

Filmografías esenciales

GÉNEROS

Radicales libres

50 películas esenciales del cine experimental

ALBERT ALCOZ



EDITORIAL UOC





Albert Alcoz

Radicales libres
50 películas esenciales
del cine experimental

Director de la colección: Jordi Sánchez-Navarro

Diseño de la colección: Oberta UOC Publishing

Primera edición en lengua castellana: mayo 2019

Primera edición digital: junio 2019

© Albert Alcoz, del texto

© Imagen de la cubierta: Álbum Archivo Fotográfico

© Editorial UOC (Oberta UOC Publishing, SL), de esta edición 2019

Rambla del Poblenou, 156

08018 Barcelona

www.editorialuoc.com

Realización editorial: Sònia Poch Masfarré

ISBN: 978-84-9180-526-7

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño general y la cubierta, puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma, ni por ningún medio, sea este eléctrico, químico, mecánico, óptico, grabación, fotocopia, o cualquier otro, sin la previa autorización escrita de los titulares del *copyright*.

Índice

Radicales libres	7
LAS PELÍCULAS	29
Lichstpiel Opus I-IV (1921-1925)	31
Ballet mécanique (1924)	35
Entre'acte (1924)	39
Ghosts Before Breakfast (1927)	43
El hombre de la cámara (1929)	47
Un perro andaluz (1929)	51
Allegretto (1936-1943)	55
Meshes of the Afternoon (1943)	58
Traité de bave et d'éternité (1950-1951)	62
Neighbours (1952)	66
Tríptico elemental de España (1953-1982)	70
Free Radicals (1958-1979)	75
A MOVIE (1958)	79
Allures (1961)	82
Scorpio Rising (1963)	86
Dog Star Man (1961-1964)	90
Screen Tests (1964-1966)	94
Unsere Afrikareise (Our Trip to Africa) (1966)	98
T,O,U,C,H,I,N,G (1968)	102
Walden. Diaries, Notes & Sketches (1964-1969)	106
... ere erera baleibu icik subua aruaren... (1970)	109
Cuadecuc, vampir (1970)	113
La Région centrale (1971)	117
(nostalgia) (1971)	121
Dyn Amo (1972)	125

DIWAN (1973)	129
Line Describing a Cone (1973)	133
Film About a Woman Who... (1972-1974)	136
Notes From Light Music (1976)	140
The Girl Chewing Gum (1976)	143
A Mal Gam A (1976)	147
Riddles of the Sphinx (1977)	150
News From Home (1977)	154
ORG (1967-1978)	158
Tango (1980)	162
In the Shadow of the Sun (1972-1974 / 1981)	166
Spacy (1980-1981)	170
Dimensions of Dialogue (1982)	174
L'Ange (1982)	178
Standard Gauge (1984)	182
The Way Things Go (1987)	186
Nervous Magic Lantern (1990-2018)	190
Bouquets 1-30 (1994-2005)	193
Film Ist, 1-12 (1998-2002)	197
Outer Space (1999)	201
El Valley Centro / LOS / Sogoby (California Trilogy) (1999-2001)	205
Decasia (2002)	209
Los Angeles Plays Itself (2003)	213
The Clock (2010)	217
FILM (2011)	221
Bibliografía	225
Índice de películas	233

Radicales libres

Cine de vanguardia, cine experimental

Cine de vanguardia, experimental, diferente, subversivo, independiente, invisible, secreto, underground, marginal o *cine de artistas* son algunos de los numerosos epítetos utilizados para designar una serie de prácticas filmicas —libres y radicales— que huyen de los parámetros estandarizados de la industria audiovisual. En estas manifestaciones cinematográficas existe un conjunto de consideraciones más o menos comunes que permiten estudiarlo desde un punto de vista unitario. Sin embargo, la excepcionalidad de los planteamientos de cada artista y la singularidad estética de las piezas producen fricciones, conflictos y tensiones que dificultan cualquier tipo de acotación estilística, conceptual o ideológica.

Cuando se habla de cine de vanguardia, habitualmente se alude a aquellas películas europeas y norteamericanas realizadas durante las primeras décadas del siglo xx. Son obras filmicas estrechamente relacionadas con los movimientos artísticos acontecidos en Europa entre los años 1910 y 1930. Si en el contexto europeo la noción de *cine de vanguardia* designa un periodo histórico delimitado, vinculado al desarrollo de las artes visuales antes de la Segunda Guerra Mundial, en la escena anglosajona el concepto *avant-garde cinema* sigue utilizándose en la actualidad para identificar propuestas contemporáneas que ensanchan el audiovisual, asumiendo la tradición histórica de este otro cine.

Actualmente, tanto en Latinoamérica como en España, se emplea el adjetivo *experimental* para considerar trabajos que, huyendo de ciertos convencionalismos narrativos de la ficción y otros parámetros relativos a la representación de la realidad del documental, interrogan al medio cinematográfico interviniéndolo formal o conceptualmente. En este somero repaso etimológico cabe señalar que el abuso actual del adjetivo *experimental* —superficial en muchas esferas del audiovisual— no impide que el término siga siendo válido para describir consideraciones estéticas y cognitivas de obras filmicas y videográficas con entidad. *Experimental* nos sigue pareciendo un adjetivo apto para percibir tanto la inquietud formal de los artistas como el trasfondo ideológico, a menudo disruptivo, que revelan sus configuraciones filmicas. Más allá del valor formal cabe poner énfasis en los sistemas de producción, los mecanismos de distribución y las estrategias de exhibición que este cine genera, casi de modo autodidacta y autogestionado.

Otro elemento determinante de esta experimentación consiste en la puesta en práctica de soportes fotoquímicos. Utilizar formatos cinematográficos para realizar películas —principalmente 16 mm, 35 mm, 8 mm y súper 8— es signo de credibilidad y conciencia histórica. No es una postura nostálgica sino un acto de resistencia. Es un gesto político que contrarresta la omnipresencia del vídeo digital, cuya perdurabilidad pone en duda. Sin embargo, cabe tener en cuenta que gracias a la consolidación de las herramientas digitales, cuya fácil accesibilidad haya contribuido a su abuso, el cine experimental alcanza nuevas cotas de popularidad a partir del nuevo milenio. Su público encuentra títulos de manera directa gracias a la comercialización especializada en devedé y la distribución por internet. En cuanto a la producción, la versatilidad del vídeo digital facilita todo tipo de hibridaciones, que tienen en la ubicuidad de las pantallas actuales otra de sus decisivas ventajas.

Otras denominaciones, como *videoarte* y *videocreación*, mantienen sinergias con la de cine experimental, pero presentan diferencias relativas a las herramientas empleadas y a los contextos que las acogen. Sin tratar de solucionar un debate que atañe a cuestiones culturales y políticas, no está de más indicar que la especificidad del medio (cine, vídeo analógico o vídeo digital) y los lugares de proyección o exhibición (sala cinematográfica, festival de cine, centro de arte, galería o museo) son

parámetros que determinan la naturaleza de los trabajos. Asimismo, la trayectoria de las personas implicadas permite describir fehacientemente si su obra audiovisual debe considerarse un filme experimental o una pieza de videoarte. Aquí nos decantamos por el uso de cine experimental no solo para analizar las películas del periodo histórico de las vanguardias artísticas y el grueso de títulos de las fructíferas décadas de los años sesenta y setenta, sino también para comprender la relevancia de algunas obras actuales en la evolución de la experimentación cinematográfica.

Cine, un arte visual

Un mínimo común denominador del cine experimental es el énfasis que las películas ponen en lo visual, en detrimento de lo literario. La exploración plástica de las imágenes en movimiento, la textura granulosa de la emulsión fotoquímica, la musicalidad rítmica de los montajes, la imaginación gráfica de sus animaciones, la representación de la temporalidad, las voces no inteligibles y el rechazo a las formas argumentales tradicionales, son algunos de sus trazos característicos. Ofreciendo formas alternativas de ver las imágenes y modos inauditos de escuchar los sonidos, el cine experimental cuestiona la historia del medio en tanto que mito cultural sustentado en un engranaje industrial. Para el especialista Eugeni Bonet este cine es, generalmente, «anarrativo / antinarrativo / metanarrativo /... o narrativamente subvertido» (VV. AA., 1991, pág. 109). Por eso, el cine experimental deriva frecuentemente de los desarrollos prácticos de otras disciplinas artísticas como la pintura, el dibujo, la fotografía, la escultura y la música. Se trata de un cine excepcional que, renegando del guion literario como base de la realización filmica, contempla la libertad verbal propia de la poesía.

La ausencia de banda sonora sincrónica en el cine de las tres primeras décadas del siglo xx facilita una aplicación del medio que elude el desarrollo narrativo aunque con la inclusión de intertítulos. Ante la imposibilidad de la palabra pronunciada de modo sincronizado, los cineastas de vanguardia establecen coincidencias con músicas instrumentales. Con el cine surrealista las formas argumentales adquieren por

fin relevancia, precisamente para negar cualquier tipo de coherencia lineal, transgrediendo las lógicas y las normas relativas a la causalidad.

Ignorando el protagonismo de actrices y actores en el desarrollo de la acción, la ubicuidad enunciativa de los diálogos y el dominio explicativo de la voz en *off*, el cine experimental se aventura hacia formas fílmicas no regidas por condicionantes literarios. Estas prácticas cinematográficas pueden clasificarse en una serie de divisiones colindantes con la evolución de las artes visuales, que tienen un punto de anclaje con los movimientos artísticos del siglo xx. Son tendencias delimitadas por cuestiones técnicas, géneros acotados por apreciaciones estéticas o categorías estructuradas de acuerdo con concepciones epistemológicas.

Cuestión de formato, asunto contextual

Uno de los rasgos identitarios del cine experimental es la defensa del soporte fotoquímico. Antes de la consolidación del vídeo analógico —ya entrada la década de los años setenta— y la rotunda diseminación del vídeo digital en todas las esferas de la producción y la exhibición con la irrupción de programas de edición para ordenadores personales (Final Cut, Adobe Premiere) y plataformas *online* (YouTube, Vimeo), este cine personal y diferente solo se puede concretar en formato fílmico. Durante las décadas de los años 1910 y 1920 se emplea el de 35 mm, el estándar de la industria del cine. En 1923 se introduce el de 16 mm, caracterizado por su menor coste económico y la accesibilidad de sus aparatos —cámaras y proyectores—, consolidándose como el más representativo del cine documental y el cine experimental. En 1965 Kodak lanza al mercado otro formato fílmico aún más democrático: el súper 8, caracterizado por tomavistas ligeros, un cartucho susceptible de cargarse automáticamente y una imagen granulosa e inestable. Este nuevo formato *amateur* —heredero del 8 mm y el 9,5 mm, comercializado en 1922— se anticipa a todos los posteriores soportes videográficos, primero analógicos y después digitales, que fomentan el registro de imágenes por parte de aficionados y directores *amateurs*. En la actualidad, el cine experimental se debate entre una defensa a ultranza del celuloide, caracterizada por la red de laboratorios independientes que reivindican activamente su uso, y la utilización del vídeo digital, extraordinariamente versátil.

Como toda disciplina artística generada al margen de la industria, el cine experimental busca métodos de producción independientes que generalmente pasan por la autofinanciación. Ayudas de centros de arte, becas y otro tipo de promociones para la realización son otras opciones habituales. En paralelo con estas ayudas públicas se hallan mecenazgos u otros incentivos económicos promovidos por fundaciones privadas. Existen plataformas que ponen a disposición recursos monetarios o logísticos; son distribuidoras, cooperativas y laboratorios independientes que fomentan la práctica fílmica como disciplina artística al margen de la industria. La New York Film-Makers' Cooperative, la London Film-Makers' Co-op —reconvertida actualmente en LUX—, Canyon Cinema en San Francisco, Sixpackfilm en Viena, Light Cone en París, Arsenal en Berlín y Hamaca en Barcelona son ejemplos de organizaciones que distribuyen cine experimental para expandir así su grado de influencia. De todos modos, el coste económico de la producción de filmes experimentales lo asume mayoritariamente el propio artista, que también se encarga de distribuir su pieza por las redes de muestras audiovisuales.

Festivales de cine experimental, filmotecas, salas de cine alternativo, microcinemas y centros de arte son los lugares en los que pueden visionarse estas películas habitualmente. Si durante muchos años el acceso a este cine subterráneo ha resultado ser prácticamente imposible, con la popularización de las ediciones digitales y el alcance de internet esta problemática ha quedado subsanada. En contraposición, este acceso ilimitado al cine experimental a golpe de clic genera un tipo de acontecimientos fílmicos centrados en la noción de evento. Poder presenciar en vivo algunas de estas manifestaciones artísticas, con artistas que dirigen la velada desde lo performativo o lo académico para poder debatir posteriormente los trabajos, es un reclamo que facilita intercambiar ideas e impresiones, generando puntos de encuentro incalculables que se complementan con el creciente consumo individual.

El listado de enunciados introducido a continuación vislumbra las principales tendencias estéticas del cine experimental. Descripciones de aspectos técnicos y fundamentaciones teóricas contribuyen a definir los ejes formales y conceptuales que subyacen en ellas. Siguiendo cierta cronología relativa a la historia del cine experimental e introduciendo

apreciaciones transversales de naturaleza contextual se observan afinidades y coincidencias. Esta herencia cinematográfica permite comprender el germen, el desarrollo y la actualidad de las prácticas filmicas de raíz experimental. Cartografiar esta escena a partir de una serie de movimientos específicos es un modo de acotar, indefectiblemente, un terreno inabarcable. También es una manera de pensar los ejes temáticos que se perciben en la selección de títulos analizados.

Vanguardias artísticas y cinematográficas europeas

La mayoría de movimientos de vanguardia de principios del siglo xx flirtea con el nuevo medio cinematográfico para expandir su grado de actuación mediante la diversificación de soportes artísticos. Futurismo, cubismo y constructivismo son vanguardias de las artes plásticas que generan unos pocos filmes excepcionales. Por el contrario, movimientos como el expresionismo alemán, el impresionismo francés y la vanguardia soviética pueden considerarse desarrollos específicamente filmicos. *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919-1920), *La Roue* (Abel Gance, 1922), *La glace à trois faces* (Jean Epstein, 1927) y *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1928-1929) ejemplifican búsquedas formales en las que la exploración escenográfica, la inventiva óptica y el virtuosismo del montaje acompañan la progresión de los relatos.

Ballet mécanique (1924), el único título de Fernand Léger y Dudley Murphy, vislumbra la posibilidad de un cine cubista. La multiplicidad de puntos de vista, las visiones calidoscópicas y las repeticiones de planos son recursos técnicos que se asocian con sonoridades estridentes, ruidos instrumentales de timbres acústicos inusuales. En las vanguardias artísticas, las películas sustentadas en lo argumental son las realizadas por artistas adscritos al espíritu dadá y al movimiento surrealista. Ambos acogen un listado de películas donde las interpretaciones de actrices y actores adoptan posturas radicalmente atrevidas. Son actuaciones que protagonizan historias intrincadas, hechas de incongruencias, transgresiones y desenlaces hilarantes. *Emak Bakia* (1927), de Man Ray; *Entre'acte* (1924), de René Clair y Francis Picabia; *Anémic Cinéma* (1926), de Marcel Duchamp; *Ghosts Before Breakfast* (1927-1928), de Hans Richter; *La coquille et le clergyman* (1927), de Germaine Dulac; *Un*

perro andaluz (1929) y *L'Âge d'or* (1930), de Luis Buñuel y Salvador Dalí, y *Le sang d'un poète* (1930), de Jean Cocteau, son películas producidas en Francia o Alemania con postulados dadaístas o surrealistas celebrando lo absurdo, el inconsciente, lo ilógico, el sueño, la magia, la burla, el escándalo y la provocación.

A lo largo de esta misma década de los años veinte se popularizan las consideradas sinfonías urbanas. Documentar el dinamismo de la actividad de las ciudades a lo largo de una jornada es el principal propósito de unos títulos que festejan el frenesí de las grandes metrópolis con registros frenéticos de trasfondo progresista. Son títulos despersonalizados que muestran el ritmo de vida urbano experimentando libremente con los recursos del medio cinematográfico. *Manhatta* (1921), de Paul Strand y Charles Sheeler; *Berliner Stilleben* (1926), de László Moholy-Nagy; *Rien que les heures* (1927), de Alberto Cavalcanti; *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, y *À propos de Nice* (1929-1930), de Jean Vigo, son algunos de sus títulos más representativos.

Cine abstracto, visual music

Practicado por artistas visuales interesados en las artes gráficas, el cine de animación abstracto es una de las constantes propias de la vanguardia histórica. Este evoluciona a lo largo de los años hasta revelarse como un subgénero paradigmático de la actualidad audiovisual, la considerada como *visual music*. La consecución pictórica de formas no figurativas es el embrión de un cine que se detiene en el movimiento de líneas, manchas y formas geométricas diversas. Walter Ruttmann, Viking Eggeling y Hans Richter son los padres de un cine absoluto que poco después deriva hacia una abstracción practicada profusamente por cineastas como Oskar Fischinger (*Komposition in Blau*, 1935; *Allegretto*, 1936; *An Optical Poem*, 1937; *Radio Dynamics*, 1942), Len Lye (*A Colour Box*, 1935; *Rainbow Dance*, 1936), Mary Ellen Bute y Ted Nemeth (*Tarantella*, 1940; *Abstronic*, 1952), Harry Smith (*Early Abstractions*, 1946-1957), Jim Davis (*Evolution*, 1954) y Norman McLaren (*Begone Dull Care*, 1949; *Mosaic*, 1965; *Synchromy*, 1971). Los estudios lumínicos y cromáticos desencadenan composiciones inefables en perpetuo desplazamiento; son

vibraciones etéreas cuyas cualidades plásticas y musicalidad facilitan designarlas como *música visual*.

Llegada la década de los años sesenta, este cine no objetivo conecta con la sensibilidad psicodélica, la escena musical del momento, el carácter contracultural de las experiencias y la expansión de la mente inducida por alucinógenos. John Stehura (*Cybernetic 5.3*, 1960-1965), Jordan Belson (*Allures*, 1961), James Whitney (*Lapis*, 1963-1966), John Whitney (*Matrix III*, 1972) y Lillian Schwartz (*Pixillation*, 1970) crean un cuerpo fílmico hipnótico que seduce a la industria del cine. Numerosos largometrajes de ciencia ficción de la época incorporan hallazgos visuales similares en forma de efectos especiales que ilustran viajes interestelares o estados alterados. Dwinell Grant, Jim Davis, Stan VanDerBeek, José Antonio Sistiaga, Hy Hirsh, Stephen Beck, Jules Engel, Barry Spinello, Manfred Mohr, Robert Russett, René Jodoin y Larry Cuba son otros de los nombres propios de esta tendencia plural que va del cine calculado a la animación por ordenador.

A finales de los años noventa y principios de los 2000, con la proliferación de la música electrónica instrumental y los programas de producción digital de imágenes, la *visual music* alcanza otro cénit. Expertos en la animación abstracta como Brett Battey, Robert Seidel, Joost Rekveld, Ian Helliwell, Ryoji Ikeda, Semiconductor, Mizue Mirai y Blanca Rego, producen trabajos de puntos y rayas que recogen la herencia de la experimentación fílmica e introducen la tecnología digital mediante parámetros musicales, codificación informática o reincidencia en el error. No por casualidad muchas de estas realizaciones audiovisuales tienen lugar en forma de directo visual en festivales de artes electrónicas o música avanzadas.

Postsurrealismo, cine underground norteamericano

Proyectos recientes como el monumental *Unseen Cinema*, coordinado por el historiador Bruce Posner, han redescubierto el cine de vanguardia norteamericano del periodo 1893-1941. *The Fall of the House of Usber* (1926-1928) y *Lot in Sodom* (1933), de James Sibley Watson y Melville Webber; *The Love of Zero* (1928), de Robert Florey; *The Life and Death of 9413: a Hollywood Extra* (1928), realizada junto con Slavko Vorkapić, y

Autumn Fire (1933-1935), de Herman G. Weinberg, son algunas de las películas más significativas de la primera vanguardia estadounidense. Dramatizan historias literarias, critican cómicamente la fábrica de sueños o sugieren el enamoramiento otoñal, siempre desde una concreción lírica y poética enfatizada por el virtuosismo de la filmación.

Meshes of the Afternoon (1943), de Maya Deren; *The Cage* (1947), de Sidney Peterson, y *The Potted Psalm* (1946), realizada junto con James Broughton, y los primeros metrajes ensamblados del artista visual Joseph Cornell, incluyen derivas surrealistas de naturaleza profundamente *yankee*. *Dreams that Money Can Buy* (1947), del artista alemán Hans Richter, residente en Nueva York, es un largometraje que evidencia el grado de influencia del movimiento surrealista europeo en Estados Unidos. El exilio de un buen número de artistas alemanes y franceses deja entrever la notoriedad que adquiere allí el surrealismo en la escena fílmica.

A finales de los años cincuenta e inicios de los años sesenta sobresale el cine de Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Ron Rice, George y Mike Kuchar, Jack Smith y Ken Jacobs. El primero es el gran paradigma del cine *underground*, un cine que ilustra lo marginal y disidente, representando un cine *queer* posteriormente popularizado por las películas de Andy Warhol. *Fireworks* (1947) y *Scorpio Rising* (1963) retratan la homosexualidad desde un punto de vista que se anticipa al pop. Las canciones de *rock'n'roll* conectan con una audiencia joven que también se identifica con el cine de Andy Warhol y títulos como *Chelsea Girls* (1966), abiertamente centrados en la sexualidad y la drogadicción. El máximo adalid del *pop art* no es solo uno de los precedentes del cine estructural —con su retorno minimalista a las bases del medio—, sino también alguien que auspicia lo contracultural del mismo modo que lo hace el cine baudelairiano del primer Ken Jacobs (*Blonde Cobra*, 1963), Jack Smith (*Flaming Creatures*, 1963), y Ron Rice (*Chumlyun*, 1964).

Sins of the Fleshpoids (1965), de Mike Kuchar; *Hold Me While I'm Naked* (1966), de George Kuchar; *The Illiac Passion* (1967), de Gregory Markopoulos, y *The Great Blondino* (1967), de Robert Nelson, son películas que oscilan entre una precisión fílmica del montaje, una comicidad absurda del cine de ficción más casero e irrisorio, y un delirio exuberante de resonancias oníricas. En Inglaterra, el cine *underground*

sobresale gracias a la erótica enfermiza de Stephen Dwoskin o las acciones corrosivas de Jeff Keen, inclinadas hacia una animación inflamable que anticipa la actitud prepunk.

Cine personal, filme-diario

Stan Brakhage y Jonas Mekas ejemplifican un cine personal y autobiográfico, concretado en una postura expresionista influida por las artes plásticas y una lírica de raigambre poética. El primero se revela como una de las figuras más significativas de la historia del cine experimental, autor de un corpus cinematográfico inabarcable, consolidado por centenares de películas —de duraciones muy diversas— y tratados escritos representativos de su ideario como el libro *Metáforas de la visión* (1960).

Tras iniciar su trayectoria filmando cortometrajes de ficción de estructuras lógicas, Brakhage alumbra una filmografía que, a grandes trazos, se puede dividir en tres bloques: títulos personales sobre él o su entorno familiar más inmediato (*Window Water Baby Moving*, 1959; *Dog Star Man*, 1961-1964); piezas de animación pictórica y cine sin cámara (*Mothlight*, 1963; *The Dante Quartet*, 1987) y registros documentales que, por su extremado acercamiento, proponen un hiperrealismo existencial de elementos inidentificables (*The Act of Seeing with One Own Eyes*, 1971).

Más allá de su intensa labor como dinamizador y sagaz activista del New American Cinema, Mekas realiza una obra intensa estructurada alrededor del diario filmado. Su cine no parte de la idea de concretar películas unitarias, sino todo un proyecto artístico autónomo que da cuenta de su propia experiencia vital. *Walden. Diaries, Notes & Sketches* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) y *Lost, Lost, Lost* (1976) son títulos autobiográficos que ponen a prueba la cámara de 16 mm, que se concretan en montajes reflexivos que explican su vida retratando la escena fílmica que la rodea, las circunstancias neoyorquinas y aquellas otras propias de su pueblo natal.

Geographies of the Body (Willard Maas, 1943), *Go! Go! Go!* (Marie Menken, 1963), *Fuses* (Carolee Schneemann, 1967), *Mare's Tail* (David Larcher, 1969), *Film Portrait* (Jerome Hill, 1970) y *The Adventures of the Exquisite Corpse* (Andrew Noren, 1967-2003) —así como buena parte de la filmografía de Saul Levine, Marjorie Keller, Bruce Baillie,

Chick Strand, Storm de Hirsch, Robert Nelson, Jack Chambers, Peter Hutton, Margaret Tait y Robert Beavers— mantienen similitudes con la obra de los dos cineastas anteriores. Documentan la propia existencia desde ópticas impresionistas definidas por la noción de *cine lírico*, un cine que revela propiedades lumínicas cercanas transmitiendo tanto la felicidad como la duda existencial que supone la experiencia diacrónica de estar en el mundo.

Cine estructural, cine expandido

El origen del cine estructural puede vislumbrarse en el incisivo análisis sobre el medio fílmico del cine letrista francés y en el minimalismo tautológico de los Fluxfilms (1962-1970). Asimismo, el cine métrico de Peter Kubelka —con su atención por la rigurosidad del montaje de fotogramas únicos inspirado en la escritura musical atonal— y el cine silente de Andy Warhol —hecho de largos planos fijos, devotos de la temporalidad— son la semilla de un cine formalista, sistemático e incluso académico. El letrismo anticipa fundamentaciones metafílmicas integrando rasgos de la apropiación cinematográfica e intuyendo perspectivas expandidas manifestadas años más tarde en el seno del paracinema. *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou, *Le Film est déjà commencé?* (1951), de Maurice Lemaitre, y *L'Anticoncept* (1952), de Gil J. Wolman, son los tres títulos definitorios de una tendencia fulgurante de la que saldrá una de las figuras más determinantes de la contemporaneidad: el guía del situacionismo, Guy-Ernest Debord.

El cine estructural —denominado célebremente por el historiador P. Adams Sitney en un artículo homónimo publicado en la revista *Film Culture*— está íntimamente vinculado a las tendencias minimalistas y conceptuales del arte del momento. Su desarrollo debe entenderse como un amplio conjunto de iniciativas fílmicas, atentas a la especificidad de las herramientas cinematográficas. Muy a menudo, este cine de fuerte impronta tecnológica estudia el medio aportando piezas que referencian el propio dispositivo empleado. *Film as Film* es otro de los conceptos utilizados para indicar cómo estas películas desvelan las propiedades de lo cinematográfico esquivando la representación y abogando por una concepción antiilusionista. Una fundamentación

antiretiniana inclinada a subrayar el papel protagonista de los aparatos puestos en circulación, en vez de señalar aquello que representan, es también uno de sus signos de identidad.

Algunas películas de los norteamericanos Paul Sharits, George Landow, Barry Gerson, Larry Gottheim, J. J. Murphy, Bill Brand; los ingleses Lis Rhodes, Chris Welsby, William Raban y Peter Gidal —con su teoría del cine materialista—; los canadienses Joyce Wieland, David Rimmer, Chris Gallagher; los austríacos Kurt Kren, Peter Kubelka —con su cine métrico—; los alemanes Werner Nekes, Dore O., Birgit y Wilhelm Hein, Klaus Wyborny, Heinz Hemigholz; los polacos Richard Wasko, Josef Robakowski; el yugoslavo Ladislav Galeta; el francés Christian Lebrat; los japoneses Takahiko Iimura, Yoko Ono, Toshio Matsumoto y Takasi Ito; y el australiano Paul Winkler, asumen el componente metalingüístico de sus trabajos celebrando lo tautológico, lo polisémico y lo especulativo.

The Flicker (1966), de Tony Conrad; *Wavelength* (1967), de Michael Snow; *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), de Ken Jacobs; *Serene Velocity* (1970), de Ernie Gehr; *Zorns Lemma* (1970), de Hollis Frampton; *Berlin Horse* (1970), de Malcolm LeGrice; *Seven Days* (1974), de Chris Welsby, y *Picture and Sound Rushes* (1974), de Morgan Fisher, son títulos canónicos de un cine estructural que domina la escena experimental de los años 1970 para caer en desuso entrados los ochenta. En la contemporaneidad se puede observar cierto retorno al cine sistemático en cineastas como James Benning (*13 Lakes*, 2004; *Ten Skies*, 2004; *One Way Boogie Woogie / 27 Years Later*, 2005) o Rose Lowder (*Bouquets*, 1994-2005).

El cine expandido y el paracinema mantienen muchos puntos de contacto con el cine estructural centrado en actuaciones en directo o aquel otro desplegado en instalaciones filmicas. La presencia del artista ante la audiencia, el acompañamiento musical en directo, la multiplicación de proyectores —de cine, vídeo y diapositivas—, el uso de estos como instrumento sonoro, el desbordamiento de la imagen más allá de la pantalla, la incorporación de elementos escénicos y otros juegos eventuales son algunos de los recursos que se suman a estas experiencias cinematográficas rupturistas. *Movie Drome* (1963), de Stan VanDerBeek, y *Exploding Plastic Inevitable* (1966-1967), de Andy Warhol, son espec-táculos precursores de unas experiencias como *Light Describing a Cone*

(1973), de Anthony McCall; *Nervous Magic Lantern* (1990-2018), de Flo y Ken Jacobs, y las proyecciones en directo de artistas como Bruce McClure, Sandra Gibson y Luis Recoder, o el colectivo OJOBACA.

Found footage, cine de apropiación

Estrechamente relacionada con la investigación técnica del cine estructural se encuentra la tendencia del cine de *found footage*. El reciclaje de imágenes, el metraje encontrado, el (des)montaje y la apropiación audiovisual son otros enunciados utilizados para indicar la existencia de un cine de apropiación que, con la llegada del digital, incrementa su presencia de modo exponencial. Revisar la historia del cine realizando comentarios críticos, estudiarla para considerar su trasfondo político y recuperar fragmentos filmicos pretéritos para ensayar nuevos modos de acercamiento a la maleabilidad de sus sonidos e imágenes, son procedimientos elaborados por cineastas que definen sus piezas en la mesa de montaje —o con el programa de edición del ordenador— desechando la opción de filmar o grabar nuevos materiales. Proponer instancias artísticas con fragmentos de películas no originales es una de las tendencias más visibles del cine experimental actual. Joseph Conrad (*Rose Hobart*, 1936-1939) y Bruce Conner (*A MOVIE*, 1958; *Crossroads*, 1976) son dos de los referentes de un cine que alcanza altas cotas de reconocimiento a finales de los años ochenta e inicios de los años noventa, tanto a nivel práctico como teórico.

Arthur Lipset (*Very Nice, Very Nice*, 1961), Gianfranco Baruchello y Alberto Griffi (*Verifica incerta*, 1964-1965); Al Razutis (*Visual Essays: Origins of Films*, 1973-1984) y Artavazd Pelechian (*Tarva Yeghakerne* (*Les saisons*), 1975) son otros precursores de una ecología audiovisual también practicada por Angela Ricci-Lucchi y Yervant Gianikian, George Barber, Mark Rappaport y Martin Arnold, entre muchos otros. *Lyrical Nitrate* (Peter Delpout, 1991), *Sonic Outlaws* (Craig Baldwin, 1995), *The Cinemascope Trilogy* (Peter Tscherkassky, 1998-2001), *Phoenix Tapes* (Matthias Müller y Christoph Girardet, 2000) y *Decasia* (Bill Morrison, 2002) son títulos paradigmáticos de la apropiación filmica que especulan nuevos montajes con los que resignificar sus imágenes. Sin estar propiamente adscrito a las formas del

(des)montaje fílmico, el cine-ensayo es un género que parte de montajes estructurados a partir del uso de imágenes ajenas para indagar sobre ellas desde una mirada analítica propia de cierto cine documental. Películas como las de los norteamericanos Thom Anderson (*Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*, 1974; *Los Angeles Plays Itself*, 2003) y Alan Berliner (*The Family Album*, 1986; *Wide Awake*, 2006), el alemán Harun Farocki (*Images of the World and the Inscription of the War*, 1986), Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998) y el austríaco Gustav Deutsch (*Film Ist*, 1998-2002) vehiculan discursos ensayísticos estudiando la ideología que se oculta tras las imágenes. En ellos, el texto escrito o verbalizado se entrelaza dialécticamente con las imágenes para generar conocimiento mediante un género que deriva del cine de compilación.

Animación experimental, cine sin cámara

En el campo de la animación figurativa existe una tradición experimental que se remonta a los inicios del cine. Los dibujos de Émile Cohl (*Fantasmagorie*, 1908), las siluetas manipuladas de Lotte Reiniger (*Las aventuras del príncipe Achmed*, 1926), los muñecos animados de Vladislav Starévich (*El cuento del zorro*, 1937), la pixilación de Norman McLaren (*Neighbours*, 1952), las ilustraciones de Faith y John Hubley (*Moonbird*, 1959), la pantalla de agujas de Alexander Alexeieff (*Le nez*, 1963) y los recortables de Frank Mouris (*Frank Film*, 1973) son algunas de las técnicas pioneras de una animación que desarrolla historias más o menos excéntricas a partir de la figuración.

Uno de los focos más relevantes de este cine narrativo, hecho con marionetas, *stop motion*, figuras de yeso, barro, arena y otros materiales moldeables, se encuentra en algunas de las cinematografías de los países del Este. Los polacos Piotr Kamler y Walerian Borowczyk y los checos Jan Lenica y Jan Švankmajer (*Alice*, 1988; *Conspiradores del placer*, 1996) son cineastas que hacen animación introduciendo técnicas escultóricas y pictóricas. El francés Patrick Bokanowski (*L'Ange*, 1982) y los hermanos gemelos norteamericanos Stephen y Timothy Quay (*Institute Benjamenta*, 1995) recogen la herencia de Švankmajer para crear largometrajes ampliamente reconocidos en el ámbito de la

experimentación animada. Otras muchas técnicas inauditas, a menudo autodidactas, se encuentran en las piezas de animadores como Larry Jordan, Robert Breer, Paul Glabicki, Adam Beckett, Al Jarnow, Jonathan Hodgson, Jane Aaron, Stuart Hilton, Isabel Herguera, Lewis Klahr y Janie Geiser.

