

OCTUBRE 2012

CINE EXPERIMENTAL ESPAÑOL

Cine Club Catalunya
Cine No Ficción

“Nuestra cabeza es redonda para que el pensamiento pueda cambiar de dirección”

Francis Picabia

¿De qué se trata la emancipación de lo sensible proyectada sobre una pantalla, mostrando imágenes provenientes de lo real y modificadas para sacarlas de los límites de lo narrativo, lo documental y su representatividad?

El video experimental o video arte, surge en la década de los sesenta, en un clima de emergentes rebeldías en contra del *statu quo*. Mientras los protagonistas de estos cambios históricos pintaban las paredes de La Sorbona con grafitis como “Prohibido Prohibir” y Bob Dylan cantaba “The Times They Are a-Changin’” (“los tiempos están cambiando”), la llamada contracultura, en oposición a los valores hegemónicos y heredados, buscaba romper barreras para liberarse de los pesos de la historia. El video experimental buscaba también liberarse de los contornos formales que apesaban al audiovisual, respondiendo a unos lineamientos narrativos clásicos, o a unas formas de representación de las cosas. El video experimental fue el lugar donde cada individuo comenzó a trazar sus propios límites y a contar sus experiencias, miradas, sensaciones, de diferentes maneras.

La artista Hito Steyerl, dialogando con un texto “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje de las cosas” de Walter Benjamin, nos cuenta acerca del postulado de este teórico, argumentando que cada cosa tiene su lenguaje: un árbol, una piedra, los sartenes; lenguaje que, según Benjamin, es mudo, mágico y su medio es la comunidad material. En este sentido nosotros, los humanos, debemos traducir ese lenguaje para que resulte inteligible. El cine experimental podría entrar a ser un mediador, o el lugar para que el lenguaje de las cosas se manifieste. Podríamos ver, por ejemplo, el proceso de descomposición de una fruta, que en tiempo real se demora unas cuantas semanas, tiempo que el experimental nos podría compactar estableciendo una relación de acompañamiento a ese suceso, que en la vida cotidiana pasaríamos por alto. Este formato de creación permite establecer relaciones, asociaciones, discrepancias, yuxtaposiciones donde cotidianamente no existen y generar con ellas reflexiones; este es un ejercicio del pensamiento y de los sentidos, un pase de cortesía para ponerle un alto a la vida y pensar. “Nuestra cabeza es redonda para que el pensamiento pueda cambiar de dirección” decía Francis Picabia.

“Traducir el lenguaje de las cosas no equivale a eliminar los objetos inventando en su lugar coleccionables fetichizadas. Se trata más bien de crear articulaciones inesperadas que no se limiten a representar modos precarios de vida o a representar lo social como tal, sino que presenten articulaciones precarias, arriesgadas, al tiempo audaces y presuntuosas, de objetos y de relaciones entre objetos, y que alberguen la posibilidad de convertirse en modelos para futuras formas de conexión.”

El video experimental nace por un motivo corriente, por la falencia de algo, por la necesidad de cambios, porque los lenguajes audiovisuales establecidos estaban limitando algunas voces; y se siembra como el lugar para experimentar con el hecho mismo de grabar, con los materiales que posibilitan esta acción, por ejemplo, las películas de 16 mm y 8 mm, en las que se han hecho

y se siguen haciendo muchos experimentales, debido a sus texturas, su color, la fascinación primera del cine, de enfrentarse con fotogramas aislados que con velocidad cuentan algo, o intervenir con pinturas o materiales químicos estas películas para generar alteraciones visuales. Aunque el experimental no está limitado por una forma en particular, como sí podría estarlo el documental o la ficción, teniendo esquemas narrativos, por ejemplo, de tres actos en su forma clásica, circular, o aleatorio, podríamos decir que el experimental presenta dos formas recurrentes: **la forma abstracta y la forma asociativa**. Según David Bordwell, en la primera, el experimental le da un valor distinto a las cosas, y también una nueva significación, las saca de sus contextos, les asigna otras funciones y nos permite observar objetos y situaciones aisladas de su contexto. Esta enajenación permite contemplar otras cosas como sus cualidades estéticas, su color, su textura, el objeto o la situación en sí misma; así como lo hace Duchamp cuando coloca un orinal en un museo. Por lo general, estos experimentales se organizan en un modelo de “tema – variación” donde se sugiere un elemento o situación y se repiten durante el audiovisual variando ya sea en colores, en velocidad, por sonido o en relación con otras imágenes. En la forma asociativa, se ponen en una misma línea de tiempo, imágenes que en la vida cotidiana nunca están cerca una de la otra, pero que en esta propuesta se sugiere como una búsqueda de nuevas conexiones y reflexiones “*las conexiones que a menudo hacemos entre sus imágenes involucran cualidades visuales; aunque tales cualidades están asociadas con conceptos y emociones más amplios*”.¹

“Del éxtasis al arrebató” es una compilación de obras experimentales españolas, gestionada por varias entidades gubernamentales de España, y finalmente condensada en un pack de *Cameo*. Este es un recorrido desde 1957 hasta el 2005 por las diferentes posturas estéticas y culturales de artistas de estas décadas en España. Charo Otegui Pascual, presidenta de la asociación estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, una de las entidades gestoras de este proyecto, menciona la importancia de poder mostrar y difundir este tipo de propuestas, que tan poca visibilidad tuvieron en sus inicios y que ahora están empezando a encontrar lugares que las cobijan. También de crear públicos, ya que “ningún cine existe como tal, ya que ninguna práctica puede consolidarse sin conformar un público, una comunidad estimulada a compartir y ejercitar desde una visión y sensibilidad comunes” afirma Otegui.



