordar el explicador que se dirigía al público. No tenemos que olvidar los mediadores más o menos invisibles como el proyccionista en su cabina de proyección o la acomodadora con su pincel de luz en la sala oscura. Ahora todos estos mediadores han desaparecido. Como artista y cineasta, me parece urgente pensar esta situación y crear nuevas situaciones de mediación. Sobretudo por dos razones: la primera es crear nuevas situaciones políticas de diálogos y de debates cuando hay una desertificación del público; la segunda es acordarse de que el cine supone una cadena de producción con diferentes agentes y mediadores, y hay que inventar nuevos mediadores.

Llegados a este punto, me gustaría centrarme en compartir y esclarecer algunas de las ideas que expones en la conferencia *Una película de menos* sobre 'la conferencia como filme'...

NGG– En *Una película de menos*, pronunciada el 3 de junio de 2012 en la exposición *La fábrica de las películas* en la Maison d'art Bernard Anthonioz de Nogent-sur-Marne, inviertes la relación de la película con la fábrica afirmando que "La fábrica se ha vuelto la película misma". Expones que en el intento de convertir un proyecto (proceso e investigación) en una película, en la disociación entre el film y su explicitación teórica, aparece la figura de un cineasta exégeta. Algo que no se aleja de la idea que establece Levi en su prólogo cuando argumenta: "sometimes to theorize the cinema is also to practice the cinema by other means". ¿Podemos hablar de un cine que es al

mismo tiempo sujeto y objeto? ¿Como se despliega, si lo hace, esta idea en tu trabajo?

EB– En mi caso fue un proceso dialéctico. A menudo soy invitado a pronunciar conferencias sobre mi trabajo. Presento mis películas con algunos extractos leyendo un texto al mismo tiempo crítico y autobiográfico. Algunas veces represento una película imaginaria con fragmentos de textos, hipótesis, imágenes y sonidos como si de un guión hablado se tratara. Poco a poco, la forma de la conferencia a través del habla y la proyección tiene más importancia que la película misma. Dictar una conferencia sobre un proyecto de película me resulta más interesante que la propia realización de la misma. Pude experimentar el acontecimiento en vivo. Para mi, esto es lo más importante: sentir que estás vivo cuando trabajas con un medio inestable. No quiero hacer películas como muertos vivientes. Pocos años después, lo que me sorprendió fue que al observar las formas de mis conferencias –ensayos filmados, divididos en escenas, alternando discursos y secuencias visuales, de manera poética y críptica– estas no se alejaban de la forma que adquirirían mis películas. Es decir, que el cine y su teoría son vasos comunicantes.

NGG– **Mediar significa anunciar, participar o intervenir en algo. Se trata de existir, estar, entre dos o más personas o cosas. Llegar a la mitad de algo. Implica la suma, lo colectivo, la multitud. En este sentido, la mediación performativa propone una esfera en la que el poder actúa como discurso y el discurso como poder. Al producir efectos de poder y nuevas realidades elimina la distancia entre la representación y lo representado, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre fuerza y significación. ¿Cómo se relaciona esta idea con tu aproximación a la conferencia?**

EB– Quiero que la proyección y la sesión cinematográfica sean momentos vivos. Estar vivo es en sí un acto performativo. Creo que sería interesante actualizar la potencia de la vida con un suplemento o un objeto técnico. Para mi, no hay una frontera estricta entre la performance, en el sentido de una presencia real, física y corporal, y la película como objeto técnico. Es una dialéctica. La película produce un sentimiento de vida con medios técnicos, y la performance supone de su lado, más allá de la presencia del cineasta y del público, juegos de repetición y de ventriloquia, voz amplificadas, disociación entre el cuerpo y el habla. Es una paradoja muy interesante. Supone también la posibilidad de su propia negación. La performance produce una película con un gesto de negación: una película de menos. Eso remite al “syncinema” de Maurice Lemaître con su destrucción de la pantalla.

NGG- **Me gustaría recoger la pregunta que te haces sobre la posibilidad de que la película y la conferencia sean variantes de una misma técnica de producción del saber. ¿Puede que al final nos estemos refiriendo a los principios básicos del montaje?**

EB– Sí, el montaje quizás es una clave. Hace tres años fui a Estambul y asistí a la ocupación del parque Gezi. Al principio, algunos activistas querían proteger el

parque de la destrucción de los árboles, y al final fue un movimiento de insurrección de la juventud turca contra el régimen, el orden social y la represión. Fue para mi un momento muy fuerte y emocionante. La gente, los activistas, la juventud ocuparon el jardín durante dos semanas, y también las redes sociales. Había un ambiente muy intenso. ¿Es la ocupación del parque Gezi una película performativa? Me parece que la duración del evento, el marco del parque, el uso de los documentos y de las imágenes, la circulación de la palabra y la irrupción de la historia recordaban al montaje cinematográfico como herramienta dialéctica. Tres años después, la situación en Turquía sigue siendo trágica. La ocupación del parque fue un sueño. En este sentido, es el límite de la performatividad. Después de la fuerte esperanza proyectada en un cambio político, se pudo ver al contrario una represión muy fuerte, y una clausura del espacio social para la juventud. Es uno de los temas centrales de la performatividad segundo Austin: ¿Cuáles son las condiciones de felicidad de un performativo? Eso me cuestiona mucho. El cine performativo no responde únicamente a un proyecto artístico sino también a las dificultades económicas para hacer una película. No hay que olvidar el contexto de la promesa.