Una de estas técnicas es la conocida como *cine sin cámara*, que experimenta con los soportes fílmicos transformando su naturaleza mediante la aplicación de tintas translúcidas, la escritura de inscripciones, el recorte de elementos pegados sobre la superficie de la emulsión, la impresión fotoquímica realizada en el laboratorio u otras opciones artesanales más propias de la pintura, el dibujo, la fotografía y las artes gráficas. Este cine hecho a mano produce tanto películas tintadas, previamente filmadas —caso del cine de George Méliès y Segundo de Chomón—, como fotografiadas en el laboratorio —*Le retour à la raison* (1923), de Man Ray— u originadas a partir de celuloide opaco, transparente o apropiado. Len Lye, Norman McLaren, Stan Brakhage, José Antonio Sistiaga, Phil Solomon, Caroline Avery, Carl Brown, Jürgen Reble, Helen Hill, Cecile Fontaine y Steve Woloshen son algunos de los artífices de un cine que explora lo matérico manualmente.

Sin ser específicamente animadores, cineastas como el norteamericano Pat O’Neill y el polaco Zbig Rybcinski pueden considerarse creadores inclasificables que producen imágenes con técnicas colindantes con las de la animación. La mayoría de sus películas demuestra el virtuosismo alcanzado con la impresora óptica. Del primero son *Water and Power* (1989) y *Decay of Fiction* (2002), dos películas centradas en Los Ángeles que documentan espacios interiores y exteriores simultáneamente, demostrando su contrastada destreza con la copiadora fílmica. *Tango* (1980) demuestra la habilidad de Rybcinsky para superponer múltiples capas capturadas en el mismo fragmento de celuloide trabajando con máscaras y recortes de imágenes. Entrados los años ochenta, el realizador se adentra en el campo de los vídeos musicales y la innovación electrónica para la creación de imágenes sintéticas en obras videográficas como *Steps* (1987) y *The Fourth Dimension* (1988).

Nuevo cine narrativo, cine feminista

Nuevo cine narrativo y *new talkies* son conceptos que designan un retorno a ciertas estructuras narrativas tras la dominación del formalismo representado por el cine estructural. Entrados los años setenta, la palabra verbalizada y el texto escrito ganan terreno en una experimentación fílmica que muestra reflexiones sobre el poder del lenguaje como transmisor de ideas y la importancia del binomio escritura/imagen para el desarrollo semántico de los sistemas cognitivos. Títulos de Michael Snow (*Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, 1972-1974), Peter Rose (*The Pressures of the Text*, 1983) y Morgan Fisher (*Standard Gauge*, 1984) son filmes estructurales que amplían su área de influencia añadiendo la palabra pronunciada.

En Inglaterra, el texto recitado adquiere pleno protagonismo en las primeras películas de John Smith (*The Girl Chewing Gum*, 1976) y Peter Greenaway (*Vertical Features Remake*, 1978; *A Walk Through H: The Reincarnation of an Ornithologist*, 1979). Ambos evalúan la voz en *off* para vehicular títulos que perciben las tensiones existentes entre los montajes de imágenes y la escritura. Stephen Dwoskin, por su lado, retoma la narración a lo largo de la década de los años setenta solucionando historias turbulentas mediante planteamientos mínimos. *Dyn Amo* (1972), *Behindert* (1974) y *Central Bazaar* (1976) son títulos perturbadores e inquietantes, tanto desde el punto de vista emocional como sexual.

A diferencia del sistema de producción del cine comercial, fuertemente regido por estructuras jerárquicas eminentemente masculinas, la esfera del experimental fomenta la consolidación de trayectorias fílmicas de impronta feminista. Shirley Clarke, Marjorie Keller, Gunvor Nelson, Chick Strand, Barbara Rubin, Chantal Akerman, Babette Mangolte, Barbara Hammer, Amy Greenfield, Jackie Raynal, Peggy Ahwesh, Leslie Thornton, Sadie Benning, Jayne Parker son cineastas que practican un cine que cuestiona la dominación patriarcal visible en la sociedad. *Film About a Woman Who* (1974), de Yvonne Rainer; *Riddles of the Sphinx* (1977), de Laura Mulvey y Peter Wollen; *Is This What You Were Born For? Parts 1-7* (1981-1989), de Abigail Child; *Born in Flames* (1983), de Lizzie Borden, y *Syntaxma* (1984), de Valie Export,

ejemplifican un feminismo crítico y combativo que busca cambiar los paradigmas establecidos.

A finales de los años setenta, en consonancia con la fulgurante eclosión del movimiento punk, se aprecia la devoción por unos formatos filmicos que, como el súper 8, facilitan la libertad creativa y el espíritu «Do It Yourself». Derek Jarman es el cineasta que mejor ejemplifica la vivacidad de un cine lírico, *queer* y autogestionado que documenta lo cotidiano introduciendo bandas sonoras acordes con la escena musical del momento. *In the Shadow of the Sun* (1980) y *TG Psychic Rally in Heaven* (1981) son títulos cargados de capas granuladas de puestas en escena inquietantes y músicas atmosféricas a cargo de Throbbing Gristle. En la escena neoyorquina, la actitud punk, la música *new wave*, y su otra cara más ruidosa y nihilista, denominada *no wave*, se traducen en una serie de filmografías que van del cine de la transgresión de Nick Zedd al extremismo *hardcore* de Richard Kern, pasando por las trayectorias de Vivian Dick, Beth & Scott B., Amos Poe y el primer Jim Jarmusch. Jem Cohen hereda esta actitud autónoma, independiente y autofinanciada, con devaneos urbanos individuales y documentaciones musicales perseverantes —Fugazi, R.E.M., Elliot Smith.

Cine de artistas, cine de exposición

Desde finales de los años sesenta se suceden numerosas prácticas audiovisuales situadas entre el cine experimental y el videoarte que tienen lugar en galerías, museos o centros de arte. Dan Graham, Robert Smithson, Nancy Holt, David Lamelas, Hélio Oiticica, Richard Serra, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark, Marcel Broodthahers y el dúo Peter Fischli / David Weiss son algunos de sus responsables. A lo largo de las tres últimas décadas, en el seno de las prácticas contemporáneas, prolifera una línea curatorial que produce discursos artísticos añadiendo el trabajo de cineastas y videocreadores. Documentaciones de acciones corporales (Ana Mendieta, Bas Jan Ader, Tehching Hsieh, Roman Signer), ensayos políticos y socioeconómicos sobre la visibilidad (Harun Farocki, Antoni Muntadas), interrogaciones identitarias (Eiija-Liisa Athila, Pierre Huyghe) y animaciones expandidas (William

Kentridge), por poner algunos ejemplos, hallan cobijo antes en el cubo blanco que en la sala oscura.

Numerosas obras expositivas finalizadas en soporte videográfico han encontrado un reconocimiento crítico en el mundo del arte, una legitimación auspiciada, simultáneamente, por una audiencia totalmente receptiva. *24-hour Psycho* (1993), de Douglas Gordon; *The Cremaster Cycle* (1994-2002), de Matthew Barney; *Fiorucci Made Me Hardcore* (1999), de Marck Leckey; *The Clock* (2010), de Christian Marclay; *FILM* (2011), de Tacita Dean; *Grosse Fatigue* (2013), de Camille Henrot, y *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV file* (2013), de Hito Steyer, serían buenos ejemplos de ello. Por otro lado, artistas tan diferentes como Rodney Graham, James Coleman, Runa Islam, Rosa Barba, Manon de Boer, Tacita Dean, João Maria Gusmão y Pedro Paiva, Richard Tuohy, Ben Rivers, Ben Russell, Jennifer Reeves, Nazli Dinçel, Esther Urlus, Jodie Mack, Mike Stoltz, Luke Fowler, Alexandre Larose y Lucy Raven siguen trabajando en 16 mm para expresarse cinematográficamente.

Anotaciones sobre la selección

El listado de cincuenta películas escogidas abarca un amplio muestrario de tendencias filmicas, una necesaria representación femenina, una diversidad de nacionalidades y cierto favoritismo por el cine hecho aquí. Abstracción, cubismo, sinfonía urbana, dadá, surrealismo, *found footage*, cine *underground*, cine letrista, cine lírico, cine autobiográfico, *visual music*, animación experimental, cine estructural, cine métrico, *flicker film*, cine expandido, cine directo, diario filmado, cine feminista, cine-ensayo y documental heterodoxo son algunos de los ámbitos representados. Ocho de las películas seleccionadas están realizadas por mujeres; número insuficiente que demuestra cómo la paridad entre géneros, dentro de este ámbito filmico menos jerárquico, debe continuar reivindicándose. Maya Deren, Yvonne Rainer, Lis Rhodes, Chantal Akerman, Laura Mulvey, Flo Jacobs, Rose Lowder, Tacita Dean demuestran cómo este cine promueve la libertad de planteamientos y posiciones, ignorando los rígidos códigos y las lógicas herméticas de la producción audiovisual.

La mayoría de las películas es de origen norteamericano. Muchas otras proceden de países europeos —Inglaterra, España, Francia, Austria y Alemania—, mientras que Latinoamérica y Asia solo cuentan con un título por continente, los filmes de Fernando Birri y Takashi Ito, respectivamente. En sendas fichas se reflexiona sobre el valor de unas cinematografías alejadas del «canon» del cine experimental internacional. Un canon que, en cierto modo, está pautado por el *essential cinema*, promovido por programadores y cineastas en el seno del Anthology Film Archives. Este predominio del cine occidental en la configuración del cine experimental internacional no impide que en los últimos años surjan con fuerza cinematografías de nacionalidades escasamente contempladas en el pasado como son las del norte de África y los países de Oriente Medio en la serie de *deuvedés Résistance(s)*.

Finalmente, se ha tenido en cuenta el valor de la cinematografía española, muy poco representativa para la evolución del cine experimental internacional pero del todo significativa para valorar el vigor de innovaciones sonoras y visuales, teniendo en cuenta las deficiencias estructurales y el contexto socio-político en el que se ha desenvuelto. *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel y Salvador Dalí; *Tríptico elemental de España* (1953-1982), de José Val del Omar; *Cuadecuc, vampir* (1970), de Pere Portabella; *...ere erera baleibu izik subua aruaren...* (1968-1970), de José Antonio Sistiaga, y *A Mal Gam A* (1976), de Iván Zulueta, son los cinco títulos analizados de este país. Estudiar las relaciones entre estas películas y movimientos de vanguardia como el surrealismo; enfatizar la importancia de la obra de Val del Omar y Zulueta; señalar la singularidad de una película como el *making of* sobre otra dedicada al mito de Drácula; y recordar el *tour de force* abstracto aplicado sobre celuloide del pintor vasco son las razones que explican su inclusión. Otros títulos que se podrían haber incorporado son: *El lobby contra el cordero* (1968), de Antonio Maenza; *Lock-Out* (1973), de Antoni Padrós; *Travelling* (1973), de Luís Rivera; *Ceremonials* (1974), de Benet Rossell, y *133* (1978-1979), de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet. Entre los nombres de otros cineastas experimentales de origen español no incluidos en la selección destacamos los de Adolfo Arrieta, Javier Aguirre, Antonio Artero, Ramón de Vargas, Ricardo Bofill, Carles Santos, Josep Lluís Seguí y Carles Comas.

Todos ellos demuestran que en España el cine experimental ha sido una práctica más bien frágil y discontinua. Con la llegada de los años ochenta los formatos videográficos asumen el protagonismo. La omnipresencia de un vídeo digital en perpetua hibridación caracteriza el nuevo milenio en el que cineastas tan dispares como Laida Lertxundi, David Domingo, Alberto Cabrera Bernal, Esperanza Collado o César Velasco Broca recuperan el súper 8 y el 16 mm sin dejar de lado las opciones digitales de creación de imágenes en movimiento.

Radicales libres

El título de este libro lo es también de dos películas representativas del cine experimental aquí analizado: *Free Radicals* (1958), de Len Lye, y *Free Radicals: A History of Experimental Film* (2011), de Pip Chodorov. La primera es una película de animación precisa, cuya eficacia reside en la destreza técnica y el talento de un ejercicio sencillo de cine sin cámara. La segunda es un documental que estudia la tradición del cine experimental con una voluntad didáctica, un tono pedagógico no exento de rigor.

Len Lye elabora una breve pieza sobre metraje de celuloide opaco en el que rasga líneas verticales cuyos movimientos, sincronizados con música de percusión africana, deviene una danza rítmicamente estimulante. Por su parte, Pip Chodorov muestra la historia del cine experimental desde un punto de vista personal sustentado por sus amplios conocimientos y su contrastada trayectoria. Su propia voz en *off* hilvana imágenes de archivo, fragmentos fílmicos y entrevistas a cineastas en un documental ensayístico de tonos autobiográficos. Estructurada en torno a cuatro filmes clásicos de vanguardia, recuperados íntegramente —*Rhythmus 21* (1921), de Hans Richter, *Rainbow Dance* (1936) y *Free Radicals* (1958), de Len Lye, y *Recreation* (1956-1957), de Robert Breer—, la película introduce las opiniones de numerosos cineastas vinculados al experimental: Hans Richter, Robert Breer, Jonas Mekas, Stan Brakhage, Peter Kubelka, Ken Jacobs, Michael Snow, Stan VanDerBeek y Nam June Paik.

Libertad y radicalidad son dos adjetivos inherentes a buena parte del cine estudiado a continuación. Es un cine que defiende la libre

expresión desde una radicalidad formal que no se conforma con usar el medio fílmico para explicar historias sino que anhela producir experiencias acordes con su especificidad. El escritor británico A. L. Rees va un paso más allá señalando que «la idea del cine experimental o del filme de vanguardia en sí mismo deriva más directamente del contexto del arte moderno y postmoderno que de la historia del cine» (Rees, 1999, pág. 2). En el ámbito científico, el concepto *radical libre* se asigna a una especie química que cuenta con electrones desapareados, formada tras la ruptura homolítica de una molécula, siendo profundamente inestable y adquiriendo gran poder reactivo. De modo análogo, esta fuerza de reacción de los radicales libres cinematográficos explica el creciente interés que muchas de sus películas despiertan en nuevas generaciones de espectadores deseosos de descubrir obras inicialmente minoritarias.

Las películas

Lichtspiel Opus I-IV

Director: Walter Ruttmann
Música: Max Butting
País: Alemania
Año: 1921-1925
Duración: 22 min
Formato: 35 mm. Color / Blanco y negro

Un común denominador de buena parte del cine de vanguardia es la noción de abstracción. Esta abstracción se puede entender de modo literal o metafórico. Admite tanto la representación visual de referentes no objetivos como la elaboración de propuestas filmicas que investigan las posibilidades creativas del medio huyendo de consideraciones narrativas convencionales. No es casualidad, por tanto, que la pintura y la música sean las disciplinas artísticas con las que este cine diferente tiene más puntos de encuentro. Son afinidades electivas que dejan en segundo término imposiciones literarias y teatrales para liberar las imágenes y los sonidos de imperativos narrativos e interpretativos. El cine absoluto es un cine que rechaza la figuración, el ilusionismo y la causalidad. Huye de la filmación de referentes externos de la realidad para emplear formas libres. Son configuraciones que parten de líneas, puntos, manchas y demás recursos gráficos —espontáneos o milimétricos— propios de las artes plásticas. El embrión de este cine abstracto aparece en Alemania durante los años veinte.

Walter Ruttmann, Hans Richter y Viking Eggeling son los tres artistas pioneros en explorar unos tratamientos inicialmente insólitos, identificados años después bajo los conceptos de *animación abstracta* y *música visual*. Sus tres primeras películas —*Lichtspiel Opus I* (1921), *Rhythmus 21* (1921) y *Symphonie Diagonale* (1921)— combinan el formato de 35 mm con técnicas diversas que capturan imágenes fotograma a fotograma. Walter Ruttmann pinta al óleo sobre vidrio filmando variaciones desde un ángulo inferior, un plano nadir; Hans Richter produce cartulinas

recortadas que anima ante el objetivo con movimientos de cámara sobre truca; Viking Eggeling recorta formas lineales en papel de estaño, minuciosamente dispuestas para dar fluidez a sus formalizaciones. Aunque no utilice dibujos ni pinturas, *Lichtspiel: schwarz-weiß-grau* (1930) de László Moholy-Nagy también puede inscribirse en la tendencia del cine absoluto. Documenta una escultura cinética de metal, creada por el propio artista, a través de movimientos circulares y variaciones de luz —reflejada o refractada— que registran transformaciones de la pieza volumétrica. Todas ellas marcan el inicio de una abstracción fílmica que tiene continuidad con iniciativas teutonas de estudiantes y profesores de la escuela Bauhaus como Kurt Schwertfeger, Ludwig Hirshfeld-Mack o Werner Graeff.

Lichtspiel Opus I está considerado el primer filme absoluto de la historia. Es la primera pieza de una tetralogía que ilumina formulaciones de origen plástico estableciendo sinergias con el devenir musical. Este primer título es en color y dura diez minutos; los siguientes son en blanco y negro, juntos apenas suman doce. A diferencia de las de Eggeling y Richter, las cuatro propuestas de Ruttmann resultan menos minimalistas, más extravagantes e intrincadas. Sus gráficos coloreados llenan el espacio compositivo jugando con las esquinas, calculando los márgenes delimitados por el encuadre. Medias lunas, círculos, triángulos, paralelepípedos y manchas onduladas, simulando lo sinuoso de las olas del mar, entran en cuadro, desapareciendo a los pocos segundos, tras moverse horizontal, vertical o diagonalmente. Son superficies móviles, animaciones que denotan un componente orgánico mimetizando sucesos de la naturaleza o simulando acciones de seres vivos. Según el historiador y cineasta Jean Mitry, «estas formas se desplazaban, se transformaban, jugaban las unas con las otras según una cadencia y una periodicidad metronómica» (Mitry, 1971, pág. 106). Dos intervalos negros separan las tres partes en las que se divide un filme que mantiene un equilibrio entre una ordenación geométrica en permanente distorsión y un desarrollo pictórico de trazo naïf. El fondo oscuro por donde se deslizan las composiciones es testigo del avance de manchas de colores primarios que, a menudo, dejan estelas pertenecientes a la materia pictórica empleada. Rastros de pigmento reposan sobre el vidrio acrecentando la sensación dinámica de unos cuerpos monocromos marcados por la

determinación y la ingenuidad. La sutil sincronía que establecen con las pautas marcadas por los diferentes instrumentos musicales resarcan un desarrollo evidente.

Max Butting, compositor sueco amigo de Ruttmann, es el encargado de componer un tema para un cuarteto de cuerda que acompaña un desarrollo sencillo, resuelto con elegancia. «Haciendo uso de fondos con texturas, formas curvilíneas y perfiles dentados irregulares, Ruttmann creó motivos rítmicos parecidos a los de una máquina, que actúan “como unidades melódicas en una estructura musical”» (Brougher, 2005, pág. 100), indica el historiador Brougher cuando analiza la sincronía entre sonidos e imágenes en el cine de vanguardia y experimental. «Renunciando a personificar los eventos de este mundo» —escribe Walter Ruttmann en las notas redactadas para promocionar el filme— «este arte joven se eleva a una pureza comparable a la música en el juego combinado y la oposición de patrones y armonías que pueden llevarnos a las puertas de una nueva era artística» (Bouhours, 1995, pág. 395). El cineasta alemán también utiliza el concepto *sinfonía de la óptica* para conjugar el sentido visual con el auditivo, en una propuesta fílmica sinestésica que entrecruza estímulos perceptivos, floreciendo una expresión artística autónoma. *Obra fotodramática* es otro de los conceptos usados por el cineasta para definir una pieza que, durante su acontecer, implica una intensidad emocional sugerida por la composición musical.

Opus II, *Opus III* y *Opus IV* se muestran por primera vez al público en la mítica proyección «Der absolute film» que tiene lugar el 3 de mayo de 1925 en Berlín. Siguen la línea visual de la anterior, repitiendo hallazgos previos y añadiendo elementos formales (cuadrados regulares, franjas horizontales y verticales) resueltos de manera dubitativa. Resulta enigmático que las tres se decanten por el silencio cuando el cineasta expresa, en diversas ocasiones, su deseo de estructurar la dimensión temporal tomando como inspiración la música. Su devoción por las propiedades expresivas del sonido fílmico se puede ejemplificar mencionado dos películas posteriores: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) y *Weekend* (1930). La primera es una de las sinfonías urbanas más significativas de la historia del cine. Su representación cinemática de la ciudad de Berlín articula asociaciones visuales acorde con la instru-

mentación musical. La segunda es una película sin imágenes, un filme auditivo hecho exclusivamente de sonidos dispares montados como un *collage* sonoro. Una estudia las propiedades rítmicas del montaje dilucidando conexiones acústicas que demuestran su habilidad para crear propuestas artísticas emotivas. El ensamblaje sónico de la otra se revela como un antecedente de la música concreta, iniciada en Francia muy posteriormente, hacia 1948. Anticipa, incluso, el recurso del sampleado de fragmentos sonoros, popularizado con la consolidación del *hip-hop* y la música electrónica, ya entrados los años ochenta.

Ballet mécanique

Director: Fernand Léger, Dudley Murphy

Música: George Antheil

País: Francia

Año: 1924

Duración: 14 min

Formato: 35 mm. Color / Blanco y negro

El cine cubista es contingente; puede que exista pero también es posible que no lo haya hecho nunca. El pintor cubista Leopold Survage inició un proyecto fílmico que no llegó a concluir nunca. Otros artistas situados en la órbita de este movimiento pictórico —Pablo Picasso, George Braque, Juan Gris— rara vez se acercaron al medio cinematográfico con la intención de crear sus propios filmes. El primero es objeto de diversas documentaciones, siendo *Le Mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, la película más destacable por develar, hábilmente, su destreza con el dibujo. Más allá de la validez o no del epíteto *cine cubista*, si se afirma que una película como *Ballet mécanique* es susceptible de adscribirse a esta tendencia, resulta ineludible matizar la constatación, aportando datos que permitan su fundamentación.

Cuando se interesa por el medio cinematográfico, Fernand Léger ya ha consolidado su fórmula pictórica. Figuras femeninas representadas individualmente y retratos colectivos son algunos de los motivos que trabaja en pinturas reconocidas por la pulcritud de su trazo lineal, las formas planas, los colores primarios y los degradados metálicos hechos con escalas de grises. El pintor francés colabora en dos películas previas —*La Roue* (1923), de Abel Gance, y *L'inhumaine* (1924), de Marcel Herbiér— elaborando el cartel y los decorados, respectivamente. Con estos cineastas entiende que lo literario no debe ser prioritario. «El error pictórico es el tema. El error del cine es el guion. Desprovisto de este peso negativo, el cine puede llegar a ser el gigantesco microscopio de las cosas nunca vistas y nunca presentidas», escribe Fernand Léger en

el texto *Les cahiers du mois*, publicado en 1925. Esta declaración permite intuir la libertad tomada durante la realización de su única propuesta fílmica. Huir de la palabra escrita como germen de la práctica fílmica es una opción que implica la búsqueda de la inspiración a través de la idiosincrasia del propio dispositivo. Así, entender el uso de la cámara como una extensión de la mano permite hallar modos precisos con los que expresarse artísticamente. El cineasta estadounidense Dudley Murphy trabaja con Léger en una película cuyas numerosas versiones e irregulares restauraciones pueden confundir la percepción final de la misma.

Ballet mécanique se inicia con las imágenes de una suerte de rompecabezas de piezas de madera que configura un retrato dibujado de Charles Chaplin. Es un modo de homenajear el cine popular, a través de su primera gran estrella. Tras este breve preludio se inicia un despliegue exuberante de experimentaciones ópticas, movimientos de cámara y montajes acelerados que consolidan una danza esplendorosa de objetos inanimados de raíz mecánica. La representación del movimiento se muestra mediante juegos cinéticos asimilados por rostros, espejos convexos y otros elementos que establecen patrones ligados a los recursos de la animación *stop motion*. Son soluciones dinámicas que otorgan velocidad y aceleración a la pieza. Esta danza de elementos mecánicos tiene un componente lúdico que se puede identificar desde el inicio con la presencia de una joven balanceándose en un columpio, tanto del derecho como del revés. Numerosas repeticiones de planos —como el de una mujer mayor que sube una docena de veces las mismas escaleras, breves insertos de botellas de vino, cazos u otros utensilios de cocina, así como triángulos y círculos de colores varios— permiten deducir un elaborado proceso de montaje cuya atrevida concatenación de formas visuales está distribuida a partir de ritmos musicales.

Léger pone el acento en planos detalle de personas reales, bodegones y filmaciones calidoscópicas que multiplican los puntos de vista, formalizando un gran mural cubista. En él, formas geométricas descompuestas, propias del cubismo analítico, se combinan con un montaje sincopado y divergente, propio del cubismo sintético, inaugurado por la técnica del *collage*. Expresar lo pictórico en términos musicales se perfila aquí mediante la construcción inusual de filmaciones del mundo objetivo, la visualización invertida, el uso de intervalos acelerados de

planos y la insistencia tipográfica. El contraste entre la planimetría y la profundidad, la movilidad y el estatismo, el color y el blanco y negro, facilitan la consecución de una gran coreografía visual cuyas formas adquieren una inspiración musical.

Dadas las circunstancias en las que se produjo el filme, la composición musical de la película debe estudiarse detenidamente. Su compositor, el norteamericano George Antheil, escribió diversas bandas sonoras para producciones filmicas y televisivas, siendo su primera creación, *Ballet mécanique*, la más conocida de su carrera. Según las fuentes bibliográficas, resulta difícil concretar qué concluyó antes, la composición musical o la filmación. Para el investigador Paul D. Lehrman, «independientemente de quién empezó el proyecto, existía la intención de ambas partes de presentar el filme y la música juntas, pero ello resultó imposible» (Posner, 2001, pág. 70). La ambiciosa partitura de Antheil se acerca a la noción industrial, futurista y ruidista defendida por Luigi Russolo en su manifiesto *L'arte dei rumori* (1913). Su interpretación está pensada para «instrumentos automáticos —unos dieciséis pianos junto con una orquesta de percusión y varios efectos sonoros— pero por aquel entonces no existía tecnología capaz de sincronizar los pianos con un proyector o, del mismo modo, entre ellos» (Posner, 2001, pág. 70). La versión definitiva de la composición musical, presentada en la decisiva compilación *Unseen Cinema*, es asombrosamente ruidosa. Patrones tímbricos insistentes y percusiones retumbantes protagonizan una banda sonora ensordecedora que, durante catorce minutos, ofrece un escenario acústico turbador.

Ensalzar las propiedades técnicas de aparatos y engranajes mediante la construcción filmica es algo que también tiene en cuenta *Mechanical Principles* (1930), del cineasta norteamericano Ralph Steiner. Aquí la cadencia pausada de los planos estáticos de motivos tecnológicos contrasta con la continua aceleración del filme de Léger y Murphy. Su trasfondo progresista, centrado en ilustrar una disciplina como el diseño industrial, mantiene certeros puntos de contacto. Esta misma consideración, relativa al estudio pormenorizado de formas objetuales previamente diseñadas, es una característica que se observa en otras películas como *El canto del estireno* (1958), del francés Alain Resnais, o en las de los arquitectos y diseñadores norteamericanos Charles y Ray

Eames —como en el caso de *Topos* (1969). En estos filmes, atractivas documentaciones de objetos, mobiliario y productos manufacturados combinan visualizaciones sistemáticas con consideraciones informativas de trasfondo antropológico.

Entre'acte

- Producción:** Rolf de Maré-Les Ballets Suedois
Director: René Clair
Guion: Francis Picabia y René Clair
Fotografía: J. Berliet
Música: Erik Satie
Intérpretes: Jean Borlin, Inge Fries, Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Erik Satie
País: Francia
Año: 1924
Duración: 20 min
Formato: 35 mm. Blanco y negro

Los movimientos artísticos conocidos como dadá y surrealismo mantienen muchas similitudes debido, especialmente, a las conexiones estéticas e históricas manifestadas por los artistas más representativos de ambos ismos. El cine dadá subvierte la narrativa cinematográfica huyendo de la trama, apostando por una radicalidad formal que implica tanto la búsqueda del automatismo como la transgresión de las convenciones sociales propias de las clases acomodadas. Convulsionar al espectador con actitudes fílmicas provocadoras es otro de los rasgos perceptibles en un conjunto de películas incómodas entre las que sobresalen las de Marcel Duchamp, Man Ray y Hans Richter. Algunas de las obras de estos dos últimos cineastas se pueden incluir en la tendencia surrealista por el hecho de añadir consideraciones oníricas mediante desarrollos narrativos inconexos, imaginaciones ambiguas, escenografías enigmáticas y ataques directos a lo establecido. *La coquille et le clergyman* (1927), de Germaine Dulac, y las dos colaboraciones cinematográficas entre Luis Buñuel y Salvador Dalí (*Un perro andaluz*, 1929; *L'Âge d'or*, 1930) también se decantan por estas maniobras estéticas.

En 1923 René Clair realiza *Paris qui dort, ou le rayon diabolique*, en la que elabora una serie de escenas cómicas sucedidas en su ciu-

dad natal. En 1924 el cineasta se une al pintor Francis Picabia para realizar *Entre'acte*, una de las gemas del cine dadá. Este filme es un proyecto que debía servir como intermedio para el ballet *Relache* de la Compañía del Ballet Sueco, dirigida por Rolf de Maré, estrenado en el Théâtre des Champs Élysées. Basado en un guion de Francis Picabia, el filme vehicula una serie de conflictos expositivos, rehuendo cualquier tipo de lógica interna en el argumento. Aplicando el concepto *imágenes en libertad*, los cineastas y la decena de artistas presentes en el filme construyen un conjunto de estampas visuales asociadas entre ellas por aspectos plásticos o rítmicos. Numerosas situaciones cómicas, plenamente hilarantes —una atractiva bailarina que resulta ser barbuda, una procesión convertida en una carrera, un ataúd del que surge un mago alucinado de su interior—, manifiestan rupturas que, tergiversando las expectativas de la audiencia, derrocan los denostados valores burgueses. Poner el punto de mira en las apariencias sociales para darles la vuelta humorísticamente es una de las estrategias más eficaces de una película plagada de invitados especiales.

Mostrar imágenes insolentes, más o menos articuladas de modo incoherente, es la razón de una película que demuestra un deseo de revuelta que altere el orden de lo legitimado. Puestas en escena eufóricas evidencian que el filme trata sobre la alegría de vivir, burlándose de la muerte y de las inocuas escenificaciones religiosas que acarrea. El escueto fragmento de guion escrito por Picabia para plantear la filmación resulta sintomático; expone el grado de libertad e improvisación de los dos cineastas:

«Combate de boxeo con guantes blancos sobre pantalla negra. Partida de ajedrez entre Duchamp y Man Ray. Surtidor maniobrado por Picabia barriendo el juego. Juglar y el Padre la Colique. Cazador disparándole a un huevo de avestruz sobre un surtidor; del huevo sale una paloma. Se posa sobre la cabeza del cazador. Un segundo cazador le dispara y mata al primer cazador. Éste cae, el pájaro se va volando. Once personas echadas de espaldas presentan el reverso de sus pies. Bailarinas sobre un vidrio transparente, cinematografiada por debajo. Hinchamiento de pelotas y biombos de caucho en los que dibujarán figuras acompañadas de inscripciones. Un entierro: coche fúnebre tirado por un camello, etc.»

Este párrafo escrito es el origen de una obra satírica que cuenta con Erik Satie y Francis Picabia (los artífices de cargar el cañón en el prólogo), la bailarina Inge Fröss (filmada mayormente en plano nadir), el coreógrafo Jean Börlin (protagonizando tanto al cazador como al mago) y Marcel Duchamp junto a Man Ray (que se interpretan a sí mismos jugando al ajedrez, antes de ser arrastrados por una tormenta). El afectado seguimiento de un coche fúnebre, por una calle parisina, se convierte en un disputado maratón en el que todos los familiares y amigos del fallecido corren desesperadamente para seguir el ritmo acelerado del vehículo que transporta el cadáver. Una vez alcanzado por unos pocos privilegiados, el ataúd descubre un cuerpo en vida de un joven que, con su varita mágica, hace desaparecer a las personas que le rodean y, después, a sí mismo. Es así como se ridiculizan la moral y los valores éticos, escenificando situaciones imaginativas cargadas de fantasía. Algunos sostienen que la película alude al poeta Arthur Cravan, basándose en la aparición de objetos —unos guantes de boxeo, un cañón de guerra y un barco de papel— y situaciones —un muerto que se desvanece—, presentes tanto en la vida del poeta-boxeador Cravan como en su misteriosa desaparición.

La experimentación con diversos artificios técnicos y el montaje acelerado altera la morfología de lo filmado, incrementando no solo su velocidad, sino también su acumulación semántica. Estas resoluciones son investigadas simultáneamente por el cine puro, un movimiento designado por Henri Chomette, hecho por cineastas franceses que, como René Clair, se sienten atraídos por la representación filmica del movimiento, la estética fotográfica y el desarrollo visual del ritmo.

Erik Satie crea una composición musical elaborada plano a plano con la intención de acompañar cada una de las secuencias de *Entre'acte*, siendo, según René Clair, la primera banda sonora pensada en función de todos sus planos. Juntamente con esta composición para orquesta y piano, los dos cineastas tienen en mente otra banda sonora, «la idea era que la audiencia debía contribuir al acompañamiento acústico a través de expresiones de desacuerdo o aplausos como murmullos, empujones o carcajadas» (Jutz, 2009, pág. 79). Finalmente, en 1967 se graba la banda sonora de Satie, bajo la dirección de Henri Sauguet.