¹ STEYERL, Hito. *El lenguaje de las cosas*.

² BORDWELL, D. & THOMPSON, K. “Arte Cinematográfico”. Sexta edición. McGraw-Hill Interamericana, página 137.

Se habla del desconocimiento que en España existe sobre su propio cine experimental, cuestión que por estos días se intenta afrontar. José Val del Omar fue uno de los pioneros de este género en España y el primero que empezó a renovar los formatos de la experiencia audiovisual a partir de experimentos tecnológicos con la imagen y el sonido. Una de las obras más conocidas de este autor es el “Tríptico elemental de España” compuesta por tres cortometrajes: “Aguaespejo granadino” (1953-55), “Fuego en Castilla” (1958-1960) y “Acarifo galaico. De barro” (1961), cortometrajes que interpelan la España cultural y social de esos tiempos. Amigo de García Lorca y Buñuel, en un ambiente de guerra civil española y posguerra, Val del Omar condensa un tríptico sobre España, retomando la voz de Lorca, las metáforas de Buñuel, los pensamientos de Miguel de Unamuno y realiza, a partir del montaje, las imágenes y la música el retrato del espíritu de una época. En “Fuego en Castilla” hace un recorrido por una ciudad invadida de extraños cuerpos rígidos de cerámica, estatuas religiosas y cuerpos contorneados que acechan la tranquilidad. La imagen de la virgen alumbrada de manera intermitente con el reflejo de sombras que simulan rejas de cárcel, tatuadas en su rostro. Luego, imágenes de ciudad, los carros recorriendo las calles, la gente en las vitrinas observando objetos de lujo, el reloj que marca el tiempo y lo aprisiona. Procesiones de santos alternadas con imágenes de estatuas religiosas mirando hacia abajo, a la procesión, como custodiando. Las estatuas son tratadas como seres con vida propia, esto lo logra por el tipo de movimientos de cámara que realiza, paneos, traveling y zooms, se mueven mientras en sus rostros se proyectan imágenes geométricas. Los sonidos salen como de un sótano, son susurros, sonidos de ultratumba. Todas las estatuas religiosas y sus cuerpos erotizados son mostrados como una amenaza latente, viva y que exige ser vista, como si fueran monstruos de los habitantes de la ciudad de Castilla, que se vuelve universal, como cualquier ciudad.

José Val del Omar fue un visionario del arte audiovisual, en “Fuego en Castilla” empezó a hacer experimentos para traspasar los límites de la pantalla, sacar la imagen del lugar rectangular a donde estaba anclada y anticipar lo que ahora conocemos como Cinema Expandido, cuando proyectores de miles de lúmenes proyectan sobre grandes fachadas o sobre objetos, o en un cuarto sobre sus cuatro paredes, tratando de ampliar la experiencia audiovisual, acercándonos aún más a esa realidad virtual, o a fusionar el cuerpo biológico con experiencias virtuales alterando y modificando la percepción de lo real. Experimentó también en el campo sonoro con “sonidos diafónicos” que anticiparía lo que ahora nosotros conocemos como Dolby, cuando los sonidos se discriminan en diferentes parlantes creando así paisajes sonoros con relieve, que nos amplían la perspectiva sonora, y permiten generar capas sonoras mucho más complejas que se pasean por nuestra cabeza y por la sala donde ocurre la proyección.

El audiovisual experimental se convierte en un reflejo de una de las características de este nuevo siglo: la hibridez, lo difícil e innecesario (en algunos casos) que se vuelven los límites entre diferentes disciplinas, o conceptos; lo complejo, desde luego, que se

presenta el panorama, en este caso del audiovisual, cuando los cruces nos meten y nos sacan de una u otra forma de representación de las cosas. David E. James citado por Miguel Fernández Labayen³ regala una nueva categoría en la cual depositar estas experiencias: *cines menores* “El término expresa “un campo común de referencia” que agrupa al cine experimental, poético, underground, étnico, amateur, oposicional, no comercial, de clase trabajadora, crítico, artístico, huérfano y demás”;⁴ estos *cines menores* se contraponen a la gran industria audiovisual de los cines mayores, instaurándose como un espacio para reelaborar, renombrar, cuestionar, dudar, indagar, encontrar, buscar, reinterpretar, rescribir, deconstruir, errar y generar una esfera pública alternativa donde las cosas, más que terminadas, estas siendo construidas, como termina José Val del Omar todas sus piezas: *sin fin*. Con los límites desdibujados, las posibilidades de articulación crecen, el espacio del experimental se presenta como opción de nuevas subjetividades, de nuevas identidades, de nuevos lenguajes.



³ “Trayectos por los cines menores en el siglo XXI. Las prácticas documentales y experimentales de Jonas Mekas”, Antonio Weinrichter (ed.), *Doc. El documentalismo en el siglo XXI*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2010.

⁴ David E. James. *The Most Typical Avant – Garden. History and Geography of Minor Cinemas In Los Angeles*.