NGG– En la misma conferencia explicas que a partir de la idea de la diseminación de la ventriloquia como metáfora en el espacio social –en relación a las figuras del doblador, traductor, apuntador o las técnicas del karaoke, la síntesis vocal o el traductor automático– estuviste manteniendo una serie de conversaciones con “profesionales de la palabra”. Si tuvieras que destacar alguna idea/anécdota en relación a las respuestas obtenidas, ¿cuál sería?

EB– Me acuerdo de la inauguración de los Juegos Olímpicos en agosto de 2008 con su secuencia de *play-back* entre el himno nacional chino cantado por la niña Lin Miaoke y la voz pregrabada de Yann Peiyi, considerada menos fotogénica. Esta situación remite al final de “Cantando bajo la lluvia” con su subida de telón. Una vez que piensas en el tema de la ventriloquia en el espacio social, puedes observar muchas situaciones similares. ¿Quién habla? ¿Quién es la voz de su amo?

NGG– Al hilo de la conocida conferencia *How to make things with words* (1955) –donde J. L. Austin establece una obligada conexión entre las palabras y la acción– propones *How to make films with words* donde estableces una relación directa entre las palabras y el cine, o en la posibilidad de realizar un filme a partir de su enunciación. Algo a lo que te has referido anteriormente y que, como destacas, anunció Roland Sabatier en su célebre cita: “Contempla mi palabra que habla del cine, y tú verás mi film.” Este “tú” apela directamente a la participación del público. ¿Qué lugar ocupa la participación del público en tus conferencias?

EB– De momento, mis conferencias son bastante clásicas. Pero me gusta cruzar temas teóricos con elementos autobiográficos. Por ejemplo la conferencia *Reading Machine* propone una reflexión sobre el cine y la ceguera, pero al final hay varios recuerdos sobre mi madre y su enfermedad con fotos de familia, dibujos. Así no

sabemos exactamente el punto de partida de la investigación. Hay una mezcla entre el teórico y el personal. La teoría actúa como una máscara pudorosa. Provoca una situación inestable y frágil. Hay solamente un debate al final de la performance. Es el único momento de intercambio. Me gustaría mucho trabajar sobre la forma de la conversación. ¿Cómo hacer una película conversando? Es un nuevo horizonte para mis conferencias. ¿Cómo provocar una situación de conversación con el público para enunciar una película?

NGG– A menudo se asocia a la figura del ventrílocuo una paradoja: “Cuando se es el otro se es más uno mismo” (Manuel Segade). En Una película de menos te preguntas si te has vuelto ventrílocuo de ti mismo y al mismo tiempo reflexionas sobre la ventriloquia como paradigma de la fábrica cinematográfica. ¿Podemos referirnos entonces a la ventriloquia como una de las figuras de un Cine incorporado (Embodied Cinema)?

EB– Fue cuando estaba trabajando en este proyecto cuando empecé a ser invitado a realizar algunas lecturas y conferencias sobre mi trabajo. Entonces, basé mis charlas en contar el proyecto de película sobre la ventriloquia que estaba realizando. Poco a poco, abandoné la idea de hacer una película y seguí dictando conferencias. Estaba claro que el tema me había transformado. Me había convertido en el ventrílocuo de mi propio trabajo lo cual me hizo pensar en la relación que se establece entre una situación de “work in progress” y la ventriloquia. El “work in progress” supone idas y vueltas entre la producción artística y la reflexión. Durante este proceso, el trabajo artístico y el artista comunican como el ventrílocuo y su muñeca. No se sabe exactamente quien habla. En este sentido, es una situación de incorporación. El cine ha cambiado de cuerpo, y el cineasta y el público habitan un nuevo cuerpo común.

NGG– Recoges las palabras de Boris Lehman en relación a la película infinita: “Yo no puedo distanciarme de la mayoría de mis películas, debo estar ahí, proyectarlas yo mismo, ver a mi público y la sala. Puede que sea un poco enfermo, la película es una parte de mi propio cuerpo, estaría incompleta sin mí. La proyección se vive como una performance. Cada proyección es diferente, a veces explico, llevo músicos, acabamos por beber, comer y debatir, los espectadores forman parte integrante de la película.” ¿Es el cine un proceso siempre inacabado?

EB– Siempre inacabado, o sin fin, como decía Val del Omar.

NGG– Si podemos hablar hoy de un cine imaginario, un cine que no produce películas. ¿Crees que una entrevista puede ser también objeto de la cinematografía?

EB– Esta entrevista es una película conversación.

Esta conversación ha sido realizada durante los meses de septiembre y octubre de 2016.