En su momento, la película sorprendió gratamente, inspirando otra filmación más radical y definitiva de la vanguardia surrealista como fue la ópera prima de Buñuel y Dalí. Ambos filmes hacen bueno el razonamiento de Ado Kyrou, escrito en su ensayo *Le surréalisme au cinéma*, en el que indica que el dadá y el surrealismo restablecen el poder del juego como actividad humana de ímpetu corrosivo.

Ghosts Before Breakfast

- Título original:** *Vormittagspuk*
Director: Hans Richter
Fotografía: Reimar Kuntze
Intérpretes: Paul Hindemith, Werner Graeff, Hans Richter, Darius y Madeleine Milhaud, Jean Oser, Walter Gronostay
País: Alemania
Año: 1927
Duración: 9 min
Formato: 35 mm. Blanco y negro

Dadá fue más una actitud que un movimiento artístico. El espíritu dadá implica una conciencia activa que huye de delimitaciones formales para acercarse a un activismo posteriormente presente en movimientos contraculturales como el situacionismo o el punk. Greil Marcus, en su iluminador libro *Rastros de carmín* (1989), traza la genealogía del punk londinense —partiendo de las canciones incendiarias del grupo Sex Pistols— para desvelar los trazos subversivos del arte de inicios de siglo. En 1916 el dadá adquiere carta de nacimiento en Zúrich, gracias a las veladas organizadas por Hugo Ball en el Cabaret Voltaire. Durante los años de la Primera Guerra Mundial diversos artistas europeos se refugian en la ciudad suiza para practicar un arte desesperado y convulso. Ese mismo año, tras ser malherido en su país natal, Hans Richter se aloja en la capital helvética, para unirse al grupo dadá y cultivar un arte pictórico y cinematográfico radicalmente opuesto a los desastres de la guerra, convencido del camino hacia la Revolución.

Después de concretar las abstracciones filmicas *Rhythmus 21* (1921) y *Rythmus 23* (1923), Richter realiza un filme de cinco minutos titulado *Filmstudie* (1926), un *collage* desconcertante de ojos multiplicados y formas geométricas continuamente deslizadas. Es la antesala a *Vormittagspuk* / *Ghosts Before Breakfast*, una película inconexa hecha de objetos cotidianos que se rebelan confusamente contra su rutina diaria, sorprendiendo a

un grupo de hombres trajeados que deciden seguir el juego matutino tras mostrarse perplejos. La película empieza con un reloj que marca las diez en punto para, en pocos segundos, alcanzar las once. Sombreros voladores, una bandeja llena de tazas cayendo a cámara lenta, un hombre con una pajarita que se deshace libremente, una diana con el recorte fotográfico de una cabeza en movimiento, un bodegón hecho de revólveres, composiciones de esas pistolas en negativo, cuatro hombres trajeados divisando el horizonte, ventanas que se abren y se cierran, una manguera que se repliega por su cuenta, riego de gorros, fila de hombres que desaparecen por detrás de una farola, bombines emulando el vuelo de gaviotas, una planta animada en crecimiento acelerado, cuatro hombres tocándose una barba esporádica, ellos mismos avanzando de cuclillas, pasos sincronizados filmados desequilibradamente, el reloj de pared superando las once y media, hombres corriendo y saltando para alcanzar sus gorros, dianas de centro incierto, una palma de la mano sobredimensionada, una pelea robótica entre dos hombres, risas desencajadas, las tazas previas recomponiéndose, una mesa con cuatro sillas, cuatro comensales, los cuatro bombines anteriores dirigiéndose a las cabezas de cada uno de estos, cuatro tazones llenos de café al unísono y el reloj que marca las doce, partiéndose para indicar el final.

Este cúmulo de situaciones ilustran el mundo inconexo de un filme fantasmagórico, cargado de hallazgos cinemáticos, inspirado en el manuscrito *Die Rebellion der Handfeuerwaffen* (1928), de Werner Graeff. Planos breves capturados desde puntos de vista insólitos, superposiciones de imágenes, apariciones y desapariciones, reproducciones al revés, cámaras lentas y fragmentos en negativo son la razón de ser de un montaje dinámico cuyos trucos visuales justifican el título. Estos fantasmas hiperactivos antes del desayuno transmiten lo ominoso al presentar lo cotidiano de manera desconcertante. Desfamiliarizando este almuerzo entre cuatro amigos se convoca la rareza de todas las circunstancias que rodean el encuentro. Es una reunión que no es percibida por los protagonistas como motivo de angustia y desazón, sino como objeto de participación, el humor y el jolgorio.

La banda sonora original de esta fiesta fantasiosa estuvo compuesta por Paul Hindemith pero los nazis destruyeron la versión sonora de un filme considerado por ellos como arte degenerado.

En un sucinto escrito, *La sensibilidad mal enseñada*, Hans Richter razona: «Por filme me refiero a ritmo visual, realizado fotográficamente; material imaginativo procedente de las leyes elementales de la percepción sensorial» (Sitney, 1987, pág. 22). En otro texto, elocuentemente titulado *El cine como una forma de arte original*, Richter explica su inquietud por buscar «la desnaturalización del objeto en cualquier forma para recrearla cinematográficamente con luz —luz con su transparencia y su volatilidad como material constructivo, poético y dramático— el uso de las cualidades mágicas del filme para crear el estado original del sueño —la completa liberación de la historia convencional y su cronología en desarrollos surrealistas y dadaístas» (Sitney, 2000, pág. 19).

El tono fantasioso e ilusorio de *Vormittagspuk / Ghosts Before Breakfast* se percibe en películas posteriores del director como *Everything Turns Everything Revolves* (1929), adquiriendo otra dimensión en un largometraje mucho más convencional como es *Dreams That Money Can Buy* (1944-1946). Producida en Nueva York por Peggy Guggenheim, esta película es una fabulación surrealista de *sketches*. Son siete episodios en los que colaboran algunos de los artistas plásticos más influyentes de las vanguardias europeas, exiliados en Estados Unidos por motivos políticos. Fernand Léger, Max Ernst, Alexander Calder, Hans Richter, Marcel Duchamp y Man Ray son los artistas participantes que crean un universo ensoñador hecho de anhelos desconocidos y aspiraciones innombrables. El filme explica la historia de un joven psiquiatra que tiene un don: puede leer la mente de sus pacientes. Su voz en *off* introduce la imaginación abstracta, el espíritu dadá y los delirios surrealistas del circuito artístico neoyorquino en función de tramas interpretadas, más o menos elaboradas.

Para Vicente Sánchez-Biosca, «la película es ilustrativa de una coyuntura en la que la paternidad europea regía en el arte neoyorquino, mientras los estertores del surrealismo, el mito del artista o el auge del psicoanálisis jungiano se estaban convirtiendo en los nuevos valores en alza» (Sánchez-Biosca, 2004, pág. 163). Las formalizaciones plásticas de esta esplendorosa nómina de artistas son el punto fuerte de una narración lastimada por la insistencia de una voz explicativa que reduce el rico vocabulario formal a un lenguaje verbal carente de sutilezas. Desde 1942 hasta 1956, Richter imparte clases de cine en el City College de

Nueva York. Poco después finaliza títulos destacados de su cinematografía como *8 x 8* (1955-1958) y *Dadascope* (1956-1961). Su fértil trayectoria le convierte en uno de los cineastas más relevantes del nexo entre la vanguardia europea y el fructífero New American Cinema.

El hombre de la cámara

Título original:	<i>Chelovek s kinoapparatom</i>
Producción:	Voufkou 1929
Director:	Dziga Vertov
Fotografía:	Mijail Kaufman
Montaje:	Yelizaveta Svilova
País:	Unión Soviética
Año:	1929
Duración:	70 min
Formato:	35 mm. Blanco y negro. Silente

Documentar cinéticamente la ciudad es el principal propósito de las sinfonías urbanas. Esta tendencia filmica, característica del cine de vanguardia de los años veinte, ilustra el frenesí de la ciudad proponiendo lecturas dinámicas de las metrópolis. Técnica cinematográfica y actividad urbana suman fuerzas en unas películas que a menudo se plantean como síntesis hiperbólicas de una jornada laboral. La sistematización del tiempo objetivo, la mecanización del trabajo, la velocidad del transporte, el anonimato del ciudadano y la consolidación acelerada de la modernidad quedan condensados en filmes que, muy a menudo, concentran el transcurso de un día en su linealidad narrativa. El carácter sinfónico de estas representaciones urbanas es producto de la rítmica de un montaje y de la musicalidad de unas bandas sonoras concebidas como acompañamientos sincrónicos de naturaleza diacrónica. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann; *Manhatta* (1921), de Paul Strand y Charles Sheller; *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Sao Paulo, sinfonía de una metrópolis* (1929), de Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig; *Regen* (1929), de Joris Ivens, y *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo, se consideran joyas de este subgénero.

El hombre de la cámara (1929), de Dziga Vertov, se sitúa por encima de todas las anteriores incorporando un conjunto de construcciones

metalingüísticas, formulaciones específicamente cinematográficas que celebran la madurez de un medio cuya naturaleza posibilita hallar coincidencias semánticas y asociaciones visuales con las contingencias ciudadanas.

Denis Arkadievich Kaufman —conocido como Dziga Vertov—, que estudia medicina y psicología en Petrogrado, se interesa por la poesía futurista, que defiende los valores progresistas de la máquina, el ruido y el dinamismo. Entre 1916 y 1917 graba en discos poemas y montajes sonoros, que anteceden su amplia labor como editor de reportajes. Entre 1917 y 1920 monta los noticiarios revolucionarios del Comité de Cine de Moscú, compilando materiales filmicos ajenos bajo criterios informativos. Escribe manifiestos en los que teoriza sobre el medio filmico en tanto que herramienta revolucionaria ligada a las ideas comunistas. Como sus compatriotas Serguéi M. Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Lev Kuleshov, considera que el verdadero sentido del cine es la documentación de la realidad socialista del país. En 1922, sus ideas se materializan en *Kino-Pravda*, una serie documental firmada por el Consejo de los Tres —formado además por su mujer, la compiladora Yelizaveta Svilova, y su hermano, el camarógrafo Mijail Kaufman—, posteriormente asignado al grupo Kinoki. Aquí defienden la visión proletaria de la realidad vindicando una conciencia de clase que conciba la lucha por la igualdad. Estos noticiarios dan lugar a largometrajes como *Kino-Glaz* (1924) y *Una sexta parte del mundo* (1926), un tratado filmico que glorifica los pueblos de las regiones más ignotas de la Unión Soviética. Su amplia repercusión pública no se corresponde con la de una crítica, incómoda por su negación de la teatralidad del cine de ficción. El apoyo económico e ideológico recibido inicialmente por Lenin difiere del ofrecido por un Stalin devoto del realismo socialista.

Representar la vida de un operador de cámara de noticiarios, acorde con la frenética actividad de la ciudad de Moscú, es el siguiente proyecto filmico en el que se embarca Vertov. En este, combina ideas previamente redactadas en textos y manifiestos con capturas diurnas protagonizadas por su hermano, Mijail Kaufman. Su interpretación como operador de cámara intrépido no deja de ser un retrato documental de alguien que registra la cotidianidad del día a día con curiosidad y asombro. «Un filme sin intertítulos, sin escenario, sin decorados ni actores»

anuncian los créditos iniciales, para proseguir: «Este trabajo experimental está destinado a la creación de un verdadero lenguaje internacional del cine sobre la base de su separación completa respecto al lenguaje del teatro y de la literatura». Este argumento demuestra que la película no es solo una realización práctica, sino también una declaración teórica, la puesta a punto de un discurso que reclama la búsqueda de la especificidad del cine deteniéndose tanto en la libertad y la versatilidad de la cámara como en la capacidad ideológica del montaje. En palabras de Erik Barnouw, el filme es «un caleidoscopio de la vida cotidiana soviética» en el que los espectadores «vemos cómo se elabora una película y al mismo tiempo vemos la película que se está haciendo» (Barnouw, 1996, págs. 60-61). Esta última afirmación evoca la secuencia que revela el proceso de edición del filme donde la montadora Yelizaveta Svilova rebobina, corta y empalma el celuloide emulsionado.

Según Gilles Deleuze, «no es que para Vertov los seres fuesen máquinas, sino que más bien las máquinas tenían “corazón” y “corrían, temblaban, se sobresaltaban y echaban chispas” como también podía hacerlo el hombre, con otros movimientos y bajo otras condiciones, pero siempre en interacción unos con otros» (Deleuze, 1984, pág. 64). Esta visión antropocéntrica de la cámara encuentra coincidencias con la percepción del ojo humano, pero va más allá en su ímpetu empático por recoger visualmente todo aquello susceptible de capturarse por las imágenes en movimiento. En *El hombre de la cámara*, el objetivo del tomavistas percibe el movimiento, sus intervalos y discontinuidades, desde una movilidad que, emancipándose del trípode y su tendencia a la gravedad, persigue puntos de fuga insólitos.

Recordar constantemente a la audiencia el hecho de que está visionando una película es un recurso asumido por las continuas indicaciones relativas a los artilugios cinematográficos. Mostrando los materiales que permiten la propia construcción fílmica —así como su exhibición— se reflexiona sobre el dispositivo, considerando su papel protagonista en tanto que sujeto enunciador. La puesta en escena deja de lado el ilusionismo para concentrarse en el poder ideológico del medio. La película enfatiza la capacidad expresiva del soporte fotoquímico experimentando con las lentes del objetivo, yuxtaponiendo imágenes, multiplicando puntos de vista y efectuando movimientos de cámara

inauditos. La riqueza de recursos visuales, la sutilidad de su montaje y las constantes referencias al aparato cinematográfico convierten la obra en un complejo ensayo formalista. Gracias a él y a títulos recuperados posteriormente como *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass* (1931), sobre un colectivo de mineros de carbón en Ucrania, Dziga Vertov es reconocido como un cineasta avanzado a su tiempo.

Un perro andaluz

- Título original:** *Un chien andalou*
- Productor:** Luis Buñuel
- Director:** Luis Buñuel
- Guion:** Luis Buñuel y Salvador Dalí
- Fotografía:** Albert Duverger
- Montaje:** Luis Buñuel
- Decorados:** Pierre Schildneck
- Música:** Wagner, Beethoven. Fragmentos de *Tristan e Isolda* (Richard Wagner), canciones populares y tangos
- Intérpretes:** Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel, Jaume Miravittles, Salvador Dalí, Fano Mesan
- País:** Francia
- Año:** 1929
- Duración:** 17 min
- Formato:** 35 mm. Blanco y negro

El cine surrealista puede considerarse una prolongación del cine dadá. Ambos aplican automatismos para desencadenar ideas con las que crear filmaciones que ponen en duda los valores burgueses, arremetiendo icónicamente contra sus normas y fagocitando sus convenciones. La tendencia a representar el flujo del subconsciente mediante visualizaciones oníricas es una de las marcas de identidad de buena parte del cine surrealista. Man Ray, René Clair y Hans Richter asientan sus formas experimentando sobre su superficie fotoquímica. Yuxtaponiendo imágenes dispares y montajes poliédricos plantean narrativas en escenarios imaginarios aleatoriamente ilógicos. Títulos como *Emak Bakia* (1926), de Man Ray, celebran la maleabilidad de la imagen cinematográfica evidenciando una precisión técnica y una inventiva estética desbordante. En el *Manifiesto Surrealista*, André Breton lo define como «un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral» (Breton,

1995, pág. 44). Aquello que escapa al control de la razón es uno de los pilares filmicos de la poética surrealista.

Lo putrefacto, desagradable, siniestro y oscuro son valores que Luis Buñuel y Salvador Dalí ensalzan en *Un perro andaluz*. El filme debe estudiarse bajo el influjo de una tendencia surrealista europea en consonancia con las actividades cinéfilas y la práctica literaria de la generación del 27.

La obra de Ramón Gómez de la Serna, el movimiento ultraísta con su devoción por las metáforas visuales y la sección cinematográfica de *La Gaceta Literaria* son el caldo de cultivo de una Residencia de Estudiantes de donde surge la película en cuestión. En palabras del historiador Román Gubern, «no parece incorrecto considerar los dos primeros filmes de Buñuel, y sobre todo *Un perro andaluz*, como un producto del imaginario generado en la jubilosa Residencia de Estudiantes, en cuya formalización desempeñó Pepín Bello un papel fundamental» (Gubern, 1999, pág. 393). En enero de 1929, Dalí sugiere a Buñuel realizar una película surrealista. En la localidad catalana de Figueres escriben un esbozo de guion al que añaden un cúmulo de ideas disparatadas siguiendo procedimientos como la escritura automática. Equilibrar lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional, es el motivo de una película propensa a interpretarse con una mirada psicoanalítica. Producida por la madre de Buñuel y rodada en París, en estudios y con técnicos franceses, la obra presenta una serie de rótulos escritos en francés que puntúan, incoherentemente, una línea narrativa recurrente: las dificultades de un joven (Pierre Batcheff) en su intento por seducir una bella mujer (Simone Mareuil).

Uno de los ejes determinantes de este filme descarado es una sexualidad desequilibrada, vivida desde la frustración. El hombre, incapaz de consumir razonadamente su libido, contempla a la mujer como un objeto erótico que debe saciar su pulsión sexual. El desagradable e insistente acoso físico hacia ella marca la narración deslavazada del filme. Su deseo erótico le lleva a imaginar su desnudo cuando le toca los pechos y las nalgas. La persecución en la habitación finaliza con la presencia de dos pianos de cola en los que, incongruentemente, yacen dos burros muertos. Dos sacerdotes estirados, atados a las cuerdas arrastradas por el protagonista, acrecientan la absurdidad y

el desconcierto. Una mano amputada en medio de la calle, observada atentamente por varios transeúntes, es diseccionada desde la distancia por una mujer andrógina (Fano Messan). Posteriormente, del centro de una palma de otra mano salen hormigas, estableciendo un nexo visual con un tema recurrente de la pintura daliniana. Si ese hormiguo transmite el ansia masturbatoria, la cajita decorada con líneas diagonales sugiere, simbólicamente, la inestabilidad emocional de los personajes. Después del intertítulo «Diesiséis años antes», se escenifica el desdoblamiento del actor principal en yo adulto y yo joven, que finaliza con un homicidio, tras la transformación instantánea de dos libros en dos revólveres. La escena siguiente, con el cuerpo del difunto en medio del bosque, rodeado de hombres trajeados, recuerda al cine de gánsteres más desasosegado. Un tramo final, caracterizado por cierto consuelo amoroso en un escenario marítimo, da paso a una doble defunción, con la que acaba la película.

A pesar de este cúmulo de acciones, es el corte del ojo, al inicio del filme, el que se puede considerar como uno de los momentos más celebrados de la historia del cine. La luna, queda atravesada por una nube, que se desplaza lateralmente como la cuchilla que se desliza ante el ojo. Simone Mareuil mira directamente a cámara, interpelando la audiencia. No muestra oposición ante un operación que no tiene justificación quirúrgica alguna. Es un acto violento que asume estoicamente sin mostrar resistencia. La navaja corta el sentido de su visión generando un líquido viscoso. Glóbulo ocular y satélite lunar establecen un paralelismo que evoca la oscuridad de la noche y el más allá. Pese a las discrepancias respecto a la paternidad de esta idea parece evidente que surgió de una pesadilla en la que Buñuel observó cómo están a punto de cortarle el ojo a su madre. Este acto simboliza tanto una penetración violenta como una agresión directa a la percepción del espectador. Como afirma Buñuel, «para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque casi traumático, en el mismo comienzo del filme; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado» (Aranda, 1975, pág. 102).

Al año siguiente, Buñuel y Dalí colaboran en la realización de *L'Âge d'or* (1930), una película que generó un escándalo mayúsculo por su anticatolicismo.

Con *Tierra sin pan* (1933), Buñuel compone un documental de denuncia dirigido por una voz en *off* exagerada que registra las penurias de una España en vías de desarrollo. Mientras la carrera cinematográfica del director aragonés estuvo marcada por hitos como *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962), el papel de Dalí en el medio filmico tuvo un carácter circunstancial y secundario como demuestran su diseño escenográfico de *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945) y la codirección de un trabajo extravagante como *Impresiones de la alta Mongolia* (Josep Montes Baquer, 1976).

Allegretto

Director: Oskar Fischinger
Música: Ralph Painger
País: Estados Unidos
Año: 1936-1943
Duración: 2 min
Formato: 35 mm. Color

Oskar Fischinger es la figura que enlaza la tradición de la abstracción fílmica europea con la consolidación de la música visual en Estados Unidos. Su conocimiento de primera mano del cine no objetivo de Hans Richter, Walter Ruttmann y Viking Eggeling, así como su habilidad en los campos del grafismo, el movimiento y el color, lo convierten en el mayor representante del cine de animación abstracto.

Fischinger nace en Gelnhausen (Alemania) en 1900. Estudia música, arquitectura y diseño hasta que en 1921 atiende la primera proyección de *Lichtspiel Opus I*, de Walter Ruttmann, momento en el que decide dedicarse a la práctica del cine absoluto. Viaja a Múnich donde practica la animación con los *Wax Experiments* (1923-1927), la serie *Studies* de catorce filmes breves en blanco y negro solucionados a principios de los años treinta y proyecciones múltiples de filmes o diapositivas designadas como *Raumlichtmusik*. Combinando realizaciones de inquietud personal con encargos comerciales, el cineasta consigue desarrollar su criterio fílmico con la tecnología más avanzada del momento. Un ejemplo de ello es la pieza en color *Kreise* (1933-1934), un filme publicitario hecho de círculos superpuestos de colores, en el que aquello que se anuncia aparece brevemente escrito en los créditos finales.

Sonido, color y dinamismo son tres de sus máximos intereses expresivos. Los *Ornament Sound Experiments* auscultan los grafismos del propio celuloide, son *optical sound films* que investigan las propiedades del sonido sintético. Estudia a fondo el triple proceso cromático Gasparcolor—rival europeo del Technicolor— y sintetiza el avance del movimiento

filmico con la acelerada captura de fotogramas de paisajes, personas y lugares durante su viaje a pie de Múnich a Berlín en 1927. El éxito de *Muratti Marches On* (1934) y *Composition in Blue* (1935), un anuncio de cigarros y un filme puramente abstracto, se traducen en una oferta de trabajo de una de las cinco grandes productoras de Hollywood. Aterrizado en la Costa Oeste de Estados Unidos, Fischinger es contratado por la Paramount Pictures para realizar una secuencia de animación en un largometraje de baja producción titulado *The Big Broadcast of 1937* (1936), destinado a incrementar la popularidad de estrellas de la radio. Finalmente la escena se sincroniza con una pieza musical jazzística de Ralph Rainger llamada *Radio Dynamics*, pero queda reducida a un inserto filmico en blanco y negro, de resonancias publicitarias, que huye de las intenciones abstractas de su creador. Esa es la primera etapa de un proyecto filmico titulado *Allegretto* que, debido a vicisitudes técnicas y económicas, consta de tres versiones diferentes. En Los Ángeles crea esta primera película —cuyo título provisional es *Radio Dynamics*—, de la cual se hace una copia en color en otro estudio. La Paramount finaliza una segunda copia en blanco y negro que acaba teniendo otro título, *Paragretto*. La tercera y última versión resulta la más popular. Fischinger la finaliza en 1943, gracias a una ayuda monetaria de 500 dólares ofrecida por el Museum of Non-Objective Painting de la Fundación Guggenheim, con la que recupera los materiales originales. Decide así hacer una nueva versión, un *remake* que reutiliza acetatos primigenios añadiendo nuevas animaciones. En esta tercera ocasión, el proceso Technicolor de la primera versión deja paso a un Gasparcolor de menor coste económico.

En *Allegretto*, formas romboides, ovaladas, zigzagueantes, diagonales y fondos cambiantes forman la imaginería geométrica de una coreografía visual frenéticamente hiperactiva. Círculos concéntricos en expansión simulan ondas radiofónicas; diamantes parpadeantes recrean volúmenes sonoros; circunferencias dinámicas intuyen frecuencias ruidosas. Fischinger utiliza la técnica de las capas de acetato para animar formas siguiendo el ritmo y la armonía de la música. Contornos aerodinámicos o angulosos, perspectivas profundas y figuras cambiantes establecen patrones visuales líricos, coreografiados fluidamente. Anticipa el cine de parpadeo con soluciones luminosas y cromáticas que cambian en cada *frame*, acercándose tanto a la belleza ensimismada

como a la distracción lúdica. La pieza está reconocida como una de las joyas de la historia de la *visual music*.

Para su biógrafo, William Moritz, *Allegretto* «es una celebración, plena y simple, del estilo de vida americano, visualizado de modo fresco y limpio a través de los ojos exuberantes de un inmigrante» (Moritz, 1974, pág. 153). Sin embargo, sus ilusionantes expectativas iniciales quedan cercenadas por un conjunto de experiencias decepcionantes en el seno de la industria. En la Metro Goldwyn Mayer crea *An Optical Poem* (1938), sincronizada con el tema *Rapsodia húngara nº 2*, de Franz Liszt, y para Walt Disney diseña la secuencia de *Fantasia* (1940), que acompaña el tema *Tocata y fuga*, de J. S. Bach. Esta última queda alterada por la productora para ser más figurativa y convencional. Para la Mercury Productions de Orson Welles —una división de la RKO— realiza el experimento silente *Radio Dynamics* (1942), hallando la musicalidad en formas abstractas de resolución geométrica. Es al margen de lo homologado por terceros cuando sus propuestas alcanzan mayor plenitud. Con *Kreise (Círculos)* (1933-1934), un verdadero estudio geométrico y cromático, demuestra la depuración formal de sistemas de aplicación de color, ya sea tintando o pintando a mano. En 1940 inventa el Lumigraph, un artificio mecánico que presenta en *performances* en directo en las que produce luces de colores variables acompañadas de músicas. Sus últimos años de vida los dedica a depurar su destreza con la pintura al óleo.

Mary Ellen Bute y Ted Nemeth, Dwinell Grant, Douglas Crockwell, Len Lye, Norman McLaren, Harry Smith, Mary Ellen Bute, Hy Hirsch, John y James Whitney, Jordan Belson, Larry Cuba, Jules Engel y Paul Gablicki son cineastas de animación cuya obra, de algún modo, recoge influencias del cine no objetivo de Oskar Fischinger. A toda esta nómina de cineastas experimentales hay que añadir la influencia mutua que se establece entre el criterio estético del cineasta alemán y las soluciones coreográficas del cine musical contemporáneo de Busby Berkeley —perfectamente representadas en las complejas y exuberantes puestas en escena de largometrajes como *Footlight Parade* (1933) o *Gold Diggers of 1935* (1935). Por todo ello, Fischinger debe considerarse como uno de los padres espirituales del vídeo musical, un formato popularizado con la consolidación del medio televisivo y la música *pop-rock*, dedicado a sincronizar ritmos musicales y cuerpos en movimiento.

Meshes of the Afternoon

- Producción:** Maya Deren
Directores: Maya Deren y Alexander Hammid
Guion: Maya Deren
Fotografía: Alexander Hammid
Montaje: Maya Deren
Música: Teiji Ito
Intérpretes: Maya Deren y Alexander Hammid
País: Estados Unidos
Año: 1943
Duración: 14 min
Formato: 16 mm. Blanco y negro

Cine y sueño están íntimamente conectados. Como sugiere Jean Cocteau, una proyección cinematográfica puede entenderse como un suceso onírico colectivo, compartido por todas y cada una de las personas que forman una audiencia. El surrealismo es uno de los primeros movimientos de vanguardia que comprende las posibilidades estéticas que ofrece la ensoñación, imaginando escenarios y elucubrando situaciones percibidas inconscientemente. Hacia finales de los años veinte, René Clair, Francis Picabia, Man Ray, Luis Buñuel y Salvador Dalí profundizan en estas cuestiones en el seno de un ismo que fomenta la agitación y la conmoción. En Estados Unidos, la herencia del surrealismo europeo es el origen de buena parte de las primeras experiencias fílmicas de vanguardia. Maya Deren, Curtis Harrington, Sidney Peterson, James Broughton y Joseph Cornell representan un postsurrealismo norteamericano indudablemente personal. Una de las culminaciones de esta fructífera influencia es la controvertida *Dreams that Money Can Buy* (1947). Su director, Hans Richter, colabora con una nómina de artistas visuales procedentes de Europa para realizar una narración desigual que celebra la consolidación de las formas del arte moderno estableciendo paralelismos con fabulaciones adormecidas.

La cineasta de origen ucraniano Maya Deren —nacida en la ciudad de Kiev— es una de las figuras decisivas en la consolidación de las prácticas filmicas vanguardistas estadounidenses. *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1946), *Meditation on Violence* (1948) y *The Very Eye of Night* (1959) son títulos de una cinematografía en la que destaca, por encima de todos, *Meshes of the Afternoon*. Sus filmes desarrollan narrativas sutiles que investigan a fondo un medio tecnológico del que se extraen configuraciones causales inusuales. Movimiento y tiempo son dos de los pilares conceptuales de una obra que incluye la transformación individual del filme mitopoiético, anticipando el análisis del dispositivo técnico del cine estructural y la documentación coreografiada de la videodanza.

En una calle peatonal ascendente, que comunica con casas particulares en un barrio residencial de Los Ángeles, aparece una flor por la parte superior. Una chica —interpretada por la propia Maya Deren— la recoge antes de subir las escaleras que conducen a su hogar. Extrae una llave, abre la puerta y entra en su casa. En su interior observa un conjunto de objetos cotidianos de evocación surrealista —un cuchillo clavado en una barra de pan, un teléfono descolgado, un reproductor de vinilos en funcionamiento— que la perturban. Tras comprobar el piso superior, se sienta en la butaca, cierra los ojos, duerme y empieza a soñar. Es la secuencia inicial del filme. A continuación sigue una pesadilla ambientada en los escenarios anteriores, en la que sobresale una figura enigmática vestida de negro, con un espejo como rostro. Rampa, escaleras exteriores, comedor, escaleras interiores y dormitorio son espacios que acogen las derivas somnolientas de una mujer aturdida por dos problemáticas: una crisis de identidad y la desconfianza respecto a su pareja, interpretada por su marido, el checoslovaco Alexander Hammid, codirector y camarógrafo del filme.

Cuando cierra los párpados, la joven entra en otra dimensión, un dominio, representado en cámara subjetiva, donde su propia figura se duplica como en un viaje astral, percibiéndose a sí misma desde la distancia. Un turbulento ascenso por las escaleras, a cámara lenta, revela su temor. La incomprensión que supone visualizar la cara espejular de alguien escurridizo demuestra lo enigmático de la situación. Todo escapa de la esfera de la razón. Poco a poco, lo ignoto introduce

un componente violento simbolizado por el cuchillo. Según Deren, parte del logro de la obra consiste «en la manera en la cual las técnicas cinematográficas se emplean para dar una vitalidad malevolente a objetos inanimados» (Sitney, 1974, pág. 9). Mutaciones de artefactos cotidianos, repeticiones de acciones sin sentido, multiplicaciones del yo y transfiguraciones de ambos protagonistas conforman estas redes siniestras, estas mallas al atardecer que anuncia el título. La violencia se manifiesta por duplicado, tanto en el sueño como en el propio filme. Si el asesinato del marido cierra la percepción inconsciente, el suicidio de la protagonista concluye la película, ya en el territorio de la vigilia.

Mesbes of the Afternoon es un pieza de tránsito —un *trance film*— con un fuerte componente psicodramático derivado de incógnitas y deseos. Es una propuesta surrealista donde narración y causalidad acontecen en espiral, sumando nuevas capas de sentido que complican el desenlace. Lo sobrecogedor, lo angustioso y lo terrorífico se manifiesta con dos muertes, una de ellas imaginada, que aluden a la violencia de género. El subconsciente es interpretado como una ruptura cuyo conflicto emocional, presente en el debate interno de la protagonista, produce secuelas irreversibles.

En el artículo *Cinematography: The Creative Use of Reality* (1960), la cineasta defiende el cine como una disciplina artística autónoma que manipula estructuralmente tiempo y espacio: «Existe, por ejemplo, la extensión del espacio por parte del tiempo y del tiempo por parte del espacio» (Sitney, 1978, pág. 70). En *Mesbes of the Afternoon* ambos se fusionan, se alteran y se multiplican confluyendo para ensancharse mutuamente, ampliándose a través de un giro hacia el inconsciente. Durante dos semanas y media, Deren y Hammid ruedan, sin guion, con el formato de 16 mm. En 1959, Teiji Ito, el tercer marido de Deren, añade una composición musical que incorpora un tono melodramático a un trabajo inicialmente silente.

Años después, Deren viaja a Haití donde descubre las ceremonias locales y los rituales vernáculos. Su profundo interés por el vudú se concreta en la escritura de un libro, *Divine Horsemen* (1953), y la filmación de nueve horas de metraje. Con ese material en bruto, su viudo, Teiji Ito, y su nueva esposa, Cherel, realizan un montaje de 52 minutos

que compone el documento etnográfico *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1981).

La temprana desaparición de Deren, a los cuarenta y cuatro años de edad, interrumpe bruscamente la trayectoria de una cineasta cuya obra cumbre influye en muchas escenas somnolientas de largometrajes narrativos como *Fresas Salvajes* (Ingmar Bergman, 1957), *El espejo* (Tarkovsky, 1975), *Picnic at Hanging Rock* (Peter Weir, 1975) o *3 Women* (Robert Altman, 1977). Temáticamente también sería oportuno establecer paralelismos con títulos clásicos del cine negro —*El sueño eterno* (1946), de Howard Hawks— o *thrillers* enfermizos como *Mullbolland Drive* (2001), de David Lynch, cuya última media hora imagina un viaje trastornado similar, con las personas, localizaciones y objetos previamente puestos en escena.

Traité de bave et d'éternité

- Director:** Isidore Isou
Ayte. dirección: Maurice Lemaître
Coproducción: Marc'O
Voces en off: Albert J. Le Gros, Bernard Blin
Intérpretes: Isidore Isou, Colette Marchand, Blanchette Brunoy, Gil J. Wolman, Jean Cocteau
País: Francia
Año: 1950-1951
Duración: 111 min
Formato: 35 mm. Blanco y negro

El lettrismo es un movimiento de vanguardia originario de Francia que, a principios de los años cincuenta, se manifiesta en la literatura experimental y el cine disruptivo. Retoma rasgos de la subversión surrealista y la transgresión dadá en su ímpetu por vilipendiar los estamentos que validan el arte cinematográfico. Manifiesta ideas bajo formulaciones despectivas no exentas de humor y posturas altivas de espíritu combativo, expresadas en manifiestos y textos teóricos. Ejerciendo malabarismos estéticos, el lettrismo opera sobre la disociación entre la forma y el contenido; la expresión entra en conflicto con su designación semántica. La escritura es un aspecto indisociable del cine letrista, denominado por su ideólogo Isidore Isou como *cine discrepante*. Es un cine cacofónico que insiste en el poder de la palabra mediante voces en *off* convencidas de que agitan consciencias. Debido a las disputas y trifulcas de los cerca de treinta miembros vinculados al lettrismo, el grupo se disuelve a los pocos años de su fundación, dando lugar a una escisión denominada Internacional Situacionista, comandada por Guy-Ernest Debord.

El rumano Isidore Isou funda el lettrismo. Llega a París en 1945 para exponer sus ideas literarias con una poesía fónica, ruidista y prelingüística. El poeta y cineasta toma la letra —de ahí el término *letrismo*—

como el germen de una corriente artística que busca, acérrimamente, crear un nuevo lenguaje. La oralidad letrista se entiende como un ademán poético que basa su sonoridad en la musicalidad, dejando de lado el sentido gramatical. Respecto al cine ocurre algo similar. En su texto *Esthétique du cinéma* (1952), Isou afirma contundentemente que «el cine ha muerto. Ya no puede haber más películas. Si les parece, pasemos al debate [...], como el cine ha muerto, hay que hacer, del debate, una obra maestra» (Bonet; Escofet, 2005, pág. 7).

Traité de bave et d'éternité (1950-1951) es el filme-manifiesto del letrismo. Realizado entre agosto de 1950 y mayo de 1951, consta de filmaciones originales en 16 mm, material apropiado —rechazado por laboratorios—, y numerosos intertítulos que abogan, disruptivamente, por una renovación sistémica del cine. La película «establece la disociación entre sonido e imagen (idea central, presente en el resto de la producción letrista de un modo más o menos acentuado), el predominio del texto por encima de la imagen y el carácter metacinematográfico, de reflexión sobre el propio medio» (Bonet, 2005, pág. 19). El filme se articula a partir de la creación de un montaje sonoro que precede a la edición de imágenes, discutiendo fervorosamente lo que el cine artístico ha ofrecido hasta el momento. Si la primera versión dura cuatro horas y media, los tres montajes posteriores —uno de 120 minutos, otro de 77 y una recuperación digital de 111— se acercan más a los estándares de las salas comerciales.

La película se divide en tres partes: «El principio», «El desarrollo» y «La prueba». En la primera, el protagonista, Daniel, *alter ego* de Isou, y «el comentarista» reflexionan sobre el cine tras salir de una proyección. Isou pasea por el bulevar de Saint-Germain mientras discute hacia dónde debe dirigirse el cine, defendiendo una reconducción auspiciada por la palabra. Su voz en *off* promueve un cine nuevo, original, un acto revolucionario que ponga en crisis la industria dinamitando sus objetivos capitalistas. Tras cinco minutos oscuros, acompañados de cánticos cacofónicos primitivos, se inicia un filme dedicado a los directores Griffith, Gance, Chaplin, Clair, Eisenstein, Von Stroheim, Flaherty, Buñuel y Cocteau. Numerosos textos acaparan la pantalla vehiculando la exégesis teórica con un enrevesado discurso verbal que critica el carácter acomodaticio adoptado por el ámbito fílmico. Se celebra el

movimiento sonoro de la palabra, repasando la historia del «cine arte», entre abucheos del gentío. La actitud insolente desencadena un cine incoherente que ensalza la disyunción entre el sonido y la imagen. Se practica así un cine discrepante, con voces inagotables de afirmaciones tan contundentes como divergentes: «Dejemos que la gente salga del cine con dolor de cabeza. Existen demasiadas películas en las que uno sale igual de estúpido que cuando entró. Prefiero darte una migraña que nada en absoluto».

La segunda parte introduce un personaje femenino, Eve, que añade un tono melodramático, sin dejar de lado un poso ideológico recalcitrante. Material encontrado en blanco y negro, usurpado, pintado, rayado y garabateado, muestra caras de comandantes de marina intervenidas. Sus rostros distorsionados bloquean las expresiones faciales mientras se relatan consideraciones sentimentales relativas a la pareja protagonista. Visualmente interroga las filmaciones recuperadas distorsionándolas e invirtiéndolas; es un cine *ciselant* que alude a las herramientas escultóricas que esculpen y cincelan. El último segmento usa inscripciones sobre celuloide mientras analiza el papel de la «poesía letrista», en relación al ruido vocal. Abstracciones de película opaca rayada suceden a filmaciones de poetas letristas que vociferan sus creaciones. *Traité de bave et d'éternité* concluye retomando el análisis teórico, inscribiendo el propio filme en el debate.

El filme se presenta en Cannes en 1951 y es galardonado con un premio cuyo jurado está presidido por Jean Cocteau. Suscita abucheos y alboroto entre la audiencia, algo alegremente celebrado por los letristas. Las otras cuatro películas que inauguran este movimiento son: *Le Film est déjà commencé?* (1951), de Maurice Lemaître; *L'Anticoncept* (1952), de Gil J. Wolman; *Tambours du jugement premier* (1952), de François Dufrêne, y *Hurléments en faveur de Sade* (1952), de Guy-Ernest Debord. Más allá de los propios círculos del letrismo —Roland Sabatier, Alain Satié—, su influencia resulta difícil de percibir en las prácticas fílmicas posteriores. Existen otras experiencias artísticas que defienden una renovación de la visualidad, con el espíritu crítico inclinado hacia la reconfiguración sistémica de los medios audiovisuales. El contundente discurso performativo de *Inextinguishable Fire* (Harun Farocki, 1969), la literalidad textual de *No Film* (Kurt Kren, 1983), el razonamiento sobre

la representación de la guerra de *Sin imágenes* (Josu Rekalde, 1994) o las versátiles reflexiones antibelicistas del proyecto *The Rwanda Project / Lament of the Images* (Alfredo Jaar, 1994-2000) son piezas que fomentan el debate vindicando lo metarreferencial a través de gestos poderosamente iconoclastas.

Neighbours

Producción:	Norman McLaren
Director:	Norman McLaren
Animador:	Norman McLaren
Fotografía:	Wolf Koenig
Música:	Norman McLaren
Intérpretes:	Jean Paul Ladouceur, Grant Munro
País:	Canadá
Año:	1952
Duración:	8 min
Formato:	35 mm. Color. Sonido

Dentro del cine de animación existen numerosos procedimientos que permiten dar vida a elementos inanimados. Si la palabra *stop motion* designa una técnica laboriosa centrada en fotografiar cuadro a cuadro objetos colocados ante la cámara, jugando siempre con ligeros desplazamientos, el término pixilación identifica una variación de la técnica anterior donde se trabaja la representación del movimiento de seres humanos. Esta es una de las innumerables aportaciones técnicas del prolífico cineasta Norman McLaren, artífice de la popularización del cine sin cámara y uno de los máximos representantes de la animación experimental.

Nacido en Escocia, McLaren estudia en Inglaterra pero trabaja la mayor parte de su carrera en Canadá. Su filmografía se puede dividir en cuatro etapas que corresponden a las cuatro ciudades en las que vive durante su dilatada trayectoria. Durante sus años de aprendizaje crea sus primeras tentativas filmicas en la escuela de Bellas Artes de Glasgow (1933-1936). En Londres desarrolla una segunda etapa trabajando primero para la General Post Office y después para el Film Center (1937-1939). Una breve estancia en Nueva York, donde crea filmes de baja producción por su cuenta —como son *Dots* y *Loops* (1939-1941)—, da paso al último periodo, el más extenso y fértil, que

se sucede a partir de 1941 en el marco de la National Film Board of Canada. Después de vivir un año en la China, a principios de los años cincuenta, trabajando como profesor para la UNESCO, el cineasta vuelve a Canadá justo cuando empieza la guerra de Corea. «Mis simpatías estaban entonces divididas» —asegura McLaren— «me sentía tan próximo de la raza china como orgulloso de mi ciudadanía canadiense. Decidí hacer un filme muy fuerte sobre el antimilitarismo y sobre la guerra» (Bakedano, 1987, pág. 100).

Neighbours es el resultado de ese sentimiento. Desarrolla su acción en un solo escenario, un amplio jardín donde dos vecinos reposan sobre hamacas mientras leen el periódico del día. Los titulares, intercambiables, hacen referencia a la guerra y la paz. Detrás de ellos se muestran dos paneles de madera que simbolizan sendos hogares. En esta apacible escena, debidamente estilizada, emerge de la hierba una flor orgullosa, justo en el centro del terreno comunitario. Ante la sorpresa inicial de los dos hombres, y el deleite olfativo traducido en un jolgorio de posturas donde levitan de placer, empieza el conflicto y la discusión por designar a quién pertenece esta invitada inesperada. Al desacuerdo inicial, gestual y mímico —dada la ausencia de diálogo en el filme—, le sigue una disputa física cuya violencia se incrementa progresivamente. Los postes de madera de la improvisada valla divisoria acaban convirtiéndose en espadas simbólicas que dan paso al enfrentamiento. Tal es el grado de agresión durante la pelea que no solo se lastiman entre ellos, sino que también lo hacen a sus respectivas mujeres e hijos. Este plano extremadamente polémico fue eliminado del montaje final en las copias distribuidas en Italia y Estados Unidos, con el fin de poder proyectar el filme en escuelas. Lo controvertido de esta secuencia demuestra el grado de crueldad de una animación que finaliza con una moraleja pacifista. La conclusión del intercambio de golpes mortíferos es un doble entierro instantáneo velado por dos flores. Su mensaje final, escrito en decenas de idiomas diferentes, reza: «Ama a tu prójimo». Se envía así una misiva pacifista a todos los países de la Tierra pocos años después de la indescriptible barbarie de la Segunda Guerra Mundial. El desacuerdo inicial sobre la propiedad de algo que carece de ella, ya que crece de la propia naturaleza, tiene un trasfondo metonímico de resonancias universales. Se razona, desmesuradamente,

sobre la incongruencia que supone establecer fronteras entre regiones y las consecuencias nefastas que puede llegar a provocar.

A nivel técnico, el filme pone a prueba el recurso de la pixilación, un procedimiento que permite animar figuras humanas capturando *frame a frame* sus ligeros movimientos, hallando la continuidad en desplazamientos imposibles de efectuar en la realidad. Respecto al sonido, la pieza consta de una banda sonora sintética hecha de pitidos electrónicos que puntúan las acciones más sintomáticas, a modo de *Mickey Mousing*, una base sonora robótica que incrementa la desnaturalización de unos cuerpos animados insólitamente. Los efectos sonoros están creados con tarjetas de diseños gráficos de onda de sonido, fotografiadas calculadamente sobre la pista de audio del celuloide. Para José J. Bakedano, el cine de McLaren «parte del principio de realizar un arte no basado en la realidad fenomenológica y que, cuando es utilizada —caso de *Neighbours*, *Pas de Deux*, *Narcissus*—, es para transgredirla y alcanzar, desde ella, un universo propio y autónomo» (Bakedano, pág. 7). El animador descompone el ritmo del movimiento, modulando actuaciones infinitamente, desde la velocidad más lenta a la más rápida. Numerosos cambios de ritmo graduados durante la filmación permiten conseguir efectos dinámicos que dan continuidad a los sucesos escenificados.

Neighbours gana el Óscar al mejor cortometraje de animación en 1953. Posteriormente McLaren continúa investigando el medio cinematográfico dibujando figuras lineales directamente sobre emulsión opaca —*Blinkity Blank* (1955)—, profundizando la técnica de la pixilación —*A Chairy Tale* (1957)—, generando abstracciones geométricas de colores vibrantes con sonidos sintéticos —*Mosaic* (1965), *Synchromy* (1971)— o visualizando una danza que explora las superposiciones multiplicadas en el laboratorio, a modo de tratado cronofotográfico —*Pas de Deux* (1967)—. Estas y otras muchas películas convierten al cineasta en uno de los máximos referentes del cine de animación experimental. Recuperando soluciones de pioneros del cine como George Méliès o Segundo de Chomón, e innovando a fondo, con decenas de estrategias técnicas que consolidan la ilusión de movimiento, McLaren consigue crear una obra coherente para todos los públicos. Su destreza con las herramientas fílmicas, su innovación en el tratamiento de las imágenes y su concepción universal de la narrativa confieren a su obra

una originalidad que puede considerarse infantil e ingenua. El atrevimiento de sus plasmaciones gráficas y la vigorosidad de sus soluciones sonoras superan ese probable deje naïf alcanzando soluciones audiovisuales totalmente sorprendidas. Cortometrajes posteriores como *The Wizard of Speed and Time* (1979), de Mike Jittlov; *Monsieur Pointu* (1975), de André Leduc y Bernard Longpré, y *Gisèle Kérozène* (1989), de Jan Kounen, insisten en las cualidades estéticas de la pixilación desde una óptica que frecuenta lo teatral.

Tríptico elemental de España

Título: *Aguaspejo Granadino*
Producción: José Val del Omar
Director: José Val del Omar
Guion: José Val del Omar
Fotografía: José Val del Omar
Montaje: José Val del Omar
Música: José Val del Omar, Manuel de Falla, cantes y bailes flamencos
Narrador: Teófilo Martínez
Intérpretes: Pepe Albaicín, Juan Gómez Leal, Señorita Chon, Julián Goya, María José Val del Omar y gitanos de Granada
País: España
Año: 1953-1955
Duración: 21 min
Formato: 35 mm. Color / Blanco y negro

Título: *Fuego en Castilla*
Producción: José Val del Omar
Director: José Val del Omar
Guion: José Val del Omar
Fotografía: José Val del Omar
Montaje: José Val del Omar
Voz en off: José Val del Omar
Música: José Val del Omar, Vicente Escudero, Igor Stravinski
País: España
Año: 1958-1960
Duración: 17 min
Formato: 35 mm. Color / Blanco y negro

Título: *Acariño Galaico (De Barro)*
Producción: José Val del Omar
Director: José Val del Omar
Ayte. dirección: Anric Massó
Guion: José Val del Omar

Fotografía:	José Val del Omar
Actor-escultor:	Arturo Baltar
Voz en off:	Ezequiel Méndez
Montaje:	Javier Codesal
Ayudante:	Ascensión Aranda
País:	España
Año:	1961, 1981-1982, 1995
Duración:	23 min
Formato:	35 mm. Blanco y negro

El cineasta granadino José Val del Omar es la figura clave del cine de vanguardia en España. Su obra recoge el testigo de la experimentación fílmica europea de los años veinte, asume los rasgos líricos del documental más heterodoxo y ejercita un conjunto de estrategias técnicas plenamente innovadoras que se aventura a ensanchar las posibilidades estéticas del sonido y la imagen en movimiento. Sus fascinantes películas, sus atractivas invenciones tecnológicas y sus atrayentes escritos lo convierten en el artista más relevante de la experimentación cinematográfica en el territorio español. Su obra se adelanta en el tiempo desarrollándose como un tratado visionario de inclinaciones místicas de sentir transcendental. Su fascinación por la representación de la luz, el movimiento y la captura del tiempo comportan la implementación de tecnologías expansivas, soluciones formales insólitas y percepciones sonoras envolventes.

Para Eugeni Bonet, el mayor especialista en su obra, Val del Omar es «la gran figura largo tiempo ignorada de la vanguardia histórica española y un experimentador muy completo» (Bonet, 1991, pág. 119). Otros adjetivos utilizados a menudo por los historiadores son: imaginativo, periférico, fantástico e incomprendido. Esta inclinación *outsider* se corresponde con un contexto poco propicio para sus ideas cinematográficas como es el de la España de posguerra. Sus múltiples artilugios técnicos (Tactilvisión, el sistema de sonido diafónico o binaural, el desbordamiento apanorámico de la imagen) anuncian un proyecto de gran magnitud como es el de la construcción del Laboratorio PLAT. Este acrónimo de Picto-Lumínica-Audio-Táctil sintetiza una visión del cine que entrecruza perspectivas luminosas con percepciones plurisensoria-

les, abogando por una obra sinestésica que expande las posibilidades cognitivas del cine.

El *Tríptico elemental de España* (1953-1982) es su obra definitiva, una trilogía filmada en 35 mm, concentrada en regiones específicas de Andalucía, Castilla y Galicia. *Aguaespejo Granadino* (1953-1955) se inicia con las siguientes palabras: «Un corto ensayo audiovisual de plástica lírica». El primer capítulo de este tríptico —también llamado *La gran siguiriyá*— es un sobrecogedor tratado de fluidos acuáticos, filtros verdosos, paisajes parpadeantes, sonidos de campo cautivantes, palmas, ritmos flamencos incesantes y voces en *off* épicas. Su mirada revela, intuitivamente, una Granada fascinante, profundamente estremecedora: «El que más da, más tiene (Matemáticas de Dios)». Para el programador e investigador norteamericano Amos Vogel esta película de 21 minutos es «un explosivo y cruel trabajo de la más profunda pasión, un llanto silencioso, esta es una evocación mística de las pesadillas de España» (Vogel, 1974, pág. 64). En sus imágenes se evocan filmaciones anteriores de Val del Omar, tanto las documentaciones realizadas por los pueblos de la península ibérica durante la República —las Misiones Pedagógicas, recogidas en *Estampas 1932*— como *Vibración de Granada* (1935), un experimento previo que se detiene, poéticamente, en los ornamentos de la Alhambra.

Fuego en Castilla (Tactilvisión del páramo del espanto) (1958-1960) es la segunda parte del tríptico. Está rodada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y en la Capilla de Álvaro de Benavente de Medina de Rioseco. Un ecléctico montaje musical, que incluye fragmentos de *jazz*, ritmos percutivos de Vicente Escudero y pasajes sinfónicos de Igor Stravinski, conforman la banda sonora de un abrasador conjunto de imágenes. Planos fugaces rodados desde decenas de puntos de vista diferentes, cambios repentinos de iluminación y filtros de colores con formas abstractas vibrantes, permiten al cineasta abordar cinemáticamente el embrujo de decenas de esculturas de madera. Son figuras religiosas animadas dramáticamente, hasta arder, que sintetizan su sistema de iluminación Tactilvisión. Patentado en 1955, este «sistema de iluminación pulsatoria variable en ritmos, intensidad, color y lugar» es la principal herramienta que debe utilizar el artista luminotécnico. La luminosidad parpadeante de su fotografía y su belleza mística

son razones por las que estos 17 minutos se premian en el Festival de Cannes de 1961.

Acariño Galaico (De Barro) (1961, 1981-1982, 1995) cierra la trilogía. De 23 minutos de duración, es la más controvertida de las tres; la serie intermitente de fechas así lo deja intuir. Val del Omar inicia el filme en 1961, lo reemprende a principios de los años ochenta, y lo deja inacabado en 1982 a causa de su defunción en un accidente de automóvil. Javier Codesal investiga los entresijos del filme completándolo con las distorsiones ópticas del rostro enfangado del actor Arturo Baltar, en el papel de escultor. Cierta desequilibrio entre las filmaciones pretéritas y las del videoartista maño lastiman un conjunto poco unitario. Si la fuerza visual caracteriza los filmes de Granada y Castilla, el episodio gallego queda condicionado por una retórica de escaso contenido. La arena, la tierra, el barro son los elementos que el escultor moldea para hallar una figuración vinculada a los relieves escultóricos de la fachada de la catedral de Santiago de Compostela.

En 2003, el cineasta y teórico de los medios audiovisuales Eugeni Bonet finaliza el largometraje *Tira tu reloj al agua* (2003), una película deslumbrante que utiliza filmaciones inéditas del cineasta granadino montadas seductoramente y acompañadas de la música instrumental de FMOL Trio (Pelayo F. Arrizabalaga, Cristina Casanova y Sergi Jordà) y la voz en *off* de José María Blanco. Como reza su voz grave e hipnotizadora: «Estas variaciones sobre una cinegrafía intuida se han elaborado a partir de imágenes que Val del Omar rodó, creó y reelaboró desde 1968 a 1982; así como de las técnicas que alumbró o vislumbró, y de anotaciones que desperdigó manuscritamente». Bonet crea un filme caleidoscópico que visualiza expansivamente un tono ensayístico y diarístico de estética experimental. Explicaciones biográficas, recitados poéticos e improvisaciones musicales son la banda sonora de un conjunto imparable de planos remontados, yuxtapuestos y refilmados que incluyen diapositivas cromáticas, rayos láser añadidos e iluminaciones superpuestas.

La definitiva recuperación de su figura se produce en 2010, cuando se inaugura la exposición : *desbordamiento de Val del Omar*, una muestra itinerante organizada por el Centro José Guerrero, de Granada, y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, que también

se presenta en La Virreina Centre de la Imatge, de Barcelona. El valioso rescate de su obra se completa gracias al sello editorial Cameo, que edita un *pack* de cinco devedés que, prácticamente, recogen la totalidad de su obra filmica, demostrando lo inusitado de una propuesta magna, desatendida demasiados años.

Free Radicals

Director: Len Lye
Música: Bagirmi, tribu africana
País: Estados Unidos
Año: 1958-1979
Duración: 4 min
Formato: 35 mm. Blanco y negro

El denominado *cine sin cámara* abarca muchas metodologías diferentes. La coloración de secuencias filmadas en blanco y negro durante la época muda y la aplicación pictórica sobre la emulsión siguiendo nociones rítmicas conectadas con la música visual, pueden etiquetarse como operaciones de cine hecho a mano. Son muchos los cineastas que a lo largo de la historia del medio se han sentido atraídos por la transformación del celuloide trabajando directamente sobre la propia emulsión. George Méliès, Segundo de Chomón, Stan Brakhage, Harry Smith, José Antonio Sistiaga, Jennifer Reeves, Steve Woloshen y Jennifer West son algunos de los nombres asociados a una tendencia que implementa decenas de técnicas en continuo proceso de mutación. Tintar, pintar, dibujar, rasgar, perforar, frotar, recortar y pegar son algunas de las acciones que pueden producir imágenes singulares sobre la superficie fotosensible. Película opaca, transparente o filmada —original o encontrada— se utiliza como un soporte gráfico o pictórico análogo al papel, el lienzo o la tela. Comprender el mecanismo de proyección fílmica, con su frecuencia de fotogramas por segundo, facilita dar con hallazgos visuales generalmente autodidactas. Es un cine que implica la transformación directa del soporte fotoquímico sin la necesidad de utilizar artilugios ópticos. Es también un cine directo, que hereda las operaciones manuales de las artes plásticas sobre un material translúcido, susceptible de proyectarse a oscuras.

El neozelandés Len Lye está considerado, junto con el escocés Norman McLaren, uno de los padres de la animación hecha a mano.

Inicia su trayectoria artística en Londres realizando filmes de animación con finalidades publicitarias. La GPO (General Post Office) le financia la creación de piezas breves en las que se ve obligado a añadir el acrónimo de la compañía, anunciando, sutilmente, a aquél que las subvenciona. En estos trabajos, Lye estudia el celuloide probando las posibilidades de la composición, la creación de siluetas y la aplicación de color. *Tusalava* (1929), *A Colour Box* (1935), que utiliza música de Don Baretto y su orquesta cubana, *Rainbow Dance* (1936) y *Trade Tatoo* (1937) marcan una primera etapa de apoyo gubernamental durante la que ensaya recursos visuales propios de la animación.

Free Radicals (1958) marca otra etapa más austera y sencilla. Es un filme escueto hecho sobre película opaca. Está formado únicamente por líneas rasgadas con buril y otros artilugios puntiagudos que parecen configurar figuras tridimensionales efímeras. Son trazos que se revuelven sobre sí mismos armónicamente, manteniendo un equilibrio estructural que se desenvuelve intuitivamente. Las palabras *free* y *radicals* aparecen escritas de modo espontáneo; cada una de las letras rota sobre sí misma, experimentando su propia grafía. Seguidamente, líneas blancas que zigzaguean sobre un fondo oscuro evocan relieves inidentificables. Percusiones africanas de ritmo constante marcan la pauta de unos dibujos lineales conscientemente abstractos que, gracias a sus movimientos acompasados, sugieren entidades orgánicas. Tambores polirítmicos a cargo de una tribu africana, denominada Bagirmi, quedan sincronizados a unas inscripciones que varían constantemente de longitud, anchura y ubicación. En otro filme, titulado *Rythm* (1957), Lye parte de una música instrumental que, siguiendo la estela del *collage* sonoro, marca el ritmo de unas imágenes recicladas que documentan cadenas de montaje de piezas metalúrgicas.

Existen dos versiones de la película, la de 1958 y la de 1980. Las dos ignoran cualquier atisbo de figuración para sintetizar la energía pura del movimiento. Es una abstracción esencialista cercana al suprematismo de Kazimir Malévich, donde formas geométricas parecen flotar libremente sobre la superficie pictórica. La cascada de líneas sesgadas del filme contrasta con la profunda oscuridad del fondo. La escultura cinética hecha de oscilaciones, vibraciones y tensiones —como los móviles de Alexander Calder ligeramente removi-

dos por el viento— también viene a la memoria durante el visionado del filme. Para Yann Beauvais:

«*Free Radicals* estableció a Len Lye como uno de los maestros del cine. La película abre posibilidades hasta ahora inexploradas, no porque implique nuevos medios de crear cine de modo radical, sino por limitarse a líneas rotatorias rasgadas sobre tira de película negra. Estas líneas no representan nada reconocible. Son insinuaciones, esbozos en estado de suspensión, en un continuo estado de formación. Son como los senderos de las estrellas fugaces: abismos de energía. Son líneas de fuerza y no líneas figurativas como las de *Blinkity Blank* (1954), de Norman McLaren» (Bouhours; Horrocks, 2000, pág. 107).

A través de las líneas inscritas en la superficie oscura de la película, la luz del proyector alcanza una pantalla que parece funcionar como una pizarra. Como si las inscripciones no figurativas, cargadas de energía lumínica y coreografiadas al unísono, fueran esbozos atípicos hechos con tiza. *Particles in Space* (1966) continúa la exploración minimalista de la película aquí analizada bajo una concepción aún más pura. Las líneas dejan paso a los puntos revelándose como un puntillismo perpetuo con el que el título y los efectos sonoros sugieren un cielo nocturno estrellado de una galaxia lejana. Es un filme que, de nuevo, identifica la luz como uno de los elementos imprescindibles de su labor artística. No en vano la otra disciplina en la que Len Lye sobresale es en el campo de la escultura cinética de contornos lumínicos.

En 2011, el cineasta, agitador y activista del cine experimental Pip Chodorov —cofundador de LightCone, director del sello editorial Re-Voir y webmaster del foro internacional Frameworks— finaliza un documental ortodoxo, con toques autobiográficos, titulado *Free Radicals: A History of Experimental Film*. En este recomendable ensayo de trazo pedagógico, el francés añade cuatro películas breves —de Hans Richter, Robert Breer y dos de Len Lye, entre ellas *Free Radicals*— que, según su contrastado criterio, ilustran la historia de este cine personal. De la última también recupera un título con el que celebra la libertad creativa, defendiendo la autonomía económica para la gestación de un cine sin condicionantes ni limitaciones. Por otro lado, el cine hecho a mano tiene en la recopilación epistolar colectiva *Recipes for Disaster* (2012) —libro compilado por la malograda cineasta de animación nor-

teamericana Helen Hill— uno de sus tratados más celebrados. Ahí se demuestra la actitud autodidacta de un cine *amateur*, hecho al margen, que elude la marginalidad.

A MOVIE

Director: Bruce Conner
Montaje: Bruce Conner
Música: Ottorino Respighi
País: Estados Unidos
Año: 1958
Duración: 12 min
Formato: 35 mm. Color / Blanco y negro

El *found footage* es una de las tendencias paradigmáticas de las prácticas fílmicas experimentales. En el ámbito artístico, el desmontaje audiovisual se ha convertido en la táctica principal para poner en crisis los mecanismos de credibilidad de los medios de comunicación de masas. Si el reciclaje, la apropiación y el hurto de imágenes y sonidos se manifiesta repetidamente desde mediados del siglo pasado es porque existe una voluntad crítica de los artistas respecto a aquello que valida los *mass media*. Así, se reutilizan materiales extraídos del cine y la televisión bajo criterios formales e ideológicos. Para ilustrar esta última afirmación valgan como ejemplo dos títulos pioneros del uso de metraje encontrado: *Rose Hobart* (1936), de Joseph Cornell, y *Schichlegruber - Doing the Lambeth Walk* (1941), de Charles A. Ridley. El primero desmonta un largometraje de ficción insulso, titulado *East of Borneo* (George Melford, 1931), para concentrarse exclusivamente en las tomas en la que aparece la actriz principal, Rose Hobart. El otro recupera planos del ejército alemán de las SS y un discurso de Adolf Hitler para ridiculizar lo militar y parodiar los gestos del dictador.

A MOVIE (1958), de Bruce Conner, combina una lectura comprometida respecto a la deriva acrítica de la sociedad occidental con un gusto estético perceptible por el impacto visual de los fragmentos escogidos y la manera perspicaz de combinarlos con la música. La primera película del artista californiano manifiesta sus filias y sus fobias, tal y como hacen sus dibujos, pinturas y demás obra gráfica previa.

En otras disciplinas plásticas como la escultórica, Conner adquiere reconocimiento reutilizando materiales de desecho que dan forma a figuras humanas decrepitas, enzarzadas siniestramente en trozos de nylon. En su primer filme también acumula objetos en desuso, en este caso metrajes filmicos procedentes de ficciones, noticiarios, *ephemeral films*, filmes educacionales, etc. Con ellos articula un discurso visual sustentado en la inquietud, la incomodidad y la angustia. Lo anecdótico, lo mortífero y lo voyerístico quedan manifestados a través de una amalgama de capturas breves que, empalmadas una detrás de otra, sugieren un desarrollo semántico por asociación. La acumulación de planos con situaciones seductoras, cómicas o accidentadas deviene una gran explosión catastrófica que puede resumirse en la imagen de la bomba atómica. Este plano —colocado absurdamente tras el de un comandante de un submarino que dispara un torpedo al ver una mujer atractiva por el telescopio— es el que mejor sintetiza el cúmulo de despropósitos visualizados a lo largo de todo el filme. La concatenación caótica de situaciones desvinculadas queda ejemplificada en los surfistas cogiendo las olas producidas por ese estallido artificial en el océano. Bruce Conner examina a fondo la documentación fílmica de las pruebas atómicas del gobierno norteamericano en el Pacífico en otro filme —*Crossroads* (1976)—, que alcanza lo sublime con la música hipnótica de Terry Riley. Tanto una como otra ponen en duda la idea de progreso visibilizando las contradicciones que amaga.

En *A MOVIE* los cuatro movimientos sinfónicos de la composición *Pines of Rome* (1924), de Ottorino Respighi, dan continuidad a los centenares de planos a lo largo de doce minutos. El desasosiego que transmiten las imágenes y el dramatismo desorbitado que estructura el montaje convierten el filme en un ensayo sobre la fascinación escópica. El deseo de visualizar imágenes en movimiento, por parte del sujeto occidental, subyace en cada uno de los planos insertados. Después de mencionar los montajes de los tráilers de películas y las continuas referencias al cine, la publicidad, la prensa y el cómic en el movimiento *pop art*, Conner asegura:

«Otra influencia de *A MOVIE* fue la televisión cuando puedes cambiar de un canal a otro. También el hecho de mirarla sin sonido añadiendo tu propia selec-

ción musical y otros sonidos. Vi películas que utilizaban material de archivo como el caso de la secuencia de *Sopa de Ganso* (Leo McCarey, 1933), de los hermanos Marx, cuando Harpo pide ayuda en la trinchera de una guerra fronteriza y acuden a la llamada toda una gran variedad de criaturas» (Wees, 1993, pág. 79).

La película de Bruce Conner es la más influyente de toda la dilatada tradición del *found footage*, el desmontaje fílmico y el reciclaje audiovisual. Otras películas más o menos contemporáneas como *Verifica incerta* (1965), de Gianfranco Baruchello y Alberto Griffi, no han tenido el mismo reconocimiento, mientras que una como *La sociedad del espectáculo* (1973), de Guy-Ernest Debord, está considerada un complemento audiovisual de las proféticas ideas razonadas en su libro homónimo. Lo que es indudable es que las operaciones cinematográficas que parten de imágenes recicladas tienen plena acogida con posterioridad, tanto en el ámbito de la experimentación fílmica como en las prácticas documentales y la videoocreación. Abigail Child, Craig Baldwin, Barbara Hammer, Alan Berliner, Jürgen Reble, Gustav Deutsh, Péter Forgács, Martin Arnold, Cecile Fontaine o George Barber son algunos de los nombres que han producido un denso cuerpo de trabajos usando materiales audiovisuales ajenos. Son obras fundamentadas en criterios personales intransferibles, colindantes con lo ensayístico, lo autobiográfico, la animación experimental, el cine sin cámara, el *scratch video*, el vídeo musical, el VJ y otras muchas categorías audiovisuales.

Según Bruce Conner, «aunque *A MOVIE* se utiliza actualmente para dar clases de cine —y se ha hecho desde que se completó en 1957—, el modo en el que hice la película no es la manera en la que nadie ha enseñado nunca cómo realizar una película» (Wees, 1993, pág. 82). A pesar de ello resulta significativo observar que trabajos más actuales como *A MOVIE by Jen Proctor* (2010-2012), de Jennifer Proctor, y *Another Movie* (2017), de Morgan Fisher, se inspiran directamente en su *opera prima* para poner al día su imaginario o para evocarlo auditivamente. Si la primera es un *remake* prácticamente idéntico, estructurado cronométricamente a partir de capturas de vídeos digitales descargados de YouTube y otras plataformas de internet, la segunda es una derivación metafórica y minimalista centrada exclusivamente en la música del filme original y las imágenes mentales que esta sugiere.

Allures

Director: Jordan Belson
Montaje: Jordan Belson
Música: Jordan Belson y Henry Jacobs
País: Estados Unidos
Año: 1961
Duración: 7 min
Formato: 16 mm. Color

Música visual es un concepto artístico que admite prácticas de medios diversos que analizan la interrelación entre formas abstractas y musicalidad. Series de pinturas no figurativas de trasfondo musical —Vasili Kandinsky, Frantisek Kupka—, partituras musicales con indicaciones cromáticas —Arnold Schoenberg, Alexander Scriabin— y experimentos lumínicos con órganos de colores —Thomas Wilfred, Bainbridge Bishop— pueden considerarse orígenes de una amplia tendencia explorada por artistas que se expresan mediante dibujos, pinturas, esculturas, instalaciones, objetos, filmaciones, vídeos y otras formulaciones audiovisuales de carácter expandido. En el terreno del cine de vanguardia la noción sinestésica relativa al cruce de estímulos entre la vista y el oído se inicia con las películas absolutas. El relevo de esta tendencia lo toman el alemán Oskar Fischinger y los californianos Harry Smith y James Whitney.

Jordan Belson participa de la efervescencia creativa de la Costa Oeste estadounidense, convirtiéndose en una de las figuras más representativas del cine abstracto de animación norteamericano. Belson nace en Chicago, pero estudia en la Universidad de California, en Berkeley, donde cursa estudios de pintura en la California School of Fine Arts. Su epifanía con las posibilidades artísticas de la imagen en movimiento sucede en 1946 mientras atiende a las proyecciones de cine de vanguardia «Art in Cinema», organizadas en el San Francisco Museum of Art. En 1952 realiza sus primeras tentativas filmicas utilizando rollos

animados que consolida durante el periodo 1957-1959, cuando trabaja como director visual de los conciertos Vortex, celebrados en el planetario Morrison de San Francisco, junto al músico Henry Jacobs. Su cine comunica conceptos abstractos mediante configuraciones amorfas, gaseosas y dinámicas de raíz pictórica. Es una obra tan física como metafísica. La astrofísica galáctica, el budismo Mahayana, las experiencias alucinógenas, los estados alterados y la conciencia expandida resumen buena parte de los intereses de este alquimista audiovisual. En palabras de Gene Youngblood, sus películas «consiguen tocar un ámbito de nuestra conciencia tan raramente alcanzado que cuando es despertado, nos choca y nos conmueve profundamente» (Youngblood, 1970, pág. 157). A nivel técnico emplea herramientas de creación propia, como motores de velocidad variable, soportes rotatorios y focos de luz graduables, con las que elabora elementos visuales inefables en perpetua mutación. Su estudio está equipado con artilugios más sencillos que la máquina de escaneo de Douglas Trumbull —artífice del viaje intergaláctico de *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968)— y el ordenador mecánico de los hermanos Whitney, realizadores de numerosos filmes abstractos entre los que destacan *Yantra* (1950-1957), *Lapis* (1963-1966) y *Arabesque* (1975). Belson crea también sus propios sonidos con equipos caseros que alcanzan lo etéreo y lo atmosférico con notas sostenidas, ambientaciones electrónicas calmadas, sincronizadas con la serena fluidez de campos cromáticos.

Allures es un trabajo que realiza a lo largo de un año y medio. Incluye imágenes pertenecientes a las multiproyecciones de los espectáculos Vortex. Aunque el título derive de una composición del músico francés Pierre Schaeffer, la banda sonora del filme es una colaboración con el pionero de la electrónica Henry Jacobs.

La pieza es una experiencia fílmica que expresa la interiorización de los sentidos percibidos por el ser humano, desde un punto de vista que remite a lo fenomenológico, a la transmisión de información mediante la percepción. Empieza con un título escrito en mayúsculas, licuosas y rojizas, acompañado de sonidos relajantes. Visualizaciones no figurativas giran alrededor del centro configurando mandalas en constante movimiento. Notas pausadas de piano y breves puntuaciones hechas con aparatos sintéticos suenan en un segundo bloque menos volátil.

Animaciones heterogéneas, hechas de círculos, puntos de colores y geometrías diversas, mutan, varían y se transforman alterando sus características cromáticas. Un círculo central parpadeante, de colores brillantes estroboscópicos, cierra la secuencia. El tercer bloque es más esotérico. Puntos verdosos y amarillentos, inicialmente imperceptibles, diseñan campos magnéticos y fuerzas gravitatorias. Un zumbido tumultuoso acompaña esta imaginería cósmica prefigurando un recorrido intergaláctico. Un círculo anaranjado y una estructura ovalada en su interior trazan movimientos constantes que avanzan hacia un centro oscuro, un punto infinito, un agujero negro desconocido, impenetrable durante todo el filme. Círculos concéntricos acomodados a texturas sonoras son sustituidos por manchas amarillentas que ocupan todo el espacio. Una luz flamante indica la conclusión de un trayecto que simboliza un viaje cósmico al más allá.

Jordan Belson matiza: «Pienso en *Allures* como una combinación de estructuras moleculares y eventos astronómicos mezclados con fenómenos subconscientes y subjetivos —sucediendo simultáneamente. El principio es casi puramente sensual; el final, quizás totalmente inmaterial» (Youngblood, 1970, pág. 160). La cosmogonía, elaborada teóricamente por el filósofo francés Pierre Teilhard de Chardin, queda intuida en un filme que se adentra en dimensiones inexploradas que simulan retroceder a los inicios de la existencia. Dar una respuesta mítica al origen del Universo puede ser una de las razones que anidan en su interior. Complejas trayectorias lumínicas, retorcidas soluciones lineales e imbricados desplazamientos puntillistas representan el agrupamiento de formas previamente caóticas que aluden a la teoría del Big Bang. Según Gene Youngblood, «al final escuchamos música de arpa etérea como un sol palpitante, lanzando partículas brillantes a intervalos, que revela dentro de sí mismo otra galaxia resplandeciente» (Youngblood, 1970, pág. 162).

Samadhi (1967), *Light* (1973) y *Fountain of Dreams* (1984) son otras películas que ahondan en interrogantes similares, añadiendo densidades que complican sus resoluciones audiovisuales. Abstracciones vaporosas difuminadas espectacularmente, manchas borrosas de bordes difusos y estructuras circulares girando sobre su propio eje alteran sus fisonomías simulando planetas, astros y estrellas desconocidos. El

tono melodramático, ciertamente lánguido, de algunas bandas sonoras merma la espectacularidad de sus hallazgos visuales. Entre sus colaboraciones ocasionales para la industria de Hollywood destacan el uso de las animaciones de *Samadhi* para el largometraje *Journey to the Other Side of the Sun* (Gerry Anderson, 1969) y la realización de efectos especiales para *La semilla* (*Demon Seed*, 1977), una película de terror distópico, dirigida por Donald Cammell e interpretada por Julie Christie. Son encargos que le permiten seguir creando un cine propio de animación abstracta fundamentado en la invención y la conceptualización de sus propias herramientas. Tanto sus filmes como los de James Whitney, John Whitney, Stan VanDerBeek, Jim Davis, Lillian Schwartz, John Stehura, Jules Engel y Larry Cuba, influyen profundamente en la conceptualización de diseños visuales para directos de música psicodélica —Pink Floyd, Soft Machine, Jefferson Airplane— o los experimentos de proyecciones líquidas —Tony Martin, The Joshua Light Show o Gustav Metzger—. Las dimensiones cósmicas, los mundos psicodélicos y las visiones interiores son constantes en un cine expansivo que evoca las visualizaciones abstractas presentes en los versátiles soportes digitales actuales.

Scorpio Rising

- Director:** Kenneth Anger
Fotografía: Kenneth Anger
Montaje: Kenneth Anger
Intérpretes: Bruce Byron, Johnny Sapienza, Frank Carifi, John Palona, Ernie Allo, Barry Rubin, Steve Crandell
País: Estados Unidos
Año: 1963
Duración: 29 min
Formato: 16 mm. Color / Blanco y negro

Scorpio Rising es una de las películas más representativas de Kenneth Anger y la primera que goza de reconocimiento público más allá de los circuitos del cine *underground*. Tras su ilustración festiva de la homosexualidad —*Fireworks* (1947)— y su exuberante ceremonia de deidades carnales transfiguradas por la magia oculta —*Inauguration of the Pleasure Dome* (1954-1966)—, Anger se concentra en el colectivo motociclista. Relacionándolo con diversos mitos de la esfera hollywoodiense y acompañándolo con temas musicales *rock* del momento, el cineasta aporta una mirada curiosa sobre un microcosmos, el de los *motards*, que ensalza hasta elevarlo a un pedestal sociocultural.

En 1962, Kenneth Anger vuelve a Estados Unidos después de residir ocho años en París donde escribe *Hollywood Babilonia* (1959), crónica sobre las interioridades y los escándalos de «la fábrica de sueños». El verano de ese año pasea por el muelle de Coney Island (Nueva York) observando los cambios acaecidos en su país, admirando las diferentes aficiones de la adolescencia. La música *rock* emitida por los transistores de los jóvenes de este barrio marítimo de Brooklyn es uno de los orígenes de su nuevo proyecto fílmico. En la sinopsis escrita por el propio realizador se indica que *Scorpio Rising* es «una conjura de los príncipes, ángeles y espíritus que presiden la esfera de Marte, formada por una visión elevada del mito del motociclista americano. La máqui-

na poderosa representada como un tótem tribal, de juguete hacia el terror. Tánatos en color y cuero negro y tejanos prietos». Para Anger, los motociclistas son los nuevos *cowboys*, cuyos caballos han sido sustituidos por vehículos mecánicos. Significan también los últimos románticos, observados por el cineasta desde la óptica homosexual.

Cuatro partes designadas como «Boys and Bolts», «Image Maker», «Walpurgis Party» y «Rebel Rouser» dividen el metraje de un filme que incluye escenas donde se consumen drogas, se adoptan iconos controvertidos y se festeja una comunión demoníaca. Un cúmulo de referencias visuales —chaquetas de cuero, cilindros de motocicletas, imaginería religiosa, simbología nazi, etc.— se combina con trece canciones entre las que destacan *Blue Velvet*, de Bobby Vinton; *My Boyfriend's Back*, de The Angels; *Hit the Road Jack*, de Ray Charles; *He's a Rebel*, de The Crystals; *(You're the) Devil in Disguise*, de Elvis Presley, y *I Will Follow Him*, de Little Peggy March. Estos temas musicales —junto con los demás interpretados por Ricky Nelson, Martha and The Vandellas, Claudine Clark, Kris Jensen, Gene McDaniels, The Ran-Dells y Surfari— estructuran la banda sonora en trece capítulos. La discordancia entre los conflictos amorosos heterosexuales, candorosamente románticos, relatados por las letras de las canciones, y el contexto homoerótico que manifiestan los planos provocan una tensión polisémica. Una edición acelerada, solucionada incluso *frame a frame* en algunos segmentos, alcanza un carácter épico acrecentado por la inclusión de metraje encontrado y refilmaciones televisivas.

El cruce de mitos mediáticos (James Dean, Gary Cooper, Bela Lugosi) con otros religiosos (la figura de Jesús en un material apropiado) manifiestan la ridiculización del concepto de *líderes* y *seguidores* sostenido por el escrito *The Book of the Law* (1904), del influyente Aleister Crowley. Violencia sadomasoquista, incredulidad ante la autoridad, rabia social, disidencia, deseo homosexual reprimido, actos rituales oscuros, degradantes, imágenes de archivo del Tercer Reich, la esvástica, la sexualización de objetos inanimados, el vínculo entre el clímax sexual y la muerte del motorista, todo tiene cabida en un filme que por su agresividad y autodestrucción, produce ambigüedad e incomodidad. Plantea una crítica a la anestesia mental que producen tanto los medios de comunicación de masas como las religiones. Respecto a la accesibi-

lidad de esta retórica oculta, el teórico William Wees afirma, «cuán susceptible puede ser uno a los “talismanes” de Anger y hasta qué punto uno puede ser inducido a entrar en “otros mundos de visión” depende de la suspicacia y la voluntad de cada espectador de seguir el ejemplo de Anger. Pero incluso un sujeto reacio a sus aspiraciones visionarias debería encontrar útil el concepto de la luz sobrenatural para entender su obra filmica» (Wees, 1992, pág. 122).

Scorpio Rising está inspirada en el filme *¡Salvaje!* (*The Wild One*, László Benedek, 1953), en el que Marlon Brando interpreta a un motociclista antiheroico, un rebelde que defiende una revolución contracultural. La película está dedicada a Jack Parsons, James Dean, La Sociedad de los Espartanos y Los Ángeles del Infierno. Años después del estreno, Roger Corman copia y plagia las ideas de Anger en *The Wild Angels* (1966), reduciendo su impacto visual a un conjunto de diálogos inocuos e interpretaciones arquetípicas donde Peter Fonda y Nancy Sinatra son los líderes de Heavenly Blues, grupo configurado a la manera de Los Ángeles del Infierno. El cine de motoristas llega a su cumbre popular con *Easy Rider* (1969), con Dennis Hopper, Jack Nicholson y el mismo Fonda.

Invocation of My Demon Brother (1969) y *Lucifer Rising* (1970-1981) son dos títulos posteriores de Kenneth Anger reverenciados en los círculos de la experimentación filmica. El primero hipnotiza convocando fuerzas diabólicas de la cultura psicodélica en un tratado esotérico de oscuridad enfermiza hecho de superposiciones visuales y música instrumental extremadamente aturdidora, creada por Mick Jagger con un sintetizador Moog. El segundo se inspira en un poema de Aleister Crowley titulado *Hymn to Lucifer* para explorar regiones ignotas y mitologías griega, egipcia e hindú, combinadas con ovnis. Junto con Bruce Conner, Anger está considerado uno de los máximos precursores del videoclip, por la tendencia a utilizar canciones pop en sus filmes y por el habitual montaje picado de imágenes divergentes, algo que se da a conocer como «edición MTV», en relación con la cadena musical norteamericana de inicios de los años ochenta. En cierta medida, cineastas de ficción tan distintos como Martin Scorsese (*Malas Calles*, 1973), Nicholas Roeg (*Amenaza en la sombra*, 1973) o Spike Lee (*Haz lo que debas*, 1989) han aprendido de sus enseñanzas relativas al montaje,

mientras otros como David Lynch (*Terciopelo Azul*, 1986) han copiado el uso de canciones concretas —*Blue Velvet*— con fines tan narrativos como alegóricos.

Dog Star Man

- Director:** Stan Brakhage
Fotografía: Stan Brakhage y Jane Brakhage
Montaje: Stan Brakhage
Intérpretes: Stan Brakhage y Jane Brakhage
País: Estados Unidos
Año: 1961-1964
Duración: 78 min
Formato: 16 mm. Color / Blanco y negro. Silente

En Stan Brakhage, vida y obra siempre van de la mano. La trayectoria del cineasta norteamericano está considerada una de las más relevantes de toda la historia del cine de vanguardia. El suyo es un cine personal que, desde 1952 hasta 2003, captura su entorno más cercano, ajeno a los códigos documentalistas del cine autobiográfico. Sus más de cuatrocientas películas le convierten en un creador impulsivo que filma aquello que le rodea, capturando las infinitas variaciones lumínicas en imágenes vibrantes. La luz es el epicentro de un cine que suma formatos fotoquímicos —8 mm, súper 8, 16 mm, 35 mm y 70 mm— para simultanear la filmación con el cine sin cámara, generalmente pintado a mano sobre el propio soporte. Investigar las propiedades lumínicas del medio, detectar las variaciones cromáticas emulsionadas sobre el celuloide e incrementar la capacidad cognitiva de la visión son los pilares metodológicos de un discurso cinematográfico sustentado en numerosos textos. Las primeras palabras de su influyente tratado *Metáforas de la visión* (1963) ya anuncian el sentir de un cine desligado del lenguaje verbal: «Imaginen un ojo no gobernado por las leyes humanas de la perspectiva, un ojo no predispuesto por la lógica compositiva, un ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que debe conocer todo aquel objeto encontrado en vida a través de una aventura de la percepción» (Brakhage, 2014, pág. 51). Con este fragmento escrito se abre una reflexión teórica que representa un

criterio estético regido por la simbiosis entre el objetivo de la cámara y el ojo del cineasta.

Su cine es una epifanía libre, poliédrica y plurisensorial. Se inicia bajo lógicas narrativas de raíz *beatnik*; sigue observando el misterio de la vida cotidiana con perspectivas líricas; introduce *collages* propios de la animación experimental más orgánica; elabora abstracciones pictóricas que son epítomes de la música visual, y registra hechos paradigmáticos de la existencia. Estos parámetros pueden observarse en cinco películas tan diferentes como *Desistfilm* (1954), *Window Water Baby Moving* (1959), *Mothlight* (1963), *Songs 1-8* (1964) y *The Stars Are Beautiful* (1974). Son metodologías variadas que no impiden contemplar el conjunto de su cine como un tratado unitario, absolutamente cohesionado. Es un cine sobre la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, el sonido y el silencio. Un cine hecho de polaridades que invoca una visión hipnagógica — con los ojos cerrados— y convoca una escucha silenciosa —de ritmos inauditos.

Dog Star Man está considerada la cumbre de su cine «visionario». Representa un viaje iniciático, un recorrido épico por un bosque nevado donde el propio Brakhage lucha contra la naturaleza, hacha en mano, para cortar leña y traer calor al hogar. Representa la lucha de su propio yo por mantenerse en pie, dar cobijo a su familia y comprender sus vicisitudes como artista. El papel de Jane Brakhage para la concreción del filme resulta decisivo, tanto a nivel logístico como creativo. Aparece como protagonista en muchos fragmentos íntimos y filma otros tantos donde su marido escenifica —entre lo sublime y lo cómico— el agotador esfuerzo que supone subir la ladera empinada de una montaña. Descrita de modo prosaico, la película muestra cómo un hombre sin empleo, acogido por la familia de su mujer, decide obtener leña para compensar la situación. Imágenes del sol en llamas, de su hijo recién nacido y de él mismo caminando entre árboles, junto a su perro, son las que se recuerdan de una propuesta lírica compuesta magistralmente por múltiples exposiciones.

La obra está estructurada como una composición musical, dividida en cinco partes: un «Preludio» de 25 minutos, una primera parte de 30 minutos —identificada como «Part 1» en los créditos— y tres partes más que oscilan entre los 5 y los 7 minutos de duración. Las partes 2,

3 y 4 contienen dos, tres y cuatro capas de superposiciones de metraje, respectivamente. Son densas acumulaciones visuales, yuxtapuestas entre ellas. El filme también existe en una versión extendida titulada *The Art of Vision* (1965) en la que todos los metrajes combinados en los diferentes apartados se proyectan individualmente, hasta conformar cuatro horas de duración. Si el «Preludio» alude al cosmos, la familia y los cuatro elementos, las cuatro partes siguientes lo hacen a las cuatro estaciones y los estados vitales. El montaje de *Dog Star Man* entrelaza imágenes telescópicas del sol —cedidas por el High Altitude Observatory de Boulder, Colorado—, fragmentos microscópicos de venas sanguíneas, la naturaleza en todo su esplendor, el cuerpo desnudo de su mujer, eyaculaciones masculinas y el rostro lloroso de su hijo. Sugieren asociaciones evocadoras sobre la existencia del ser humano en medio del Universo. Son planos escuetos que el lenguaje no alcanza a sintetizar en palabras. Juntos funcionan como un mosaico resplandeciente de impresiones brillantes relativas al ser. El filme es una meditación silente que parte de lo objetual para situarse en el dominio de lo indescriptible, en un estado de suspensión temporal. La cámara Bolex y el grano de película de 16 mm se ponen a prueba para registrar destellos abstractos. Desenfoques, distorsiones ópticas, planos agitados, filtros de colores, trabajo de laboratorio, *collage* hecho a mano, pintura sobre celuloide y decenas de técnicas más reflejan el mundo interior del cineasta en una obra resplandeciente cuyas propiedades tienen continuidad a lo largo de toda su filmografía.

23rd Psalm Branch (1967), *Scenes from Under Childhood* (1967-1970), *The Text of Light* (1974), *Murder Psalm* (1980), *The Dante Quartet* (1987) son algunos de los títulos posteriores más emblemáticos de un cine ecléctico (lírico, *found footage*, pintado a mano) rigurosamente analizado por estudiosos e historiadores como Fred Camper, Bruce Elder y P. Adams Sitney. En el tránsito del cine postsurrealista norteamericano al cine personal, Stan Brakhage se revela como una figura decisiva que concuerda su propia subjetividad con la poética visual del medio. Sidney Peterson, Marie Menken, Bruce Baillie, Chick Strand, Carolee Schneemann son otros de los protagonistas de un cine subjetivo que pone a prueba la potencialidad visual del medio cinematográfico bajo una concepción íntima e individual. Visión interior y sinapsis mental se

manifiestan como experiencias personales, vivencias inmediatas mediadas. Brakhage reventa el medio libremente con técnicas autodidactas que vislumbran imágenes introspectivas, montajes atomizados, formalizados como extensión de la consciencia.

Screen Tests

- Director:** Andy Warhol
Fotografía: Andy Warhol
Intérpretes: Nico, Lou Reed, John Cale, Maureen Tucker, Sterling Morrison, Edie Sedgwick, Gerard Malanga, Babe Jan Holzer, Dennis Hopper, Bob Dylan, Susan Sontag, Marcel Duchamp, Salvador Dalí
País: Estados Unidos
Año: 1964-1966
Duración: 472 bobinas de 3 min
Formato: 16 mm. Blanco y negro. Silente

Después de la pintura, el cine es probablemente la disciplina en la que Andy Warhol invierte más esfuerzos durante su prolífica carrera. La conexión entre el artista y el medio cinematográfico es tan estrecha que en 1964 decide abandonar la práctica pictórica para concentrarse en la fílmica. En esta época ya ha alcanzado la fama dentro del circuito del arte creando serigrafías que reproducen iconos de la cultura popular repetitivamente, bajo variaciones cromáticas. Figuras mediáticas como Elvis Presley o Marilyn Monroe y productos del supermercado como la Sopa Campbell o la caja Brillo lo convierten en el adalid del *pop art*. Son pinturas y esculturas que preceden una obra fílmica detenida, pausadamente, en la representación de su ecosistema más inmediato. A grandes rasgos, su obra audiovisual se puede dividir en tres etapas. La primera estudia las propiedades fílmicas bajo el signo del minimalismo, recuperando el primitivismo de inicios del cine: uso estático de la cámara, tomas largas, ausencia de sonido, filmaciones a 16 fps (la velocidad ligeramente ralentizada del cine mudo), película en blanco y negro, rechazo del montaje, etc. La segunda atiende la narratividad incrementando la puesta en escena, grabando diálogos sincrónicos y proponiendo montajes elaborados. En la tercera, Warhol flirtea con el vídeo y la televisión, dando luz a grabaciones en magnetoscopio como los *Factory Diaries* (1965-1978), magacines para la «caja tonta» —

Fashion (1979-1980) y *Andy Warhol's T.V.* (1980-1983)— y videoclips de grupos pop y cantantes como los Cars o Miguel Bosé.

Sleep, *Blow Job*, *Kiss*, *Eat* y *Empire* —realizadas todas ellas en 1963 y 1964— forman parte del primer bloque. Son películas caracterizadas por acciones mínimas extendidas temporalmente de modo casi inconcebible. Las cinco horas de duración de *Sleep* y las ocho de *Empire* convierten los filmes en obras de anticine cercanas al ideario de Fluxus y radicalmente en contra de la noción de entretenimiento cultural. La estética de la temporalidad es el rasgo definitivo de un cine minimalista de escaso desarrollo causal. El poeta John Giorno durmiendo, DeVerne Bookwalter recibiendo una mamada a cargo del cineasta Willard Mass o el pintor Robert Indiana ingiriendo un champiñón son acciones resueltas como retratos estáticos, impertérritos, suspendiendo el tiempo de modo inusual. *Kiss* también se inscribe en estos parámetros pero, a diferencia de las anteriores, incluye decenas de personas convirtiendo la sucesión de besos en gestos amorosos marcados por la diversidad y la pluralidad. Los *Screen Test* también celebran la heterogeneidad de la existencia humana invocando los 15 minutos de fama que Warhol promulgaba para todo el mundo.

Entre 1964 y 1966, Andy Warhol filma un total de 472 filmaciones de personas cercanas a su universo. Un rincón de las instalaciones de su estudio (la Factory) es el lugar escogido para colocar unos focos y una cámara de 16 mm sobre trípode. Este mínimo *set* es testigo de la visita de decenas de personas anónimas y personalidades reconocidas dentro el circuito del arte, que aceptan ser retratadas individualmente. A lo largo de 2 minutos y 40 segundos —lo que dura una bobina de 16 mm— Warhol filma un plano medio de cada uno de ellos en una sola toma continua. El único requisito, mantenerse quieto durante el *Screen Test*. Edie Sedgwick, Gerard Malanga, Babe Jan Holzer, Dennis Hopper, Bob Dylan, Susan Sontag, Marcel Duchamp o Salvador Dalí son retratados; algunos rodados en más de una ocasión. Entre ellos no faltan los cinco componentes de la Velvet Underground: Nico, Lou Reed, John Cale, Maureen Tucker y Sterling Morrison. Colaboradores, fotógrafos, pintores, escritores, amigos y conocidos se someten a rodajes sencillos bajo la instrucción de «no hacer nada». Miradas fijas al objetivo caracterizan unas filmaciones documentales que expresan

desasosiego, parten del retrato fotográfico, pero incorporan la temporalidad, revelándola como un factor determinante para abrazar la expresividad y la emotividad. En palabras de David E. James, los que aceptan el juego se muestran «solos ante la ansiedad producida por saber que están siendo observados sin poder acceder al resultado de esa observación, el sujeto debe construirse a sí mismo en los espejos mentales de su propia imagen o en la colección de experiencias previas en las que ha sido fotografiado» (O' Pray, 1989, pág. 39).

Todas las películas mantienen la estética fotográfica bajo un concepto filmico ligado a la reproducción del cine de ficción. El encuadre estático, la quietud de las personas, el grano de la emulsión, la luminosidad artificial y la mirada al objetivo son elementos particulares del retrato fotográfico. Pero el paso del tiempo y la sucesión de ligeros movimientos (sonrisas, parpadeos) son propios de un medio cinematográfico que aquí alude al proceso de selección de intérpretes en un cásting filmico. Las pruebas de pantalla que indica el título sirven para comprobar el resultado del aspecto de una actriz o un actor, antes de ser seleccionado o descartado para el rodaje definitivo. En la industria, estos tests son esbozos, capturas hechas en bruto para valorar la fotogenia del rostro filmado. Aquí son piezas silentes que evidencian las diferentes personalidades a través de miradas, gestos o posturas que denotan alegría, tristeza, soberbia o pesadumbre. Sutiles interacciones con el fuera de campo, comentarios mudos o pequeñas acciones casi imperceptibles demuestran el bienestar o la incomodidad de cada uno de ellos. *The Thirteen Most Beautiful Women* (1964), *The Thirteen Most Beautiful Boys* (1964-1965) o *Fifty Fantastics and Fifty Personalities* (1964-1965) son los títulos de algunas compilaciones de *Screen Tests*. Muchos de ellas se proyectan públicamente en los espectáculos multimedia llamados Exploding Plastic Inevitable.

En 1966 el cine de Warhol adquiere otra dimensión. *Chelsea Girls* (1966) se convierte en un éxito para un público ávido de experiencias cinematográficas acorde con los tiempos contraculturales del momento. Drogadicción y sexualidad —temas tabú para el cine hollywoodiense— quedan explicitados en un filme hablado, a doble pantalla, de más de tres horas, sustentado en extensos diálogos protagonizados por Marie Menken, Gerard Malanga, International Velvet e Ingrid

Superstar, entre muchos otros. Las 25 horas de la prácticamente invisible **** (también llamada *Four Stars*, 1966-1967) dejan paso a otro cine más convencional controlado por Paul Morrissey. Los centenares de *Screen Test* quedan como uno de los ejercicios de retrato más definitivos de la historia del cine.

Unsere Afrikareise (Our Trip to Africa)

Director: Peter Kubelka
Fotografía: Peter Kubelka
Montaje: Peter Kubelka
Sonido: Peter Kubelka
País: Austria
Año: 1966
Duración: 12 min
Formato: 16 mm. Color

La noción de *cine métrico* es una invención del cineasta austríaco Peter Kubelka. Se refiere a un método de montaje particular que tiene en cuenta la sucesión numérica de los fotogramas bajo consideraciones propias de la composición musical. Asumiendo influencias de la música dodecafónica de Arnold Schönberg y Josef Matthias Hauer, así como el serialismo integral de Anton Webern, Kubelka emplea un sistema de edición que establece patrones rítmicos, complementados entre ellos para desenvolverse tan abrupta como armónicamente. Es un cine precursor del *structural film* por mantener un rigor formal meticuloso. La forma del filme es su mismo contenido. Una película previa como *Arnulf Rainer* (1960) —pionera del *flicker film* popularizado diez años más tarde por Tony Conrad y Paul Sharits— sintetiza sus ideas de montaje combinando los cuatro elementos fílmicos principales: luz, oscuridad, sonido y silencio. Fotogramas negros y transparentes se intercalan en longitudes variables, sincronizados con ruido ensordecedor o tramos silentes. Es un cine abstracto que busca la especificidad del medio purificando sus componentes a la mínima expresión; un minimalismo prefijado que supone un maximalismo cognitivo. *Adebar* (1957) y *Schwechater* (1958) son piezas analíticas que enfatizan las propiedades fotoquímicas de metrajes en negativo o editados en sentido inverso.

Unsere Afrikareise (Our Trip to Africa, 1966) no se aleja de estos presupuestos, sino que los amplía, aportando una crítica sociopolítica

relativa al colonialismo. El origen del filme es un encargo al uso hecho para documentar el safari de unos europeos por tierras africanas. El resultado final es un registro desgarrador sobre la violencia del hombre blanco sobre África. Es una mirada etnológica distópica, una visión sobre la caza indiscriminada de animales. Su punto de vista denota los aires de superioridad del ser humano occidental ante el denominado Tercer Mundo. Visibiliza la inquietud ante la alteridad demostrando la crueldad colonial. Turistas europeos entreteniéndose con prismáticos, cazadores apuntando con escopetas, animales agonizando en medio del desierto y africanos indefensos medio desnudos son estampas recogidas en un documento que tensiona el conflicto entre la crudeza del contenido y la ordenación de su forma.

Aquí el aparato fílmico funciona como una tecnología de poder que reduce las gentes, la fauna y el paisaje africano a imágenes por las que no se muestra ninguna empatía. El espectador queda reducido a un simple *voyeur*, indeciso entre concentrarse en el sentido aturdidor de los planos o el valor artístico de su certero montaje. Kubelka es incapaz de hacer el filme que le encargaron. En lugar de ello, edita el material minuciosamente a lo largo de seis años, buscando una estructura particular acorde con su modo de pensar. Para Catherine Russell, en relación a la historia del cine de vanguardia:

«*Unsere Afrikareise* es algo así como una anomalía. ¿Qué hacía un cineasta experimental en África en los años sesenta? El filme parecería una crítica de Kubelka al safari que le encargaron filmar, pero le falta la retórica política del anticolonialismo. Entre 1961 y 1966, Kubelka redujo tres horas de película y catorce horas de sonido a un filme de trece minutos donde la duración media de cada plano es de cuatro segundos. Ostensiblemente, el filme continuó el proyecto inacabado de Kubelka del montaje métrico que destila la esencia del cine a su forma más pura posible» (Russell, 1999, pág. 126).

Imágenes impulsivas de pocos *frames* hallan analogías musicales. La banda sonora, concretada como un *collage* sonoro, está hecha de temas musicales entrecortados, diálogos inconexos, risas discordantes y disparos que marcan súbitamente el montaje. El filme produce un *shock*, una colisión, interrumpida continuamente por cortes abruptos que se entretienen con la repetición de planos y el sonido asincrónico.

El resultado final es una representación angustiosa o una distorsión tendenciosa en la que personas africanas y animales quedan reducidos a meros decorados. Cebras, jirafas, camellos, cocodrilos, hipopótamos, elefantes y leopardos aparecen escuetamente en situaciones críticas tras ser alcanzados por las balas. El plano recurrente de la mirada a cámara de una mujer africana contrasta con las de los europeos, escondidos —quizás avergonzados— tras sus gafas de sol. Cuerpos medio desnudos quedan erotizados en un filme inquietante que aturde bajo el discurso del exceso. Representa la muerte de animales a manos de hombres blancos sin condescendencia, de manera neutra y sincopada. Esta falta de compromiso también desplaza al espectador. La alteridad queda reducida a representación fílmica ante la incapacidad de acercamiento, curiosidad o atención. África relegada a una zona primitiva donde la pulsión violenta y la sexual acontece sin restricciones. Es un filme de viaje que trata la visión, el deseo y la violencia. Ojos de animales muertos ensangrentados muestran una barbarie indiscriminada, incomprensible. Este análisis ideológico de contenido documental y el esfuerzo estético fundamentado en el montaje devienen en una tensión irresoluble. Desde una mirada poscolonial, *Unsere Afrikareise* contiene problemáticas indecisas que otras propuestas actuales como el documental *Safari* (2016), de Ulrich Seidl, evidencian sin ambigüedades. Entre 1996 y 2003, Kubelka recupera materiales fílmicos ajenos de 35 mm para crear un montaje distendido titulado *Poetry and Truth*, que visibiliza tomas falsas de la publicidad.

Entre los otros cineastas austriacos de la época se encuentra Kurt Kren, que documenta las extravagantes actuaciones de los «accionistas vieneses» y lleva a la práctica una obra personal sustentada en el orden numérico, los sistemas prefijados y las constricciones metodológicas. *3/60: Trees in Autumn* (1960), *31/75: Asyl* (1975) y *Sentimental Punk* (1979) son películas aparentemente sencillas, que demuestran la riqueza visual y sonora de una obra austera cargada de soluciones fílmicas brillantes. Kubelka y Kren están considerados los cineastas más relevantes de un país que, gracias a la tradición artística y al apoyo público, consigue fomentar la exhibición y el análisis de su patrimonio mediante dos organizaciones como Sixpackfilm e Index. La consolidación de la experimentación fílmica austriaca actual se debe a esta distribuidora

y a esta editora de películas en deüvedé, dos organizaciones que han dado a conocer la obra de Mara Mattuschka, Martin Arnold, Peter Tsherkassky, Lis Ponger y Gustav Deutsch.

T,O,U,C,H,I,N,G

Director: Paul Sharits
Montaje: Paul Sharits
Sonido: Paul Sharits
País: Estados Unidos
Año: 1968
Duración: 12 min
Formato: 16 mm. Color

El *flicker film* —o cine de parpadeo— es minimalista, vibrante y repetitivo. Está formado por películas de intervalos de fotogramas abstractos que producen impulsos lumínicos al ser proyectados. La retina se ve tan inusualmente alterada que —tal y como se anuncia previamente— los efectos neurológicos sufridos por la audiencia pueden llegar a producir ataques epilépticos. *The Flicker* (1966), del músico y cineasta norteamericano Tony Conrad, es la película más reconocida de una tendencia que tiene en *Arnulf Rainer* (1960), de Peter Kubelka, su mayor precedente. Fotogramas blancos y fotogramas negros son los únicos elementos visuales de dos títulos similares, diferenciados en la ordenación del montaje y la conceptualización del sonido. El rigor del cine métrico de Kubelka, con su precisa alternancia de luminosidad, oscuridad, ruido y silencio, difiere de la aleatoriedad del filme de Conrad. Esta otra banda sonora, compuesta con un sintetizador construido por él mismo, incluye reverberaciones y desfases perceptibles simultáneamente como ritmos o tonos. La obra de Paul Sharits profundiza las posibilidades de este cine estroboscópico conjugando riqueza cromática, figuraciones simplificadas y registros sónicos de esquizofonía, tan simbólica como ruidosa. Su cine parte de la autoreferencialidad del cine estructural para extenderse como uno de los más claros exponente de la música visual.

Sears Catalogue 1-3 (1965), *Dots 1 & 2* (1965), *Wrist Trick* (1965), *Unrolling Event* (1965) y *Word Movie* (1966) son las primeras tentativas

filmicas de Paul Sharits. Todas ellas están realizadas como parte de los Fluxfilms (1962-1970), del colectivo neoyorquino Fluxus. Tras esta primera fase, el artista multidisciplinar se concentra en el fotograma único como base de un proyecto fílmico versátil que también se manifiesta en forma de instalaciones, esculturas, pinturas, dibujos, diagramas y otras formulaciones gráficas. Un ejemplo paradigmático de esta heterogeneidad son los *frozen frames*, piezas escultóricas hechas de tiras de celuloide de fotogramas coloreados enmarcadas sobre plexiglás para observarse desde ambos lados. *Piece Mandala / End War* (1966), *N:O:T:H:I:N:G* (1968) y *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) desarrollan el efecto parpadeante de fotogramas homogéneos de colores planos. Son tres mandalas, películas temporalmente simétricas organizadas para elevar la autoconsciencia del espectador sugiriendo estados alterados mediante estudios intensos de luz y color. Teorizan la conexión establecida entre el aparato fílmico y el proceso de percepción del ser humano, manifestando un análisis del nexo entre el ojo, el oído y el dispositivo técnico (los fotogramas del celuloide, la frecuencia de velocidad de proyección, el papel alterno del obturador). Lo cinematográfico se despliega a través de lo mecánico, que proyecta imágenes estáticas produciendo ilusión de movimiento. El dinamismo entrelaza fotogramas únicos, transformando su morfología unívoca en un flujo constante donde coinciden colores fríos y cálidos.

T,O,U,C,H,I,N,G (1968) está protagonizada por el poeta David Franks. Su rostro escenifica tres acciones que se repiten a lo largo del filme, entrecortadamente, entre cromatismos brillantes: un retrato en plano medio mirando al objetivo, otro encuadre similar en el que simula estar a punto de cortarse la lengua con unas tijeras y un tercero donde una mano externa parece rasgarle el rostro con los dedos. Estas intervenciones intuyen la imposibilidad verbal y la negación visual. La palabra *touching* alude al tacto, a las manos que hacen acto de presencia y al procedimiento manual con el que Sharits edita el metraje. Franks vocaliza un solo término (*destroy*) que ocupa la pista de sonido. Su escucha repetida a lo largo de los minutos sugiere otras palabras o frases sintéticas como: *history*, *this story*, *this straw*, *this drug* o *this girl*. Es una cacofonía pautada por disonancias de patrones homofónicos. Es una suerte de glosolalia desdoblada como una retahíla de fonemas ininteligibles. Su generación gradual anticipa la música algorítmica. Paul

Sharits demuestra así su devoción por la organización temporal de la música y los patrones del habla como modalidades de composición cinematográfica. La banda sonora es así un trabajo meticuloso sobre cinta magnética hecho con *loops* de una palabra —traducible como «destruir» o «destruye»— que referencia el gesto radical e iconoclasta que supone el filme. Sharits lo expresa en estas palabras: «En la sección final de *T,O,U,C,H,I,N,G* quería visualizar un “daño invertido” como un tipo de reverberación implosiva del límite de la imagen —la pantalla parece colapsar, en pulsos rítmicos, en sí mismo—» (Sitney, 1978, pág. 257).

Pocos años más tarde, el cineasta culmina su película más laboriosa: *S:STREAM:S:S:SECTION:S:S:ECTION:S:S:ECTIONED* (1971). En esta repite tomas cenitales de la corriente de un río, alteradas con líneas verticales practicadas sobre la misma emulsión que se incrementan progresivamente. La pista de sonido desestructura expresiones verbales proponiendo un viaje musical hecho de voces femeninas, palabras inexistentes y sonoridades envolventes que crean una dimensión eufónica en espiral. Las atrevidas concepciones sonoras de Sharits quedan perfectamente expresadas en textos como *Hearing:Seeing* (1978), en los que estudia detenidamente las sinergias originadas entre la escucha y la vista. Sus investigaciones cinemáticas sobre la esquizofonía del evento sonoro, la vibración lumínica de campos de colores y el poso metalingüístico asociado al celuloide y el proyector quedan articuladas en forma de instalación filmica para cuatro (*Sound Strip / Film Strip*, 1971), tres (*Synchronousoundtracks*, 1973-1974) o dos pantallas (*Epileptic Seizure Comparison*, 1976). Otras como *Tails* (1976), *3rd Degree* (1982) y *Bad Burns* (1982) simulan proyecciones erróneas en las que el celuloide se sale del engranaje o se queman sus fotogramas.

Con la llegada de las herramientas audiovisuales digitales, la influencia de su cine resulta significativa para nuevas generaciones de creadores centrados en la naturaleza abstracta de imágenes fusionadas con música ruidosa y/o electrónica. Dos ejemplos representativos son la práctica del japonés Ryoki Ikeda y la de la española Blanca Rego. El análisis de la percepción humana es el objetivo último de unos trabajos que hallan la comunión entre lo visual y lo sonoro innovando a nivel técnico o poniendo al límite los artilugios digitales existentes.

Indagar sobre la luz artificial proyectada según métodos matemáticos, examinar el código binario para sonificar mapas de bits o hallar decenas de competencias informáticas para generar errores digitales son perspectivas artísticas que, actualmente, son acogidas por festivales de artes electrónicas, exposiciones de arte sonoro y muestras creativas multidisciplinares.

Walden. Diaries, Notes & Sketches

Director:	Jonas Mekas
Fotografía:	Jonas Mekas
Montaje:	Jonas Mekas
País:	Estados Unidos
Año:	1964-1969
Duración:	177 min
Formato:	16 mm. Color / Blanco y negro. Sonido

El diario filmico es una de las tendencias predominantes de la documentación audiovisual con vocación experimental. Son muchos los artistas que se han sentido atraídos por el registro personal de sí mismos, considerando las personas cercanas y su cotidianidad. Incluyendo imágenes de los mismos realizadores, estas películas tienden a explorar la representación del propio cuerpo y las circunstancias que lo rodean, razonando sobre el transcurso de la vida y la irreversibilidad temporal. *Film Portrait* (1970), de Jerome Hill; *Five Year Diary* (1981-1994), de Anne Charlotte Robertson; *Diary* (1983), de David Perlov, y *Time Indefinite* (1993), de Ross McElwee, son algunos de los títulos paradigmáticos de un género eminentemente documental que demuestra «la condición narrativa del ser humano» considerada por el escritor y teórico francés Roland Barthes. Esta necesidad autorreflexiva por explicarse a uno mismo mediante sonidos e imágenes en movimiento ya se halla en el cine familiar embalsamado por dispositivos filmicos ligeros —el 9,5, el 8 mm o el súper 8— o cámaras de vídeo portátiles. Estos soportes audiovisuales permiten resguardar instantes vividos para futuros visionados.

Jonas Mekas puede considerarse el epítome del cine autobiográfico. Su amplia obra cinematográfica documenta su día a día, incorporando trazos poéticos y apreciaciones líricas. La poesía, con su libertad textual para sugerir estados anímicos, es una disciplina que sirve de inspiración para capturar situaciones vitales tan emotivas como banales. El cineasta norteamericano reconsidera el papel de las *home movies* como obras

artísticas plenamente relevantes que, situándose al margen de los condicionantes económicos de buena parte de la industria fílmica, buscan la verdad de cada uno desde posturas eminentemente personales. No resulta casual que uno de sus lemas más recordados sea el que anuncia «esto es una película política» en su esplendorosa *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Glimpses of Beauty* (2000). Este creador de origen lituano es, sin lugar a dudas, una de las figuras clave del cine de vanguardia internacional, siendo uno de los nombres definitivos del denominado New American Cinema. Tras su desamparo producido por su estancia en campos de concentración nazis —narrado en primera persona en unas memorias elocuentemente tituladas *I Had Nowhere to Go* (1992)—, Mekas decide embarcarse hacia Estados Unidos, rumbo a Nueva York. Allí emprende una trayectoria multifacética: es artífice de la revista *Film Culture*, junto a su hermano Adolfas, en 1954; funda la New York Film-Makers' Cooperative con decenas de compañeros en 1962; escribe crónicas fílmicas para el periódico *Village Voice* y crea los Anthology Film Archives junto con Stan Brakhage, James Broughton, Jerome Hill, Ken Kelman, Peter Kubelka y P. Adams Sitney en 1969.

Originalmente *Walden* se tituló *Diaries, Notes & Sketches, also known as Walden*. Su intención inicial es la de añadir los términos «diarios, notas y esbozos» en cada una de sus filmaciones personales posteriores. Pronto desestima la idea. Como indica el diagrama *The Major Diary Films* —relativo a las diferencias entre los años de filmación y los de edición de sus películas diarísticas—, Jonas Mekas filma *Walden* entre 1964 y 1969, y la edita a lo largo de los dos últimos años de la década. Otros títulos, como *Lost, Lost, Lost* (1949-1975) o *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1950-1972), acentúan esta disociación temporal.

Walden recoge el periodo más efervescente de su estancia neoyorquina, la que comprende el final de la década de los años sesenta, una época caracterizada por la eclosión de toda una escena fílmica. Dividido en cuatro secciones, el filme representa diferentes escenas de su vida que se inician con los siguientes intertítulos: «en Nueva York seguía siendo invierno», «pero el viento estaba lleno de primavera». Estas filmaciones *amateurs* muestran espectáculos circenses, bodas, excursiones a Nueva Jersey, encuentros en Buffalo, circunstancias en la que la cotidianidad en la Gran Manzana y su vida social son el eje principal. Transcurrir

por sus calles, citarse con amigos y deambular por Central Park son las actividades más habituales. Este gran escenario natural, ubicado en el centro de Manhattan, mantiene coincidencias con el entorno del lago homónimo de la localidad de Concord (Massachusetts), descrito por H. D. Thoreau en su mítico libro *Walden o la vida en los bosques* (1854). En palabras de David E. James, la película «está habitada y atravesada por la escritura en todos sus lugares: por la apropiación inicial de un género literario como modelo; por la inclusión de títulos fotografiados y voces grabadas; por fotografías de páginas del libro de Thoreau; y por los comentarios en voz en *off* del propio Mekas» (James, 1992, pág. 165). La primera persona del singular hace acto de presencia en un filme que, tal y como sucede en el ensayo anticapitalista de Thoreau, defiende el valor de la voz propia como la única verdaderamente honesta.

Filmada con una cámara Bolex de 16 mm, la película está formada por secuencias en color, puntuadas por otras pocas en blanco y negro. Luminosidad variable, planos breves, composiciones espontáneas y encuadres inestables son algunas de las constantes de unas imágenes erráticas, azarosas y contingentes que incorporan su pulso revelando la cercanía y la inmediatez de todo aquello registrado. Son películas case-ras, parpadeantes, cuya estética impresionista prefigura una nostalgia. Sus planos fugaces, montados en cámara, están conjugados como una sucesión de tiempos presentes, libremente yuxtapuestos. De este material original, el cineasta aprovecha prácticamente todo su metraje para el montaje final. Sonido directo de las localizaciones filmadas, fracciones de músicas instrumentales —entre las que sobresalen composiciones alteradas de John Cale— y una voz sincera son los elementos acústicos principales. Mekas evoca la tensión entre el exilio del pasado y un presente sereno, que expresa con intensidad la *joie de vivre*.

Otros muchos cineastas han trabajado el diario filmado ubicando el yo en el centro de la acción. Entre ellos cabe mencionar las dilatadas carreras de nombres como Robert Frank, Su Friedrich, Chantal Akerman, Boris Lehman, Agnès Varda, Alan Berliner, Péter Forgács y Sadie Benning. Sin embargo, pocos lo han hecho con la determinación y el entusiasmo de Jonas Mekas, empeñado en seguir grabando en vídeo digital sus quehaceres, con humildad y bondad, hasta su sentida defunción en enero de 2019 a la edad de noventa y seis años.

... ere erera baleibu icik subua aruaren...

Producción: X-Films
Director: José Antonio Sistiaga
Montaje: José Antonio Sistiaga
País: España
Año: 1970
Duración: 75 min
Formato: 35 mm. Color. Silente

En el artículo «Los vascos y el cine experimental», el investigador José María Unsain analiza la tradición fílmica del País Vasco considerando la labor de diversos artistas visuales. El escultor Jorge Oteiza y el pintor vizcaíno Ramón de Vargas son algunos de los nombres que aparecen en unas páginas que estudian cómo estos creadores trasladan sus concepciones plásticas al soporte cinematográfico. Abstracción e informalismo son rasgos que adoptan filmes que transforman la emulsión mediante intervenciones directas sobre ella. *Homenaje a Tarzán* (1971), del pintor Rafael Ruiz Balerdi; *Canción Agria* (1972) y *Atentado a un film convencional* (1962-1982), de Ramón de Vargas, y *By* y *Bost* (ambas de 1972), del crítico de cine José Julián Bakedano, son piezas en las que el dibujo y la pintura se aplican sobre la superficie para alterar las propiedades del celuloide. Es cine sin cámara que recoge la tradición pictórica de Euskadi.

... ere erera baleibu icik subua aruaren... (1970), de José Antonio Sistiaga, también se inscribe en estas vicisitudes. El pintor de San Sebastián trata manualmente la película, pero su perseverancia y su extensión la sitúan en otra dimensión. Sistiaga dedica 17 meses de trabajo, durante 12 horas al día, a concretar 75 minutos de soporte de 35 mm. La experiencia supone el primer largometraje abstracto de cine directo. Asumiendo la herencia fílmica implantada por Norman McLaren y Len Lye, el cineasta vasco realiza un riguroso estudio pictórico de las propiedades translúcidas del celuloide que en pantalla deviene una explo-

ración dinámica de manchas y colores, un tratado rítmico de música visual. Subvencionada por la productora X-Films del marchante Juan Huarte —responsable de filmes como *Operación H* (1963), de Néstor Basterretxea, y proyectos artísticos a gran escala como los emblemáticos Encuentros de Navarra de 1972—, la película de Sistiaga es hasta la fecha el mayor esfuerzo de cine hecho a mano. Es, junto con la obra de Stan Brakhage, uno de los gestos pictóricos más significativos solucionados mediante herramientas filmicas. Es todo un catálogo de técnicas plásticas cuyas morfologías son susceptibles de atravesarse por la luz del proyector.

Sistiaga conoce a fondo no solo los materiales pictóricos sino también otros naturales, susceptibles de utilizarse sobre un material transparente como es el metraje filmico. La anchura de 35 mm y las perforaciones laterales son delimitaciones que se ven compensadas por la extremada longitud de un soporte original que debe secarse para poder hacer copias de proyección. En palabras de Manuel Palacio y Eugeni Bonet, Sistiaga se sirve:

«de tintas, de pinceles y brochas, de la mezcla de arena o de agua, de minúsculas perforaciones, y también de la acción natural del ambiente (humedad, temperatura); sobre la película, la pintura ha formado burbujas, se ha agrietado y contraído; los colores se han confundido y contrastado en abigarramientos policromáticos y politonales, en mosaicos puntillistas, en formas circulares, en manchas violentas, en tenues evaporaciones, en tejidos celulares...» (Bonet; Palacio, 1983, pág. 42).

Organizado en función de 67 secuencias autónomas, el filme es un despliegue de experimentación gráfica elaborada con decenas de materiales, utensilios y elementos diferentes. Fragmentos de película opaca, de formas sinuosas blanquecinas, de manchas deterioradas, de texturas erosionadas, de formas acuosas producidas por la sal del agua del mar o de círculos concéntricos dibujados expresivamente, atendiendo el nervio de separación de los fotogramas, son algunos de los tramos de este filme silente.

La ausencia de sonido es una decisión consecuente, que supone la consecución de una musicalidad evocada por vibraciones, parpadeos, intermitencias y fluctuaciones cromáticas. Es un silencio que aturde, que transmite una experiencia ruidosa tan introspectiva como medi-

tativa. A nivel físico, la audiencia no oye nada durante la proyección —más allá de los ruidos de la sala— pero el movimiento visual es tan presente, tan potente, que los oídos pueden escuchar todo tipo de sonoridades. Es música visual en su máxima esplendor. El dinamismo pictórico hecho de líneas, formas y puntos danzando coreográficamente sobre fondos tintados queda resuelto como un cuadro de plástica informalista o expresionismo abstracto en perpetuo movimiento. Ni elementos narrativos ni trazados figurativos son convocados. Tan solo se observan manchas de colores que cambian velozmente de posición veinticuatro veces por segundo, convirtiendo la pantalla en un lienzo frenético hecho de luminosidades plurisensoriales. Este incesante colorido de rasgos psicodélicos evoca la fluidez de la visión hipnagógica y las alucinaciones producidas por sustancias químicas. El filme se puede contemplar como una estructura orgánica que tiene vida en sí misma. Sistiaga acaba la película en Ibiza, pintándola en la calle, contando con el calor del sol para secar el pigmento.

Pese a simular una expresión vasca, el título es una retahíla de palabras sin sentido. Es un cúmulo de términos casi impronunciables que parecen un fragmento de lenguaje ininteligible. ... *ere erera baleibu icik subua aruaren...* se estrena por primera vez en enero de 1975 en la Filmoteca de Barcelona, precedida por *Homenaje a Tarzán*. En la sesión anterior se proyecta un conjunto de piezas pintadas sobre celuloide del cineasta escocés, residente en Canadá, Norman McLaren. Años después, Sistiaga realiza *Impresión en la alta atmósfera* (1989), una película pintada sobre película de 70 mm que continua la línea marcada por su filme más reconocido, añadiendo una banda sonora hecha de ruidos progresivos finalizados con un chillido tan terrorífico como chirriante.

En la península ibérica otros artistas se han sentido atraídos por el cine hecho a mano. Joaquim Puigvert, Benet Rossell, Eugenio Granell, Jordi Artigas, Julia Juaniz, Frederic Amat, Miguel Mariño o Ana Martínez son algunos de los que, de manera continuada u ocasionalmente, han dibujado, rasgado, perforado o aplicado pintura sobre la superficie del celuloide para probar sus posibilidades expresivas. Si durante los años cincuenta resulta palpable la influencia del cine universal de McLaren, durante el nuevo milenio adquiere relevancia el desarrollo conceptual derivado de las propiedades matéricas de los fil-

mes de Phil Solomon, Jürgen Reble o Carl Brown. Lo que es indudable es que pintar fotogramas y verlos sucederse rápidamente en pantalla es una experiencia práctica fascinante para presenciar la magia del cine.

Cuadecuc, vampir

Producción:	Films 59
Director:	Pere Portabella
Fotografía:	Manel Esteban
Ayte. cámara:	Pere Joan Ventura
Ayte. dirección:	Ana Settimo
Montador:	Miquel Bonastre
Música:	Carles Santos
Intérpretes:	Christopher Lee, Herbert Lom, Soledad Miranda, Jack Taylor, Maria Rohm, Fred Williams, Paul Muller, Jeannine Mestre, Emma Cohen, Jesús Franco
País:	España
Año:	1970
Duración:	66 min
Formato:	16 mm. Blanco y negro

Existen dominancias representativas del cine de terror que se ven reflejadas conspicuamente en el cine experimental. Ciertos cineastas heterodoxos trabajan sutilmente la suspensión narrativa mediante la evocación de una inquietud que genera suspense. Lo mágico, lo fantasioso, lo perturbador y el horror acontece en películas no convencionales que se acercan a lo demoníaco de *Haxan* (Benjamin Christensen, 1922), lo claustrofóbico de *Oscuridad, Luz, Oscuridad* (Jan Švankmajer, 1989), lo siniestro de *Institute Benjamenta* (hermanos Quay, 1995) o lo mortuorio de *Begotten* (E. Elias Merhige, 1991). En algunas de ellas, lo monstruoso queda evidenciado mediante la aplicación virtuosa de técnicas de animación. En otras es la angustia y la congoja las que se manifiestan mediante efectos de sonido sorprendidos o temas musicales enfermizos que otorgan un tono oscuro a la producción.

Cuadecuc, vampir (1970) —también denominada *Vampir* en homenaje al filme *Vampyr* (1932), del cineasta danés Carl Theodor Dreyer— es una película experimental ideada en colaboración con el artista visual

Joan Brossa. Su germen es una película de terror producida por la Hammer Films titulada *El conde Drácula* (1970), del director español Jesús Franco. El filme de Portabella no utiliza ninguna técnica de animación, pero sí que añade una serie de efectos especiales que desvelan sus mismos trucos, demostrando lo artificioso y efectista del cine de terror. Aparecen artilugios que crean humo, telarañas y falsos murciélagos volando. Se ven focos y, eventualmente, se observa el equipo de producción rodando. La continuidad narrativa va y viene, con rupturas imprevisibles que descartan la noción de *raccord*. Su banda sonora, una composición singular realizada por el artista multidisciplinar Carles Santos, entrecruza sonidos ambientales, efectos ruidosos, repeticiones vocales y silencios que retumban, acrecentando el estado de alerta. Es un tejido sonoro que se diferencia del de los títulos de crédito y otra escena esporádica hecha de música clásica tonal. Lo auditivo, hecho de disonancias, silbidos, reverberaciones, desfases, instrumentos acústicos tocados de modo inverosímil, repeticiones verbales de onomatopeyas y otros recursos resueltos de modo acusmático, conjuga con lo visual. Momentos preparativos de escenas, secuencias teatralizadas rodadas desde un punto de vista distante y tomas distendidas, se combinan con miradas a cámara y constantes visualizaciones del contracampo.

Poéticamente, el filme sugiere el género de terror, con una iluminación expresionista tosca y una narrativa quebradiza, que huye voluntariamente de los lugares comunes asociados a las expectativas de este tipo cine. El pánico y la repulsa aquí quedan extrañados, tanto por la limitación de medios como por la atrayente creatividad implementada en cada una de las escenas. El deliberado desinterés respecto a las reglas de continuidad —en otro sector identificables como errores de producción— y el tono espontáneo del mínimo desarrollo argumental vehiculan signos expresivos de libertad creativa. Por ello, el filme puede considerarse una suerte de *making of* abstracto del proceso de realización de un largometraje de terror, dirigido por un especialista en cine bizarro, de horror y de serie B como Franco. Paradójicamente, el filme de Portabella produce más miedo y pavor que la película de ficción que documenta. El sonido, hermético, impenetrable, por momentos esquizoide, tienen tanta relevancia como la imagen, en blanco y negro, contrastada hasta lo indecible. Todo ello invoca permanentemente lo enigmático.

Filmada en celuloide de sonido para abaratar su coste, el filme investiga el recurso de la asincronía —actrices y actores vocalizan sin que se puedan escuchar sus voces— para alcanzar un profundo carácter perturbador. La figura de Drácula, interpretada por el reconocido actor Christopher Lee, queda despojada de aureola en una serie de registros de estética difusa y borrosa. Esta dimensión visual etérea convierte los intérpretes en figuras espectrales que producen espanto prácticamente sin proponerlo. En la última secuencia, Lee recita un pasaje de la novela *Drácula* (1897), del irlandés Bram Stoker, concluyendo la película con un tono ensayístico casi didáctico.

En una entrevista a Antonio Vilella, transcrita para el número 9 de la publicación *Terror Fantàstic* de junio de 1972, Portabella explica por qué el filme está hecho al margen de la industria, en un periodo de censura y represión cultural provocado por la dictadura franquista:

«*Vampir* está realizada en un régimen de producción que responde a un replanteamiento de la práctica cinematográfica, fruto de la coartación intelectual y de las imposiciones previas de producción, distribución y exhibición, que obliga a distribuir el filme en circuitos alternativos; un cine, en definitiva, marginado, no en el sentido romántico ni purista de la palabra. [...] *Vampir*, dentro de la marginación, no se proyecta porque no tiene hoja sindical, ni autorización, ni tiene por qué pasar por un circuito comercial, ya que tampoco ha aceptado los requisitos previos indispensables» (Expósito, 2001, pág. 277).

Anteriormente, la labor cinematográfica de Pere Portabella había oscilado entre la producción y la realización. *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, es su primer trabajo como productor al frente de la empresa Films 59, con la que estrena *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) y deja inacabada *Hortensia/Beance* (José Antonio Maenza, 1969). *No compteu amb els dits* (1967), *Nocturn 29* (1968) y *Umbracle* (1972) son películas en las que colaboran artistas plásticos, visuales y compositores musicales con los que mantiene afinidad: Joan Brossa, Antoni Tàpies y Carles Santos. Sus filiaciones con la izquierda política catalana, ejemplificadas en la escenificación del retorno a Catalunya del exiliado Josep Tarradellas, se ven representadas posteriormente en películas militantes como *El sopar* (1974) o *Informe General* (1976). Su amistad con el pintor Joan Miró será el embrión de la documentación de sus procesos artísti-

cos en *Miró, l'altre* (1969) y *Miró tapís* (1973); mientras que su vínculo con el compositor musical Carles Santos devendrá en piezas como la catarsis coral *Play Back* (1970). Si *Pont de Varsovia* (1989) y *Die Stille Vor Bach* (2007) parten de la ficción para elaborar un lenguaje libre de ataduras literarias, su último filme hasta la fecha —*Informe General II* (2015)— retorna a la documentación de conflictos políticos actuales.

Como *Ghost* (1984), de Takashi Ito —que parece anticipar el terror de largometrajes de éxito como *The Eye* (2002), de los hermanos Pang —, y *Outer Space* (1999), de Peter Tscherkassky —que desmonta una escena de la película de miedo *The Entity* (1981), de Sidney J. Furie—, *Cuadecuc, vampir* ofrece una reflexión sobre los límites del terror. Evoca una narración libre, cuyo ritmo adquiere una forma filmica perturbadora. Otras películas breves de raíz experimental —*Tuning the Sleeping Machine* (1996), de David Sherman, y *Dawn of an Evil Millennium* (1988), de Damon Packard— demuestran la devoción de este cine más abstracto por el dominio imaginario del terror cinematográfico.

La Région centrale

Director: Michael Snow
País: Canadá
Año: 1971
Duración: 180 min
Formato: 16 mm. Color. Sonido

El canadiense Michael Snow es uno de los artistas más relevantes de la segunda mitad del siglo xx. Su inquietud polifacética y su actitud multidisciplinar conjugan con una profunda voluntad prolífica. Cada una de las facetas a las que se enfrenta creativamente queda interrogada por una mente que tensiona las convenciones asociadas a cada medio. En palabras de Eugeni Bonet, «más que un artista, Michael Snow es/son varios creadores que se comunican en continuo: el artista visual abierto a toda clase de medios (pintura, escultura, fotografía, holografía, instalaciones, etc.), el músico, el cineasta... y quizá un filósofo sereno» (Bonet, 2000, págs. 99-103). Pero si hay un ámbito donde destaca por encima de todos a lo largo de su trayectoria, este es el cinematográfico. Snow se da a conocer en la escena del cine de vanguardia norteamericano gracias a *Wavelength* (1967), una declaración de principios que recoge filmicamente el espíritu minimalista y conceptual de las artes visuales del momento. A finales de los años sesenta y principios de los setenta realiza un conjunto de obras extremadamente ambiciosas que replantean las posibilidades tecnológicas del cine proyectando rupturas que vislumbran dimensiones fílmicas desconocidas hasta el momento. Cuatro son los títulos que deben mencionarse para poder comprender la magnitud de su empresa: *Wavelength*, *Back and Forth* <—————> (1969), *La Région centrale* y *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* (1974).

Wavelength está considerado uno de los filmes paradigmáticos del *structural film*, categoría identificada por P. Adams Sitney en un artículo homónimo publicado en el número 47 de la revista *Film Culture* de

1969. «Cuatro características del filme estructural son la posición fija de la cámara (en relación a la perspectiva del espectador), el efecto *flicker*, la copia por contacto repetida y la refilmación de la pantalla» (Sitney, 1974, pág. 370). Estas son las constantes que el historiador del cine detecta en unas películas entre las que sobresale la de Snow. Su filme, realizado durante un fin de semana de diciembre de 1966, consta de un zoom continuo que traza un recorrido frontal durante 45 minutos, iniciado con su máxima angulación y finalizado con el encuadre más reducido posible. La acción sucede en el interior de un estudio neoyorquino. Simulando una continuidad temporal ininterrumpida, la variación óptica de la cámara alcanza a encuadrar las olas del mar de una fotografía colgada en la pared opuesta. En las notas de un festival de cine, Michael Snow afirma que «quería hacer una suma de mi sistema nervioso, mis intuiciones religiosas y mis ideas estéticas». Este «monumento al tiempo» es para Snow una declaración definitiva de «puro espacio y tiempo filmico, un balance entre “ilusión” y “acontecimiento”, todo alrededor de lo visible» (Sitney, 1974, pág. 375). Esta investigación minuciosa de las diferentes composiciones que admite un escenario doméstico «puede ser interpretada como extenuación o agotamiento de un espacio» (Sánchez-Biosca, 2004, pág. 228). Al mismo tiempo, *Wavelength* es tanto un ejercicio formal hecho de multiplicaciones de filtros y gelatinas de colores, colocados libremente ante las lentes del objetivo, como un rechazo a las convenciones de la ficción. Diversos sucesos protagonizados por personas que acceden a esta estancia —un homicidio, una llamada telefónica, la reproducción de un vinilo de los Beatles— son relegados a un plano secundario, quedan eludidos por el mecanismo tecnológico, centrado exclusiva y religiosamente en alcanzar un destino premeditado.

Prevaler el despliegue continuo del dispositivo filmico por encima de la puesta en escena sucedida en el espacio profilmico es algo que también revela *Back and Forth*. Aquí el objeto de estudio no es el zoom sino la panorámica. Dentro de un aula universitaria la cámara, situada sobre un trípode, realiza decenas de paneos continuos de derecha a izquierda y al revés, acelerando gradualmente su velocidad. En la segunda parte, los desplazamientos horizontales dejan paso a los verti-

cales convirtiendo la película en una propuesta frenéticamente enigmática. Puntuados por presencias de seres humanos, cuyas acciones son prácticamente ninguneadas, los desplazamientos seducen e inquietan por su insistencia.

Inscribiéndose en una línea conceptual similar, *La Région centrale* supera la rigurosidad y la magnitud de las dos anteriores. Es una película paisajista que pivota alrededor de un mecanismo fílmico aparatoso, exclusivamente producido para la ocasión. Un robusto artilugio de apariencia robótica, que sustenta una cámara de 16 mm, es el aparato diseñado para representar el cielo y el terreno montañoso de un entorno natural. En una cima del norte de Montreal Snow realiza una obra que documenta meticulosamente el espacio circundante, mediante panorámicas laterales, trazados diagonales, filigranas circulares y recorridos virtuosos que completan sus posibilidades de registro alrededor de un punto invisible en 360 grados. Determinados sonidos grabados previamente sobre cinta magnética quedan codificados como instrucciones por un mecanismo que controla las funciones ópticas y dinámicas de la cámara. Apertura de diafragma, longitud focal y múltiples variaciones de desplazamientos —a los que se suman los giros sobre su propio eje— son opciones técnicas que la máquina perfila. Diagonales imposibles, cambios de sentido e incremento de velocidad convierten el filme en una experiencia extremadamente estimulante, condicionada por su duración. Las tres horas y diez minutos resultantes pueden contemplarse como un *tour de force* donde la dialéctica entre lo artificial y lo natural dilucida una conexión que parte del paisaje para viajar a otras esferas de conocimiento mediadas por lo visual. *La Région centrale* es una obra monumental que cartografía un paisaje vacío como una suerte de *land art* que orbita alrededor de la cámara traduciéndose en una forma fílmica. Inicialmente Snow pensó titularlo *!432101234?!*. Fue su mujer, Joyce Wieland, quien le sugirió el título definitivo tras verlo escrito en un libro sobre física. Carácter científico y cualidad estética son valores intercambiables en un filme donde, en palabras del propio Michael Snow, «en la pantalla el centro es misterioso, nunca se ve [...] ese punto cero es el centro absoluto, centro Nirvánico, siendo el centro estático de una esfera completa. [...] Eventualmente no existe la gravedad» (Sitney, 1978, pág. 188).

La serie de obras pictóricas del proyecto *Walking Woman*, la película sobre el auge del *free jazz* *New York Eye and Ear Control* (1964), la instalación filmica *Two Sides to Every Story* (1974), el libro fotográfico *Cover to Cover* (1975), el vinilo *The Last LP* (1987), el análisis textual de *So Is This* (1982), el vídeo digital *Corpus Callosum* (2002), el CD-Rom *Digital Snow* (2002) y los homenajes a George Braque y Pablo Picasso en forma de videoinstalaciones *site specific* son otros de los proyectos relevantes de un artista renacentista que ha cuestionado los medios audiovisuales iluminando caminos que piden ser explorados.

(nostalgia)

- Director:** Hollis Frampton
Guion: Hollis Frampton
Voz en off: Michael Snow
Intérpretes: Carl Andre, Hollis Frampton, Frank Stella, James Rosenquist, Larry Poons, Michael Snow
País: Estados Unidos
Año: 1971
Duración: 36 min
Formato: 16 mm. Blanco y negro

El cine es una disciplina artística ligada a otra anterior, la fotografía. Ambas demandan medios tecnológicos de creación de imágenes para poder desenvolverse visualmente. Tanto el formato fotoquímico —nitrato, celuloide o poliéster emulsionado con sales de plata que responden a la luz oscureciéndose— como el formato digital —información numérica extraída de un sensor fotoeléctrico que interpreta la luminosidad mediante código binario albergado en tarjetas de memoria— son aptos para fotografiar, filmar y grabar imágenes. Movimiento, temporalidad, montaje y sonido son opciones exclusivas del cine, pero encuadre, composición, enfoque, brillantez, tonalidad, contraste, textura y otras características son compartidas por ambos medios. Estas afinidades técnicas facilitan considerar la herencia fotográfica de unas herramientas filmicas y videográficas que producen 24 o 25 fotografías por segundo, ya sean fotogramas o *frames*.

La fotografía es una de las artes que Hollis Frampton toma inicialmente en consideración. Sus estudios universitarios de filosofía y matemáticas facilitan que introduzca consideraciones teóricas relativas a la epistemología y estructuras secuenciales temporales en su expresión artística inicial. Durante sus años de estudiante también escribe poesía influido por la obra de Ezra Pound, con quien se comunica epistolarmente. A finales de los años cincuenta trabaja como asistente en un

estudio fotográfico comercial en Nueva York. Poco después toma el medio como práctica personal, estructurada en series de imágenes con referencias humorísticas. En 1962 tantea el medio cinematográfico investigando las posibilidades que le ofrece para explorar la temporalidad y poco después se adentra en los circuitos artísticos de la ciudad neoyorquina donde hace amistades decisivas, como la del también cineasta Michael Snow.

(nostalgia) es un filme autobiográfico hecho de fotografías en blanco y negro y explicaciones de una voz en *off*. Un conjunto de imágenes impresas sobre papel es filmado individualmente desde un punto de vista cenital, mientras se escucha una serie de comentarios en primera persona que aluden a la época, el lugar, las personas y los motivos visuales fotografiados. Michael Snow es quien pronuncia un texto escrito por Hollis Frampton que empieza así: «Esta es una colección de una docena de fotografías que realicé hace unos cuantos años». Poco después, se muestra una fotografía del interior de un laboratorio de revelado mientras se dice: «Esta es la primera fotografía que hice con la intención directa de crear arte». En estas doce fotografías, creadas a partir de 1958, se pone énfasis en la calidad estética de retratos de amigos (los artistas Carl Andre, Frank Stella, James Rosenquist, Michael Snow, Larry Poons) y en las circunstancias que rodean a cada una de ellas. Su autorretrato, hecho a los 23 años, tomas de espacios interiores, naturalezas muertas y una imagen apropiada forman las demás imágenes.

Desde el principio resulta evidente que las explicaciones y las fotografías no son coincidentes. Lo verbalizado corresponde a la fotografía que aparecerá posteriormente ya que la descripción de la que se observa a partir de la segunda imagen ha sido pronunciada anteriormente. A este desplazamiento semántico se le suma una acción mínima de consecuencia destructiva. Tras unos segundos en pantalla, cada fotografía se quema tras activarse un fuego eléctrico. Las llamas y el humo ocupan el campo visual, dramáticamente, mientras la copia fotográfica queda convertida en papel quemado. En un breve lapso de tiempo, aquellas formas representadas sobre el papel quedan reducidas a un desecho amorfo hecho de cenizas. Se obstaculiza la percepción fotográfica y se revela la opacidad de la misma, su negrura carbonizada. El consumo del papel por el fuego coincide con un momento de silencio. Esta con-

tundente alteración pone sobre la mesa problemáticas representacionales que no solo aluden a la idiosincrasia de los medios fotoquímicos sino también a la percepción de la audiencia. Memoria e imaginación son traídos a colación en una asincronía audiovisual que pide atención. Recordar la configuración fotográfica anterior —una vez desaparecida— y elucubrar la morfología de la siguiente —escuchada ya la narración— son pensamientos que se ponen en circulación.

En las notas escritas en 1971, el cineasta afirma: «Las fotografías escogidas —contrariamente a las que descarté— me parecieron bastante embarazosas. Así pues, decidí, no sin humanidad, destruirlas (conservando por supuesto los negativos, para futuras e imprevistas necesidades) y las quemé. ¡Mi película biográfica sería el testimonio de este acto de compasión!». (Frampton, 2007, pág. 32). La verbalización de la nostalgia —el relato melancólico de las circunstancias que rodean cada toma fotográfica y el paso del tiempo que afecta la relación con las personas y los espacios capturados— difiere del gesto autoconsciente que supone la negación de la misma, representada en la desaparición de todas ellas. (*nostalgia*) es un análisis sobre la memoria personal y su fijación en imágenes, pero también sobre el olvido y la volatilidad del papel fotográfico. Transforma lo estático en dinámico complicando su relación con un tiempo en que, según Laura Mulvey, «otra capa de tiempo añade otra designación, “esto es ahora”». (Mulvey, 2006, pág. 188). La copia es una instantánea que se transforma ante la cámara revelando su mutación. Su ordenación sistemática, la lógica interna que estructura las trece secuencias, es una operación lingüística y visual que permite entender este filme como un juego memorístico de raíz estructural. El espectador retiene los pormenores del nuevo comentario para corroborarlos a continuación. La noción de *participatory film*, introducida por el historiador Tom Gunning, opera para que cada uno recoleque los componentes desalineados trabajando su memoria, tanto visual como auditiva. Es una operación mental que pone a prueba la capacidad de atención, la comprensión verbal y la observación visual.

(*nostalgia*) forma parte de la serie de películas *Hapax Legomena*, un ciclo de filmes realizados tras su emblemática *Zorns Lemma* (1970), que incluye seis películas más: *Poetic Justice* (1972), *Critical Mass* (1971), *Travelling Matte* (1971), *Ordinary Matter* (1972), *Remote Control* (1972) y

Special Effects (1971-1972). Otras manifestaciones fílmicas que problematizan la ilusión de movimiento de la imagen tecnológica vehiculando dinámicas mediante representaciones estáticas son *La Jetée* (1962), de Chris Marker; *Pasadena Freeway Stills* (1974), de Gary Beydler; *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (1975), de Thom Andersen, o *Transformation By Holding Time* (1976), de Paul de Nooijer. Todas ellas obstaculizan la cadencia de imágenes fílmicas para revelar sinergias en las que movimiento y tiempo acontecen como diaporamas. Plantean montajes de imágenes fijas que articulan la continuidad huyendo de la ilusión de movimiento habitual del medio cinematográfico para señalar el valor de la tradición fotográfica.

Dyn Amo

- Productores:** Michael Armitage, Maggie Pinhorn para Alternative Arts y Dynamo Productions
- Producción:** An Alternative Arts / Dynamo Production Co.
- Director:** Stephen Dwoskin
- Fotografía:** Clive Meyer
- Montaje:** Clive Meyer
- Música:** Gavin Bryars
- Intérpretes:** Linda Marlowe, Jenny Runacre, Catherine Kessler, Pat Ford, Malcolm Kaye, Andrew Carr, John Grillo, Derek Pagett
- País:** Inglaterra
- Año:** 1972
- Duración:** 120 min
- Formato:** 16 mm. Color

Cine *underground* es un concepto que se populariza a finales de los años sesenta cuando prácticas filmicas independientes tratan contenidos ignorados por el cine comercial. El sexo explícito, la violencia indiscriminada y la drogadicción más cruda son algunos de los ejes temáticos de un cine de baja resolución que halla cobijo en salas marginales. *Underground* es un adjetivo que alude tanto a un sistema de producción alternativo como a un tipo de exhibición minoritario. Jack Smith, Kenneth Anger, Andy Warhol y los hermanos Kuchar son representantes de un cine a contracorriente, sin restricciones temáticas que puede centrarse en lo *camp*, la homosexualidad y la heroína a partir de la cotidianidad. En su libro *Film as a Subversive Art* (1974), el norteamericano Amos Vogel matiza:

«Lo feo, lo grotesco, lo brutal, y lo absurdo proporcionan las verdades de una sociedad en decadencia. Aquellos que representan estas verdades son los artistas “comprometidos” de nuestros días. Lejos de conformarse con un esteticismo vacío, ellos mismos son configuraciones angustiadas de la alienación y la profunda sabiduría que retratan» (Vogel, 1974, pág. 20).

Stephen Dwoskin nace en Nueva York. A los nueve años de edad sufre una parálisis que le deja inválido. Se le diagnostica una enfermedad —poliomelitis— que, desde entonces, le obliga a ir con muletas o silla de ruedas. El interés por la pintura y las artes visuales, que estudia en diferentes periodos de su vida, son la vía de escape de una minusvalía que canaliza hacia el cine. En 1964 se establece en Londres para desarrollar prolíficamente filmes personales y biográficos que narran relaciones con el género opuesto, documentando tribulaciones sexuales. Sus películas giran alrededor del cuerpo de la mujer, el desnudo y el sexo. Son densas y perturbadoras, más por lo que expresan que por lo que muestran. Sobresale lo emotivo sin dejar lugar para lo sentimental. Son puestas en escena naturalistas donde la práctica sexual —con orgías y *stripteases*— se ruedan como sucesos documentales. En sus primeros cortometrajes cuenta con amigas suyas que asumen papeles promiscuos bajo una pátina turbulenta. Tras *Alone* (1963) realiza una pieza antihigiénica de título indicativo: *Dirty* (1965). Es la primera colaboración musical con el reconocido compositor Gavin Bryars que participa en numerosas películas posteriores. En *Jesus Blood* (1972), una canción melancólica titulada *Jesus Blood Never Failed Me Yet*, cantada por un *homeless*, se repite varias veces sobre cinta magnética, de modo cada vez más extenso.

Dyn Amo, subtitulada *Dolly, Sweet Dream Baby*, es un primer largometraje basado en un texto teatral de Chris Wilkinson. En un solo interior, un club nocturno de *striptease*, alquilado para la ocasión, sucede toda la acción. Cuatro chicas jóvenes actúan al son de la música, desnudándose ante una audiencia formada por cuatro hombres. Para ellas es un desnudo rutinario, para ellos un espectáculo visual que produce deseo físico. Una canción de Rolling Stones precede una composición de Gavin Bryars hecha de *loops* y desfases de cintas, a la manera de Steve Reich. Es música instrumental que envuelve el filme en una dimensión cargada de tensión. La cuarta mujer en aparecer, Linda Marliowe, es la protagonista de toda la segunda mitad. Ellos se ponen de acuerdo para maltratarla, perpetrando una escena violenta que choca por su verosimilitud. Miradas lascivas, aborrecibles, dan paso a una actuación detestable donde una manada de hombres impulsivos, fuera de sí, deciden seducir, adular, golpear, humillar y violar a la joven. El filme va más

allá del voyerismo. Cuando ellas miran a la audiencia con una expresión penosa y dolorosa, también lo hacen a cámara y, colateralmente, al espectador fílmico. Es así como este se siente interpelado, casi acusado. Quien mira también es mirado por las chicas, revirtiendo la situación. La experiencia incrementa así su grado de complejidad ya que no se limita a mostrar, sino que también trata de cuestionar y debatir.

La película no es un filme pornográfico, ni siquiera erótico. El cuerpo de la mujer no queda objetualizado para deleite de la mirada masculina. Se pone en crisis un espectáculo escénico, mediatizado por las herramientas cinematográficas. La cámara, en continuo movimiento, refleja el esfuerzo de Dwoskin para sostenerla por culpa de su invalidez. Esta discapacidad se transforma en una habilidad, un estilo propio hecho de planos cerrados en vibración. Son capturas nerviosas de planos breves, cercanos y desenfocados. Planos generales iniciales dan paso a detalles particulares, inidentificables. La actitud de las cuatro chicas es el núcleo del filme. Sus múltiples expresiones antes las diferentes situaciones acaparan los noventa minutos. Actuaciones cercanas al registro documental, por el efecto de realidad de las expresiones faciales, lo convierten en un tratado sobre las emociones. Explora la pulsión violenta de hombres sobreexcitados ante la exhibición femenina de la desnudez. Reflexionando sobre su propio filme Dwoskin afirma: «Como la expresión verbal busca significados más precisos y tangibles a menudo oscurece el nivel abstracto de pensamiento que, pausadamente, se eleva hacia una forma inteligible y definible» (Dwoskin, pág. 229).

La recepción de la película quedó dividida en función del género. Algunas mujeres se mostraron condescendientes con los sentimientos de las actrices. Muchos hombres se sintieron incomodados al verse identificados con deseos extremadamente mal canalizados. Decenas de largometrajes posteriores de Stephen Dwoskin, como las definitivas *Behindert* (1974) y *Central Bazaar* (1976), siguen presentando los conflictos derivados de sus dificultades físicas ante la seducción y las relaciones sexuales.

A finales de los setenta, una nueva generación de realizadores retoma la actitud visceral de filmes como *Dyn Amo* o los del colaborador de Warhol, Paul Morrissey (*Flesh*, 1968; *Trash*, 1970; *Heat*, 1972), para escupir un cine punk en formatos subestándar. Nomenclaturas como

cine *New Wave* —Derek Jarman, Vivienne Dick, Beth & Scott B., Jim Jarmusch—, cine *No Wave*, por el vínculo con la escena musical neoyorquina, documentada asincrónicamente por Amos Poe en *Blank Generation* (1976), cine de transgresión, etiqueta manifestada en 1985 por el cineasta Nick Zedd, o cine *hardcore*, de un Richard Kern decantado hacia los vídeos musicales de grupos como Sonic Youth, son derivaciones que demuestran la relevancia de una práctica «Do it Yourself», desestabilizadora y sin ataduras estéticas.

DIWAN

- Director:** Werner Nekes
Fotografía: Werner Nekes
Montaje: Werner Nekes
Música: Anthony Moore
Intérpretes: Rosmarie Liesen, Ludi Armbruster, Reinhild Lüders,
 Ursula Winzentsen, Geeske Hof-Helmers, Dore O., Christian d'Orville,
 Peter Könitz, Franz Winzentsen, Klaus Wyborny, Wolfgang Liesen,
 Bernd Hof, Nikolaus Hof, Werner Nekes
País: Alemania
Año: 1973
Duración: 87 min
Formato: 16 mm. Color

El cineasta Werner Nekes es, junto a Dore O., Heinz Emigholz y Klaus Wyborny, uno de los máximos representantes del cine experimental alemán de los años setenta. A finales de los años sesenta se establece como un referente en la escena del cine de Hamburgo. Allí funda la cooperativa de cineastas de la ciudad junto a otras personas con las que también organiza el festival de cine de 1967. Los dos campos principales en los que concentra su actividad son la colección de objetos pertenecientes a los orígenes precinematográficos y la aplicación práctica de las formas del cine estructural. *Gurtrug Nr. 1* (1967), *Abbandono* (1970), *T-Wo-Men* (1972), *DIWAN* (1973), *Makimono* (1974) y *Ulisses* (1982) son películas que presentan un minimalismo hecho de unidades temporales repetitivas y un carácter meditativo de cariz lírico que perfila lo melancólico desde lo biográfico. Con su pareja, la también cineasta Dore O., colabora en películas de cotidianidad enigmática —*Alaska* (1968), *Kaldalon* (1971), *Kaskara* (1974) y *Frozen Flashes* (1976). Son propuestas formalistas marcadas por silencios o densos desarrollos instrumentales compuestos por el músico inglés Anthony Moore.

Su profunda devoción por lo precinematográfico se manifiesta de dos modos: a través de la adquisición de objetos previos a la invención del cine y mediante una serie de cinco documentales didácticos englobados bajo el enunciado *Media Magica Serie Nr. 1-6* (1985-1996). Su compilación de artefactos previos a la inauguración del cine es una de las colecciones privadas más importantes del panorama internacional. Documenta quinientos años de invenciones centradas en la representación espacial y temporal de imágenes creadas por medios mecánicos. Entre este conjunto de reportajes divulgativos sobresale *Film Before Film* (1985), un filme pedagógico que muestra el funcionamiento de decenas de artilugios convertidos en reliquias. En él, Werner Nekes se dirige a cámara en un plano general introduciendo, cronológicamente, los objetos previos a la consecución de la proyección de imágenes en movimiento. Juguetes ópticos y otros aparatos construidos para visualizar imágenes o ampliarlas con la linterna mágica son el objeto de estudio de un trabajo educativo producido para la televisión. De todos modos, el Werner Nekes más experimental, libre y personal, es aquél que investiga modos particulares de entender lo cinematográfico a través de obras innovadoras que alcanzan altas cotas de expresividad cinemática. La siguiente película es el mejor ejemplo de ello.

DIWAN está dividida en cinco partes que duran poco más de un cuarto de hora cada una, siendo la última, de veintiún minutos, la más extensa. Secciones de títulos crítpicos —«sun-a-mul», «alternatim», «kantilene», «moto» y «hynningen»— mantienen su autonomía sin dejar de lado rasgos constantes perceptibles a lo largo de cada bloque. El filme es un *tour de force*, un compendio de filmaciones idiosincráticas cuyos recursos técnicos amplifican las posibilidades estéticas del celuloide. Encaja dos ámbitos inicialmente contrarios, la documentación lírica del entorno más cercano y la desenvoltura de operaciones técnicas, concretados a la perfección. Werner Nekes filma cielos nublados, paisajes campestres, montañas, playas, jardines, ventanales e interiores de hogares que incluyen retratos cercanos o capturas lejanas de amigos y conocidos caminando de modo apacible. Son planos que adquieren un cariz autobiográfico al registrar momentos vacacionales, paseos matinales y excursiones por escenarios naturales. La belleza de la naturaleza concuerda con el resplandor de unas tomas que sitúan las propiedades

del medio en primer plano. Procesos meticulosos de filmación y modificaciones realizadas en postproducción facilitan considerar los planos como un rico muestrario de hallazgos descubiertos intuitivamente. Múltiples exposiciones intermitentes, refilmaciones distorsionadas que muestran el nervio del fotograma, máscaras rectangulares que cambian las coordenadas espaciales del encuadre y fundidos reiterativos a blanco o a negro, crean una dimensión autorreflexiva que metamorfosea a lo largo de todo el filme. Son gestos estéticos articulados como ritmo orgánico que palpita, inspira y aspira como un organismo vivo, que oscurece y esclarece para seguir su transcurso vital, su avance temporal.

Esta es una película paisajista que pone a prueba la óptica, el obturador, la opción de rebobinado de la cámara Bolex y el grano de la emulsión de celuloide de 16 mm, configurándose como un filme estructural. Los sistemas empleados para conformar las secuencias no parten de una rigidez formal, sino que denotan espontaneidad y un punto de arbitrariedad. En *DIWAN*, las escenas manifiestan apreciaciones etéreas e intangibles recordando perpetuamente el origen fotoquímico de las imágenes. Cuerpos filmados en interiores o espacios abiertos se diluyen, emergen y se evaporan a medida que se superponen capas y temporalidades distintas. El resultado es un estudio cronológico de sucesos distendidos, determinados por escenarios naturales, donde la banda sonora adquiere amplio protagonismo.

Cinco composiciones musicales, creadas por Anthony Moore, acompañan sendas secuencias. Órganos, moduladores y sintetizadores analógicos son los instrumentos que utiliza el músico inglés para crear atmósferas de sonidos repetitivos que puntúan los montajes de planos reiterativamente. Son piezas sonoras situadas entre lo melancólico y lo turbulento. En función de la frecuencia, el volumen y la tonalidad, los ambientes acústicos se inclinan hacia la calma extática o el frenesí aturridor. Acompañan los cinco capítulos desarrollándose como acompañamientos de experimentación sónica que se acomodan pausadamente a la serenidad de las filmaciones o entrando en conflicto con rupturas de naturaleza ruidosa.

El título del filme señala la clarividencia del estado contemplativo del sujeto que atiende pormenorizadamente aquello que recibe de sus sentidos. Un diván es un mobiliario asociado, generalmente, con la

consulta psiquiátrica. Simboliza un momento de pausa apto para una relajación autoconsciente. Remite tanto a la meditación como a la paz interior. Pero el término también puede referirse a una popular colección de poesía de origen persa o árabe. Los estudios de lingüística y psicología que Nekes cursa en la ciudad de Friburgo pueden reseguirse en una filmografía que le abre el camino en el campo de la docencia, impartiendo teoría del cine en universidades alemanas de Hamburgo, Wuppertal y Colonia. Otras trayectorias cinematográficas fuertemente atraídas por el precine y el cine primitivo, en el seno de la vanguardia fílmica, son las de Ken y Flo Jacobs (la *performance Nervous Magic Lantern*), Al Razutis (los *Visual Essays*) y Paolo Gioli.

Line Describing a Cone

Director: Anthony McCall
País: Inglaterra
Año: 1973
Duración: 30 min. aprox.
Formato: 16 mm. Blanco y negro. Silente

Paracinema y cine expandido son dos conceptos que designan unas prácticas cinematográficas que amplían los límites tradicionales del acontecimiento fílmico añadiendo aspectos espaciales, temporales o performativos no habituales. Superar las férreas limitaciones que condicionan la proyección en una sala tradicional es uno de los objetivos principales de estas propuestas artísticas. Diversificar las condiciones arquitectónicas, expandir la concepción del tiempo, incorporar la presencia física del artista y hacer partícipe a la audiencia durante el transcurso de la obra son estrategias empleadas a finales de los años sesenta en experiencias fílmicas norteamericanas como el *Movie Drome* (1963), de Stan VanDerBeek; la *Exploding Plastic Inevitable* (1966-1967), de Andy Warhol, y los *9 Evenings: Theatre and Engineering* (1966), de Robert Rauschenberg y Billy Klüver.

Este tipo de acercamientos tienen buena acogida en Inglaterra, especialmente en Londres, donde surge uno de los núcleos más activos del Expanded Cinema: la London Film-Makers' Co-operative. *Performances* fílmicas significativas como *Horror Film I* (1970), de Malcolm LeGrice; *Reel Time* (1973), de Annabel Nicolson, y *Man with Mirror* (1976), de Guy Sherwin, demuestran cómo el cuerpo del cineasta puede cambiar las nociones epistemológicas vinculadas al hecho fílmico. Desarrollos conceptuales y anhelo metalingüístico también se contemplan en unas obras que recogen ideas de la desmaterialización del arte poniendo sobre la mesa análisis acerca de los métodos de producción, las líneas de distribución y los procesos de recepción.

Line Describing a Cone atiende estas cuestiones concentrándose en luz proyectada en la oscuridad, una de las condiciones esenciales del fenómeno fílmico. El filme de Anthony McCall está pensado como una experiencia en directo que estudia la arquitectura de un espacio oscuro lumínicamente. Durante treinta minutos de proyección lo único que se percibe en la pantalla es la formación de un círculo blanco sobre fondo negro. Una línea estrecha traza, pausadamente, una forma circular ubicada en el centro. Esta formación geométrica sobre un soporte plano, bidimensional, es solo uno de los hechos perceptibles. El humo artificial activado en la sala en la que sucede la acción visibiliza un cono de luz que se agranda desde el objetivo del proyector hasta la pantalla de la pared opuesta. Gradualmente, el cono luminoso configura su forma completa entre variaciones etéreas que acontecen en todo el espacio. Es un cine volumétrico que interactúa con la dimensión espacial habilitada más allá de los dos elementos fílmicos principales de la exhibición: el proyector y la pantalla. Es en la distancia que los separa donde sucede una acción vibrante en la que el halo de luz y las partículas de la humareda se entrecruzan efímeramente. Mientras tanto, la audiencia recorre el lugar atendiendo activamente el fenómeno físico, detectando los cambios perceptuales que se suceden hasta la consolidación del cono. Los espectadores dejan de lado su habitual pasividad, centrada exclusivamente en lo que acontece frontalmente, para desplazar sus miradas hacia el foco de luz, los puntos entrelazados con el humo y la actitud del resto de la audiencia. Como la luz no tiene solidez ni gravedad, cada evento es diferente.

Este fenómeno escultural es una *performance* fílmica que solo existe en el presente, no se refiere a nada más que al tiempo real. Es un cine sobre el aquí y el ahora, un evento que busca la interrelación entre el despliegue cinematográfico, el espacio y el público. El contenido de la película es el propio desarrollo de su proyección. Anthony McCall se expresa en estas palabras para explicar su proyecto:

«*Line Describing a Cone* es lo que llamo un filme de luz sólida. En vez de tratar el cono de luz como un mero contenedor de información codificada, que queda descodificada cuando alcanza una superficie plana, el filme considera la proyección del cono de luz en sí misma. [...] Trata con una de las condiciones irremplazables

del filme: la luz proyectada. Involucra este fenómeno directamente, independientemente de cualquier otra consideración. Es el primer filme en existir en un espacio real tridimensional» (Hatfield, 2006, págs. 61-62).

En una entrevista hecha por Mark Webber en 2001, Anthony McCall explica que la realización de la película consistió en el hecho de dibujar medio círculo sobre papel negro, con un compás y un lápiz para después rotar la cámara bajo él. El proceso de producción supuso unas veinticuatro horas de filmación durante un fin de semana. La primera vez que se mostró fue en el Collective for Living Cinema de Nueva York, bajo la organización de Karen Cooper (Webber, pág. 177).

Line Describing a Cone puede presentarse en todo tipo de salas cinematográficas alternativas y microcinemas que faciliten la movilidad de la audiencia. La diferencia entre mostrar la pieza en una sala de cine o en un espacio expositivo —como ocurrió por primera vez en la muestra *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977*, en el Whitney Museum de Nueva York, durante los años 2001 y 2002— consiste en un hecho crucial relativo al tiempo y los espectadores. Unir un grupo de personas en un espacio concreto, para desarrollar una actividad acotada temporalmente, con la intención de tener una experiencia artística colectiva, es muy diferente a dejar funcionando una instalación audiovisual en *loop* en un centro de arte, independientemente de si hay alguien contemplando la pieza. Es una película que demanda una función social y comunitaria en la que los espectadores, que se encuentran como grupo, se confrontan a una obra.

Dibujo, escultura e instalación son otras de las disciplinas que McCall ha desarrollado en paralelo con el cine para crear una trayectoria coherente, cercana al arte procesual, que estudia la luz y el devenir temporal. Trabajos fílmicos de Anthony McCall, como *Long Film for Four Projectors* (1974) o *Four Projected Movements* (1975), analizan a fondo el papel del proyector mientras otros, como *Long View for Ambient Light* (1975), se centran exclusivamente en el avance lumínico por un espacio diáfano. Obras tardías, como *Between You and I* (2006) y *Coming About* (2016), recogen el testigo de *Line Describing a Cone* para desplegarse como instalaciones lumínicas permanentes, situadas en salas oscuras donde el humo queda sutilmente percibido por la luz cenital.

Film About a Woman Who...

- Producción:** The American Theater Laboratory National Endowment of the Arts, Castelli-Sonnabend, Tapes and Films, Change, Inc.
- Directora:** Yvonne Rainer
- Guion:** Yvonne Rainer
- Edición:** Yvonne Rainer y Babette Mangolte
- Fotografía:** Babette Mangolte
- Sonido:** Deborah S. Freedman, Kurt Munkacsi (The Basement), Larry Loewinger
- Narración:** Yvonne Rainer y John Erdman
- Intérpretes:** Dempster Leech, Shirley Soffer, John Erdman, Renfreu Neff, James Barth, Epp Kotkas, Sarah Soffer, Yvonne Rainer, Tannis Hugill, Valda Setterfield
- Títulos:** Neil Murphy
- Asist. técnicos:** Scott Billingsley, Epp Kotkas, Barry Ralbag, Karl Schurman
- País:** Estados Unidos
- Año:** 1972-1974
- Duración:** 105 min
- Formato:** 35 mm. Blanco y negro

El cine feminista adquiere relevancia en los circuitos independientes a inicios de la década de los setenta. Estados Unidos e Inglaterra son los dos núcleos principales de un cine artístico que recupera consideraciones formales del cine minimalista añadiendo la palabra en toda su plenitud, tanto escrita como hablada. Luchar por la igualdad de géneros y reivindicar los derechos de la mujer es el principal objetivo de un cine minoritario desarrollado en paralelo al cine *queer* y las disidencias sexuales. La reflexión escrita, la introducción de la voz y la puesta en escena entran de pleno en un cine que desarrolla discursos narrativos en los que se reivindica lo personal como discurso político. El nuevo cine narrativo emerge con fuerza ante el desprecio de las minorías por parte de la industria cinematográfica. Es una tendencia colindante con prácticas documentales heterodoxas o con formas fil-

micas ensayísticas que toman la palabra para desplegar una conciencia política que implica la lucha de clases y la necesidad de reformas sociales. Películas narrativas de Joyce Wieland, Su Friedrich, Sally Potter, Valie Export, Lizzie Borden, Laura Mulvey y Peter Wollen articulan lo autobiográfico haciendo válido el lema «lo personal es político», popularizado en un ensayo homónimo escrito por Carol Hanisch en 1969.

Yvonne Rainer inscribe su trayectoria cinematográfica en esta dimensión autorreflexiva pronunciada en primera persona. Se inicia en el campo de la danza moderna como intérprete, siendo una de las alumnas aventajadas del bailarín Merce Cunningham y trabajando en la compañía Judson Dance Theatre. El dinamismo de los movimientos corporales, la repetición de patrones previamente delimitados y la inclinación hacia lo prosaico, mediante la canalización inconexa de situaciones lúdicas, son algunas de las tácticas presentes en sus coreografías de danza contemporánea. El acompañamiento de proyecciones de filmes y diapositivas en estas obras escénicas iniciales desencadena el interés por un medio, el cinematográfico, que a finales de la década se convierte en su principal canal de expresión. Dando el salto de la danza al cine, Rainer amplía su criterio estético, su razonamiento teórico y su compromiso con el movimiento feminista, que adquiere una nueva dimensión. El valor cognitivo del lenguaje, la expresividad contenida de los intérpretes y la precisión de la cámara para registrar puestas en escena austeras son los ejes que operan en un lenguaje fílmico marcado por el texto escrito, los diálogos y la voz omnisciente.

Film About a Woman Who... (1972-1974) es el segundo largometraje de Yvonne Rainer. Previamente realiza un conjunto de cortometrajes dedicados a estudiar los movimientos de bailarines bajo concepciones fílmicas despojadas de retórica (*Hand Movie*, 1966; *Volleyball (Foot Film)*, 1967; *Trio Film*, 1968), y un primer largometraje que sigue una línea similar de modo más ecléctico *Lives of Performers* (1972). El filme que nos ocupa intercala líneas verbales con una puesta en escena teatral — filmada resolutivamente por la también cineasta Babette Mangolte— y una meditada posproducción estructurada alrededor del texto escrito. Diálogos sincrónicos acerca de los estados anímicos de los personajes, voces en *off* relativas a sus sentimientos y fragmentos escritos que subrayan el tono literario —con letra courier blanca, mecanografiada

sobre fondo negro— exploran los conflictos de las relaciones personales. Estos tres sistemas de enunciación se combinan para representar pensamientos de unas personas inmiscuidas en afecciones amorosas que varían permanentemente de etapa. Meditaciones sobre la dificultad del entendimiento entre sexos opuestos forman buena parte del contenido.

Lo autobiográfico se infiltra en unas actuaciones en las que sobresalen los papeles femeninos, dejando los masculinos en un segundo plano estereotipado, algo testimonial. Las actrices principales recogen las experiencias vitales de la propia Yvonne Rainer, convirtiéndose en *alter egos* poliédricos que expresan periodos de indecisión con convicción. Patricia Levin analiza con determinación que:

«La práctica filmica de Rainer examina las consecuencias afectivas y psíquicas de la existencia diaria de las mujeres —incluyendo lo que Rainer llama las emociones compartidas de las relaciones humanas— utilizando su propia vida como un tipo de búsqueda mítica. El cambio de la danza al cine le permite a Rainer explorar la emoción, en su forma más popular y extravagante: el melodrama» (Levin, 2005, pág. 147).

Extractos musicales de *La Sonnambula*, de Vincenzo Bellini, *Maria Elena*, de The Baja Marimba Band, y tres sonatas de piano, de Edvard Grieg, interpretadas por Philip Corner, evocan este cariz melodramático. El trasfondo melodioso de la musicalidad expresa anhelos y conflictos, celos y traiciones, dependencia y frustración. La incertidumbre del vínculo afectivo y la rotundidad de la incomunicación anidan en cada una de las secuencias del filme.

Dos parejas sentadas en un sofá, en una sala oscura donde acontece una proyección de diapositivas, actúan en el primer plano de la película. En *off* se escucha una voz femenina que relata aquello que piensa uno de los protagonistas masculinos acerca de su relación con una de ellas. La tensión entre el deseo y el rechazo respecto a la otra persona se anuncia de inmediato, siendo este uno de los pilares que sustentan toda la narración. Contar las cavilaciones de unos intérpretes incapaces de comunicar sus dudas a las personas con las que están comprometidas visualiza, sin rodeos, la crisis de pareja. «Él piensa hacer el amor, luego en el hecho de estar enamorado, más tarde en actuar» es una de

las primeras frases omniscientes que referencia la mente de uno de los hombres. Por el contrario, los pensamientos de una de las mujeres transmiten su carácter condescendiente: «Es impensable que yo viva en esta condición de intimidad con otra persona, pero la posibilidad de vivir una vida sin conexiones íntimas es igualmente intolerable [...] No veo solución a mi dilema, no me quiero comprometer, ojalá pudiera, mi vida sería más fácil». Rainer estira continuamente la cuerda entre la significación de unos diálogos sobre las emociones de los personajes y una *voice over* que, subrayando las marcas de anunciación, promueve una identificación subjetiva. La película puede analizarse como una obra de cine-ensayo en que la voz de la propia Rainer, y no su mirada, disecciona el papel de la mujer en la sociedad contemporánea.

Su prolífico recorrido posterior —representado por largometrajes como *Journeys from Berlin/1971* (1980), *The Man Who Envied Women* (1985), *MURDER and murder* (1996)— sigue esta misma senda centrándose a fondo en cuestiones psicoanalíticas y aspectos políticos de la identidad femenina. Son ficciones con actrices y actores que eluden las documentaciones coreográficas de bailarines de sus inicios, deviniendo historias con argumentos. Relatan teorías feministas interrogando al patriarcado y poniendo en crisis la masculinidad, muchos años antes de que la aplicación de estos conceptos se hiciera ampliamente popular.

Notes From Light Music

Directora: Lis Rhodes
Fotografía: Lis Rhodes
Montaje: Lis Rhodes
Sonido: Lis Rhodes
País: Inglaterra
Año: 1976
Duración: 12 min
Formato: 16 mm. Blanco y negro

Los *optical sound films* investigan las posibilidades del sonido óptico de 16 mm considerando el proyector como un instrumento que interpreta acústicamente el celuloide. Estrategias gráficas y soluciones fotográficas aplicadas metodológicamente sobre la banda de sonido — mediante operaciones manuales u ópticas— provocan la consecución de un sonido sintético que no parte del paisaje sonoro de la realidad. La sonoridad reproducida por los impulsos lumínicos que recoge la célula fotoeléctrica del proyector no son consecuencia de una grabación previa sino de la inscripción fotoquímica, el dibujo o la pintura, aplicada sobre el espacio auditivo de la película. Es una posibilidad que fomenta la articulación sonora a través de lo visual. Así, muchos de los trabajos resultantes incluyen la noción de *música visual*, perciben animaciones abstractas y fundamentan la exploración sónica asumiendo el ruido en tanto que ruptura comunicativa.

A principios de los años treinta suceden experiencias pioneras en alumbrar las posibilidades sonoras de la banda de sonido óptico. El proyecto *Tönende Handschrift (Sounding Handwriting)* (1931), de Rudolph Pfenninger, los experimentos *Ornament Sound* (1932), de Oskar Fischinger —completados con la notas *Sounding Ornaments* (1932)—, y la desaparecida *Sound ABC* (1932), de László Moholy-Nagy, son iniciativas que hallan patrones sónicos inauditos, convirtiendo el celuloide en una suerte de partitura que el proyector debe interpretar. Resulta sin-

tomático que estas propuestas iniciadas en una época determinada por la llegada del sonido sincrónico en la industria del cine —provocando la consolidación de los *talkies* con diálogos de raíz teatral— no tenga continuidad hasta treinta años más tarde. Con la serie de indagaciones sonoras elaboradas por realizadores formalistas cercanos a las consideraciones del cine estructural se retoma una línea de búsqueda filmica que enfatiza lo acústico sobre lo visual. Así, a nivel práctico, los sonidos de estas piezas pueden tener una cadencia naïf —*Dots y Loops* (Normal McLaren, 1940)—, un carácter ensordecedor —*Trees in Autumn* (Kurt Kren, 1960)—, una ordenación sistemática —*Ten Drawings* (Steve Farrer, 1976)—, una armonía musical —*Musical Stairs* (Guy Sherwin, 1977)— o un deje a *collage* sonoro —*Soundtrack* (Barry Spinello, 1969).

Notes From Light Music (1976), de la cineasta inglesa Lis Rhodes, forma parte de este ámbito, superando con creces cualquiera de las anteriores. Como indica el título, el filme está planteado como una serie de anotaciones, unas pruebas creadas para otro trabajo: una instalación de doble proyección titulada *Light Music* (1975). Esta otra pieza expositiva consta de dos proyectores situados en el suelo, encarados a dos pantallas colocadas una delante de la otra. La audiencia puede desplazarse entre ellas añadiendo su propia sombra a la pantalla o escuchando las variaciones de frecuencias producidas al cambiar su ubicación. Imágenes abstractas y geométricas en blanco y negro se muestran repetidamente en pantallas que atestiguan, estroboscópicamente, sincronías derivadas de una composición sonora duplicada, decantada hacia lo ruidoso. Esta instalación filmica mantiene una relación estrecha con otras prácticas cinematográficas, de cine expandido o paracinema, realizadas en el seno de la London Film-Makers' Co-op. Vindicar una redefinición de la distribución del dispositivo filmico, una diversificación de su papel espacio-temporal y una ampliación de sus consecuencias semánticas son objetivos de una obra cuya versión monocanal resulta aún más precisa.

Realizada como antesala para el proyecto expositivo, *Notes From Light Music* atesora otro grado de concreción. Lis Rhodes explica el proceso de creación de las imágenes y los sonidos del siguiente modo:

«Una parte consistió en filmar un monitor de vídeo que producía unos motivos lineales que variaban en función de las señales sonoras generadas por un oscilador,

de modo que en un principio es el sonido el que da lugar a la imagen. Al llevar ese material filmado a la fase de impresión, las mismas líneas que produjeron la imagen se imprimen en el margen de la película dedicado a la banda sonora óptica: en consecuencia, la imagen produce el sonido. Otro material se consiguió con una cámara de animación *rostrum* que filmaba cuadrículas blancas y negras, y también en ese caso, en la fase de impresión, la imagen quedó en el margen sonoro de la película. En ocasiones, la imagen se acerca a la cuadrícula para que “oigamos” el movimiento de zoom o, más exactamente, un equivalente audible de lo que se ve en pantalla» (Rhodes, 2012, pág. 8).

La solución técnica primordial que debe implementarse para alcanzar una respuesta auditiva —a partir de unas soluciones visuales— consiste en desplazar una porción de la franja de imágenes hacia el espacio ocupado por la banda de sonido. Este recurso aplicado en el laboratorio facilita convertir las líneas y las formas rectangulares filmadas en blanco y negro como materia apta para obtener una consecución sónica. Por esta razón, Rhodes insiste en subrayar que son las imágenes las que producen el sonido. Cuadrículas, rectángulos y líneas horizontales originan sonidos que varían continuamente de tonalidad, de más grave a más agudo en función de sus separaciones. Tono, frecuencia y volumen cambian fulgurantemente en un filme de patrones calculados que no excluye elementos fortuitos derivados de pequeños errores o imperfecciones del propio celuloide. Como sucede en su anterior *Dynamo Dresden* (1971) —una película de animación de formas circulares de colores rojizos y azulados, dispuestas de modo intuitivo—, *Notes From Light Music* realiza una instancia sonora sistemática mediante abstracciones visuales. La música resultante es impactante; anticipa estéticas sonoras muy posteriores relativas a la música industrial, el ruidismo o la electrónica arrítmica menos bailable.

Cineastas tan diferentes como los norteamericanos Scott Stark y Bruce McClure, el canadiense Scott Fitzpatrick, la inglesa Mary Stark o el español Alberto Cabrera Bernal, siguen esta línea de actuación desde presupuestos que van de la *performance* fílmica exclusivamente lumínica, de múltiples proyectores, a la aplicación de adhesivo sobre celuloide, pasando por la impresión fotográfica de tejidos o la apropiación desmontada bajo ordenaciones numéricas rigurosas. En cierto modo, todas las prácticas que atienden el sonido óptico del celuloide se acercan, finalmente, a la ordenación musical.

The Girl Chewing Gum

Director:	John Smith
Guion:	John Smith
Fotografía:	John Smith
Montaje:	John Smith
Voz en off:	John Smith
País:	Inglaterra
Año:	1976
Duración:	11 min
Formato:	16 mm. Blanco y negro

Londres es uno de los núcleos principales de la producción filmica experimental inglesa de los años setenta. Peter Gidal, Malcolm LeGrice, William Raban, Chris Welsby, Guy Sherwin y Lis Rhodes son alguno de los cineastas vinculados a la London Film-Makers' Co-op. Dinamizaron la asociación utilizando sus herramientas para solucionar proyectos filmicos y ocupando sus instalaciones para desarrollar actividades diversas. A mediados de los años setenta, la tendencia estructural-materialista que caracteriza buena parte de estas prácticas observa el creciente interés por una nueva concepción filmica en la que lo narrativo adquiere protagonismo. *New Narrative Cinema* es un concepto que señala un conjunto de películas conducidas por el lenguaje verbal. La palabra hablada deja en segundo plano la abstracción visual, la filmación paisajística bajo intervalos de tiempo o la repetición matérica del *optical printer*. El uso de la voz recoge el testigo autorreflexivo del cine estructural añadiendo consideraciones narrativas no lineales. Son *new talkies* que promueven el feminismo o construyen nuevas relaciones semánticas entre la imagen y el lenguaje.

Valie Export, Laura Mulvey y Peter Wollen, Peter Greenaway y John Smith inician sus trayectorias bajo estas condiciones filmicas neo-narrativas. Greenaway escribe textos delirantes que acompañan montajes filmicos de estructuras visuales religiosamente ordenados: *Dear Phone*

(1976) y *A Walk Through H* (1978). John Smith circunscribe su obra bajo el efecto de distanciamiento brechtiano. En películas como *Associations* (1975) propone juegos visuales de fotografías e ilustraciones apropiadas que ponen a prueba la audiencia cuestionando los métodos de transmisión de conocimiento. Según él, «un buen número de mis películas tiene que ver con el hecho de llevar al espectador hacia el límite de la inmersión psicológica, para después desplazarlo fuera de ella, de modo que uno es más consciente de la construcción del filme» (Curtis, 2007, pág. 198). Son piezas antiilusionistas que revelan el artificio con el que se ha construido, demostrando el amplio conocimiento sobre el medio del cineasta y el modo perspicaz que tiene de operar con él.

The Girl Chewing Gum (1976) se inscribe en esta lógica metalingüística. Es un trabajo observacional que destila inteligencia y humor en cada uno de sus once minutos. Filmado en blanco y negro sobre trípode, el filme encuadra una esquina concurrida de un cruce de calles en el barrio de Hackney, en Londres. Varios peatones —gente mayor, adultos, jóvenes, mujeres, hombres, niños y niñas— y vehículos rodados entran en escena por ambos lados de la calzada, ante la fachada de una tienda de muebles. Un zoom que enmarca el reloj de encima del edificio y una panorámica que muestra la entrada de un cine, llena de gente esperando a entrar, son los únicos movimientos de cámara de este plano secuencia. El sonido directo de esta toma, con los motores de los automóviles y un tintineo continuo, más tarde identificado como una alarma antirrobo, contrasta con la presencia de una voz en *off* masculina, la del propio John Smith. El efecto de realidad producido por el registro sonoro diegético y la cotidianidad de los hechos registrados rivaliza con la extrañeza que produce un contenido verbal extradiégetico. Esta voz estentórea y autoritaria narra los acontecimientos sucedidos como si dirigiera a cada una de las personas que entran y salen de cuadro. La naturalidad de las imágenes entra en conflicto con una narración hilarante. Smith verbaliza frases imperativas dirigidas a las personas, documentando un momento contingente como una coreografía cotidiana totalmente calculada. Las instrucciones que dictamina sugieren la dirección de rodajes de ficción, en la que actrices, actores y figurantes obedecen al director. Sin embargo, aquí se invierte el orden de los acontecimientos.

El planteamiento empieza con un tono divertido que más tarde adquiere rasgos paródicos. Inicialmente se escuchan frases más o menos neutras: «Mueve el camión ligeramente hacia la izquierda. Y quiero que la niña pequeña salga corriendo, ¡ahora! Mantén el camión ahí, y ahora muévelo hacia fuera. Bien, ahora quiero que el hombre mayor con pelo blanco y gafas cruce la calle. ¡Vamos, rápido, hacia esa dirección! Y ahora hacia la izquierda. Muy bien». Posteriormente son del todo delirantes, como cuando señala que un transeúnte con gabardina lleva una pistola en su bolsillo. Entre ellas describe a una chica que masca chicle —que le sirve para titular la película y subrayar el énfasis en la banalidad—, y explica el método seguido para grabar su voz, *a posteriori*, muy lejos de ahí, en un escenario natural que aparece al final.

John Smith reflexiona sobre cómo las palabras determinan el entendimiento de las acciones filmadas. Su voz insistente, que simula dirigirlo todo, funciona en paralelo con la imagen, ofreciendo una dialéctica ingeniosa que reconfigura el valor de la filmación. Como indica Andy Birtwistle, «Smith prepara una oscilación entre el reconocimiento consciente del poder de manipulación del cine y la vinculación con su encanto» (Birtwistle, pág. 174). Gestos nimios y anodinos adquieren protagonismo. Hechos habituales, acontecidos en esta calle de una gran ciudad occidental como es Londres, quedan sublimados artísticamente por la cámara y la palabra. El lenguaje verbal demuestra el grado de influencia en la interpretación de la imagen, dominando una película que, semánticamente, funciona a diversos niveles. La obra parte de una filmación documental; imagina un rodaje de ficción, y concreta un trabajo vanguardista que propone una ruptura metafílmica. Es una operación que facilita la inmersión dentro de la escena y el alejamiento de la misma, fomentando una lectura crítica sobre los mecanismos de construcción epistemológica. Observando el paisaje urbano se interroga la veracidad de una voz narrativa, que despliega una ilusión revelando una construcción. Su lógica fantasiosa roza lo absurdo.

John Smith crea una escena imaginaria a partir de una grabación ordinaria, hecho que también sucede en otros registros elaborados a lo largo de su dilatada trayectoria. *The Black Tower* (1985-1987), *Lost Sound* (1998-2001) y los *Hotel Diaries* (2001-2007) son títulos en los que conjuga sus inquietudes más inmediatas: la documentación urbana de su

ciudad natal; el estudio de sonidos desechados bajo la noción de *collage* sonoro y el registro ingenioso de entornos asépticos como habitaciones de hotel, con comentarios mediáticos de raíz geopolítica y componentes autobiográficos paródicos típicos del humor inglés.

A Mal Gam A

Director:	Iván Zulueta
Fotografía:	Iván Zulueta
Montaje:	Iván Zulueta
Música:	The Beatles, Pink Floyd, Brian Eno
País:	España
Año:	1976
Duración:	34 min
Formato:	Súper 8. Color

El cineasta vasco Iván Zulueta puede considerarse, junto a José Val del Omar, la figura más representativa de la experimentación fílmica en el estado español. Su trayectoria cinematográfica se inicia a finales de los años sesenta en un programa de RTVE titulado *Último grito* (1968-1970) y finaliza pocos años antes de su defunción, en 2009, con una serie de retrospectivas fílmicas en festivales de cine y exposiciones fotográficas en centros de arte. Su cine se emparenta con diferentes expresiones culturales vinculadas a la estética pop, las tendencias psicodélicas y la actitud *underground*. Estilos y espíritu también presentes en una amplia obra gráfica formada por carteles de cine, portadas de discos, *collages*, dibujos, pinturas, fotografías, cómics y otras expresiones plásticas. Zulueta busca siempre el equilibrio artístico entre una línea personal, de rasgo *amateur*, inclinada hacia una libertad creativa sustentada en la manipulación del formato súper 8, y un sistema de producción industrial, apto para desenvolver ideas con recursos económicos viables en 35 mm.

Su primer largometraje, titulado *Un, dos tres, al escondite inglés* (1969), es un musical yeyé inspirado en las películas de Richard Lester para los Beatles. Un pretexto narrativo más bien superficial, en torno a la designación de la canción que represente el país en el evento Mundocanal, es la excusa para hilvanar una docena de actuaciones de grupos musicales entre los que sobresalen Fórmula V, Los Pop Tops y Los Beta. La

puesta en escena ingeniosa, los diálogos absurdos, el montaje acelerado y la banda sonora convierten el filme en un musical pop efervescente, lleno de estímulos sónicos y visuales. Este inicio fulgurante dentro de la industria —auspiciado por la figura del cineasta y productor José Luis Borau— solo tiene continuidad con la realización de su siguiente largometraje, más de diez años después, el emblemático *Arrebato* (1980).

Durante toda la década de los años setenta, Zulueta realiza decenas de filmaciones en súper 8 situadas entre la ficción más o menos descabellada, la tendencia poética hacia lo lírico y la continua búsqueda de lo oculto, lo invisible y lo arrebatador. Son películas personales que suman referencias de la cultura popular —citas al cine de Hollywood y a la música pop de la época—, viajes exóticos a Marruecos e Ibiza junto a su *alter ego*, Will More, y flirteos con drogas alucinógenas. Demuestran sutilmente su curiosidad por explorar otros estados de conciencia. *Souvenir*, *Babia*, *Mi ego está en Babia*, *Acuarium* y otros títulos realizados entre 1970 y 1975 representan el Zulueta más experimental, el que despliega de modo inventivo sus artilugios fílmicos y su idiosincrasia visual para impresionar obsesiones íntimas sobre el celuloide. Toda esta etapa queda perfectamente resumida en *A Mal Gam A* (1976).

Aunque no sea su película más significativa, es la que mejor sintetiza su rico y complejo universo fílmico. Consta de un imaginario hecho de referencias anglosajonas al cine y la música, los *mass media*, la individualidad, la transgresión y una crisis identitaria estrechamente ligada a su propia biografía. En sus cortometrajes, el encuentro con lo trascendental no impide la aparición de lo delirante, desmontando sus propias metas visionarias. Lo desconocido y el más allá hacen acto de presencia en el filme a través de una factura *amateur* subsanada por juegos visuales inhóspitos, montajes precisos y virtuosismo técnico solucionado con el formato subestándar.

A Mal Gam A es una pieza en color de treinta y cuatro minutos que huye del carácter argumental de su obra más reconocida, *Arrebato* (1980). El filme recrea una dimensión personal hecha de filmaciones autobiográficas nutridas con ilusiones ópticas, estados alterados y técnicas cinematográficas experimentales. Zulueta interpreta el protagonista de un filme psicodramático planteado como un viaje iniciático, por el que discurren refilmaciones de la televisión, animaciones de objetos inanimados y pue-

tas en escena de juegos lumínicos, todo ello en un entorno doméstico desordenado. La banda sonora es un *collage* de fragmentos de emisiones radiofónicas y canciones extraídas de LPs. Son sonidos apropiados cuya baja calidad queda alineada a la imagen granulosa del súper 8, borrosa, de escasa nitidez. El pop, el *glam* y la música sinfónica son los tres ejes acústicos que pautan media hora de música *in crescendo*. Un *loop* perteneciente al disco *Ummagumma* (1969), de Pink Floyd, la canción *Back in Judy's Jungle* (1974), de Brian Eno, y el final apoteósico de *A Day in the Life* (1967), de The Beatles, son algunos de los sonidos introducidos en una suerte de *medley* psicodélico donde los diálogos brillan por su ausencia. El filme ilustra los cambios perceptivos del protagonista, distorsionando temas musicales hasta hacerlos prácticamente irreconocibles. Lo etéreo y lo intangible se revela como un océano de resonancias espaciales de ecos paranoides. Este universo sonoro acompaña una suerte de autorretrato alucinado resuelto en su propio hogar. Vemos a Zulueta afeitándose ante el espejo, pero también adentrándose en una pintura metafísica que es la antesala a un mundo paralelo al que quiere huir. Como indica el título del filme, la pieza es una amalgama, un cúmulo de impresiones visuales, un conglomerado sonoro que expresa un mundo cotidiano, onírico y alucinado por cuyos intersticios se introduce lo cósmico.

Poco tiempo después, Zulueta hace el cortometraje en 16 mm *Leo es pardo* (1976), antesala de su película definitiva, realizada en 35 mm, y uno de los títulos más emblemáticos de todo el cine español: *Arrebato*. Este largometraje de ficción está planteado como un homenaje al cine experimental de súper 8 —con sus intervalos de tiempo y sus pausas—, al cine de terror vampírico, la heroína, la crisis de pareja y las dudas creativas. Malogradamente, su fascinación no tiene continuidad. *Párpados* (1989) y *Ritesti* (1992), dos producciones televisivas apegadas a los convencionalismos argumentales, son los dos últimos trabajos cinematográficos de un artista cuya obra sigue inspirando a decenas de cineastas españoles de décadas posteriores. Desde mediados de los años noventa son muchos los creadores que se han sentido influidos por su obra, reivindicando el uso del súper 8 para lo esplendoroso, lo pop y lo enigmático. Andrés Duque, David Domingo, Luis Cerveró, César Velasco Broca, Lucía Moreno, Oriol Sánchez y Javier Otaduy son algunos de los cineastas que le han rendido tributo.

Riddles of the Sphinx

- Producción:** BFI Production Board
- Directores:** Laura Mulvey y Peter Wollen
- Guion:** Laura Mulvey y Peter Wollen
- Fotografía:** Diane Tammes, asistida por Jane Jackson y Steve Shaw
- Montaje:** Carola Klein, Larry Sider
- Música:** Mike Ratledge
- Sonido:** Larry Sider
- Voz en off:** Mary Maddow
- Intérpretes:** Laura Mulvey, Mary Kelly, Dinah Stabb, Rhiannon Tise, Clive Merrison, Merdelle Jordine, Mari Green, Paula Melbourne, Crissie Trigger
- País:** Inglaterra
- Año:** 1977
- Duración:** 92 min
- Formato:** 16 mm. Color

Representar filmicamente especulaciones teóricas redactadas previamente sobre el papel es una operación artística que Laura Mulvey y Peter Wollen desarrollan a la perfección. Estos dos investigadores y realizadores son reconocidos en la historia del cine tanto por sus textos como por sus películas. Elaboran análisis sobre el medio cinematográfico en ensayos escritos que, consecuentemente, quedan reflejados en prácticas fílmicas en las que la palabra adquiere protagonismo. El influyente artículo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, de Laura Mulvey —publicado en la revista *Screen* en otoño de 1975—, es uno de los artículos primordiales de la teoría del cine feminista. Desmonta el grueso del cine de ficción producido como entretenimiento exclusivo para el placer de la mirada masculina, proponiendo herramientas que contrarresten su poder de influencia mediante la descodificación de su engranaje. Peter Wollen, por su lado, escribe el libro *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) y redacta un escrito paradigmático de los debates

artísticos del momento —*Two Avant-Gardes*—, impreso originalmente en la revista *Studio International* en 1975. En él diferencia la vanguardia formalista, heredera de las rupturas de los movimientos de las artes visuales de principios de siglo, de la vanguardia política, relacionada ideológicamente con los debates socioculturales del momento. Estas nociones discursivas relativas al razonamiento sobre el propio proceso de creación son rasgos semánticos convocados mediante lo político y lo ensayístico.

¿De qué modo conceptos abstractos pueden resolverse bajo formas filmicas? Mulvey y Wollen abogan por la realización de «filmes teóricos», cuyo contenido político asume el papel del cine como herramienta artística opuesta a lo propagandístico. *Riddles of the Sphinx* se enmarca dentro de este contexto crítico que defiende formulaciones estéticas que interrogan el *status quo*. Después de un largometraje anclado en una documentación teatral y hierática de una figura femenina de la época clásica —*Pentheselia* (1974)—, la pareja realiza una de las películas más discutidas del cine de vanguardia de los años setenta. El título ya anuncia los dos ámbitos sobre los que gravita: la esfinge, como metáfora identitaria de la mujer, y los acertijos, como símbolo literario de la complejidad intelectual.

«Una narración de lo que desea lo que quiere que sea» es la cita del texto *How to Write* (1931), de Gertrude Stein, con la que se inicia un largometraje dividido en siete capítulos. «Pasando páginas», «Laura hablando», «Piedras», «La historia de Louis explicada en trece planos», «Acróbatas», «Laura escuchando» y «Finalización del rompecabezas» son los títulos de cada uno de ellos. El primer bloque muestra fotografías de esfinges griegas y egipcias extraídas de un libro ilustrado. El segundo presenta a Mulvey sentada a una mesa, explicando el trasfondo histórico que subyace en la esfinge, afirmando ante la cámara que «el mito de Edipo asocia la voz de la esfinge con la maternidad como un misterio y una resistencia al patriarcado». La tercera sección mantiene una cadencia abstracta que se repite en la quinta. Está hecha de planos granulados de las pirámides de Egipto, filmados de modo *amateur* en súper 8. El cuarto capítulo es el núcleo del filme. Plantea una ficción objetiva carente de dramatismo que narra las dificultades que la protagonista (Louise) encuentra a medida que cuida de su hija

(Anne). Su marido (Chris), su amiga (Maxine), su abuela y varias compañeras son los personajes secundarios de una serie de puestas en escena rodadas bajo un planteamiento concreto. Filmaciones panorámicas —solucionadas metódicamente por la operadora de cámara Diane Tammes— resuelven sistemáticamente trece extensos planos secuencia que alcanzan los 360 grados de cada espacio registrado. Las labores domésticas, el trabajo remunerado, la conciliación familiar, el papel del sindicato de trabajadores y el cuestionamiento de un sistema socioeconómico eminentemente masculino, permiten reflexionar sobre el valor de la maternidad. Algunos de los escenarios que visualizan el estrecho vínculo entre madre e hija son la cocina, la habitación de la niña, la guardería, el parque infantil, el centro comercial, el jardín de la casa de la abuela, el estudio de edición del marido y la colección egipcia del British Museum. Pensamientos en *off* de la protagonista quedan condicionados por una música hipnótica, virtuosamente compuesta por Mike Ratledge, miembro del grupo Soft Machine. Esta se concreta como una electrónica ambiental hecha de repeticiones sincopadas y texturas somnolientas. Sonidos de teclados y sintetizadores diseñados por Denys Irving recuerdan los planteamientos envolventes y la fascinante monotonía de Terry Riley. La habilidad de una acróbata sobre un columpio forma un quinto capítulo atrayente, cuyas imágenes quedan alteradas ópticamente con colores brillantes, verdosos y rosáceos. El sexto apartado retoma el plano previo de Mulvey, que ahora escucha sus palabras grabadas anteriormente sobre cinta magnética. El juego laberíntico insertado al principio del filme aparece de nuevo en la séptima y última sección. Finalmente, las manos que manipulan el artilugio hallan el modo de situar dos gotas de mercurio en el espacio central que les corresponde, resolviendo el juego, el jeroglífico y el largometraje.

Según el teórico Scott MacDonald, «esta historia de la imagen de las mujeres como seres misteriosos y peligrosos es un enigma, un acertijo laberíntico, que Mulvey/Wollen quieren explorar» (MacDonald, 1993, pág. 82). El acertijo se adentra en las consideraciones psíquicas relativas al cuidado femenino y a la educación de los seres más cercanos. Es una voz que interroga estereotipos sociales a modo de adivinanza, planteando la necesidad de cambios que afecten estructuralmente sistemas occidentales sustentados bajo el domino patriarcal. Laura Mulvey teo-

riza por duplicado sobre la transmisión de conocimiento que propone el filme:

«El proyecto de examinar “las posibilidades del significado en sí mismo, de generar nuevos modos de significados” y “cómo los sistemas de signos pueden ser llevados a un nuevo tipo de relación entre sí y el mundo” incide directamente en las complejas cuestiones asociadas con el lugar de la madre y su relación con la adquisición de lenguaje de la criatura durante la trayectoria edípica» (Mulvey, 2013, pág. 12).

Poner en crisis la dominación masculina de la industria cinematográfica y reivindicar la riqueza de la mirada femenina son gestos que, en el dominio de la experimentación fílmica, resultan primordiales como toma de posición. Trayectorias de otras cineastas abocadas a problematizar cuestiones de género e identidades sexuales desde la performatividad, el filme diario, la apropiación mediática o el cine-ensayo, así lo plantean. Valga como ejemplo la película impresionista *La Souriante Madame Boudet* (Germaine Dulac, 1922), sobre una mujer maltratada por un marido controlador, o las cinematografías de Joyce Wieland, Su Friedrich, Anne Charlotte Robertson, Birgit Hein, Mara Mattuschka, Abigail Child, Barbara Hammer, Lizzie Borden, Peggy Awesh, Leslie Thornton, Jayne Parker, Eugènia Balcells, entre otras. Revisar sus filmes supone replantear la historia del cine.

News From Home

- Coproducción:** Unité 3, Institute National de l'Audiovisuel (I.N.A) y Paradise Films
Directora: Chantal Akerman
Guion: Chantal Akerman
Prod. delegado: Alain Dahan, Unité 3
Fotografía: Babette Mangolte
Montaje: Francine Sandberg
Sonido: Dominique Dalmasso y Larry Haas
País: Francia / Bélgica
Año: 1977
Duración: 85 min
Formato: 16 mm. Color

Cine experimental, documental y de ficción son clasificaciones genéricas que a menudo especifican más sobre los sistemas de producción empleados o los modos de exhibición ejercitados que sobre la naturaleza de las películas. Diversos cineastas, después de un inicio más bien formalista, se interesan por las formas documentales y los desarrollos ficcionados para crear obras fronterizas que desafían las convenciones fílmicas, celebrando la permeabilidad del medio. La canadiense Joyce Wieland, la norteamericana Yvonne Rainer y la belga Chantal Akerman son tres ejemplos de artistas que, tras unas primeras filmaciones minimalistas de evocación estructural, incluyen vivencias personales para elaborar narraciones situadas entre la ficción y el cine de lo real. Si durante los años setenta las tres cineastas ensayan su propio lenguaje añadiendo acentos autobiográficos, entrada la década de los ochenta realizan largometrajes narrativos de producción industrial e indudable trasfondo comercial.

En 1975, la cineasta Chantal Akerman dirige una de las películas de ficción más relevantes del cine europeo de los años setenta: *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Sus tres horas y veintiún minutos de duración describen, paciente y silenciosamente, la

vida de una mujer, viuda, ama de casa y madre de un niño. El tono hiperrealista con el que se filman los gestos cotidianos —principalmente en interiores— queda enfatizado por el carácter naturalista del tiempo diegético. La pausada visualización de acciones domésticas, repetidas a lo largo de tres días, revela una temporalidad que rechaza la fragmentación y la elipsis en favor de la verosimilitud. La casi total ausencia de diálogos, la cámara fija y la extensión de los planos coinciden con una puesta en escena austera que remite al vacío y el rechazo de las expectativas emotivas, tanto de la protagonista como del espectador.

La búsqueda de esta estética realista se puede apreciar en mayor grado en *Hotel Monterey* (1973) y *News From Home* (1977). Ambos trabajos se componen de registros más o menos objetivos de escenarios de la ciudad de Nueva York. La primera se concentra en el vestíbulo, los pasillos y las habitaciones de un hotel decadente habitado principalmente por gente mayor y solitaria. La segunda establece un componente familiar, diacrónico, marcado por el intercambio epistolar de la autora con su madre, mientras se registran situaciones del paisaje urbano neoyorquino. Uno de los rasgos más diferenciados corresponde a la banda sonora: *Hotel Monterey* es silente, *News From Home* es sonora. La voz en *off* de Akerman estructura la construcción de un filme que incluye los sonidos ambientales y los ruidos de la ciudad. Leyendo las cartas que recibió de su madre durante su primera visita a la ciudad estadounidense, la cineasta entreteje una argumentación personal de un momento vital. Numerosos planos exteriores de diferentes enclaves de Manhattan son utilizados para hilvanar una narración personal donde la relación madre e hija está marcada por la distancia. Bruselas, su lugar de origen y residencia de su madre, es una localización lejana que influye tanto en su condición europea como en su deseo de iniciar una trayectoria cinematográfica en la tierra prometida.

Un plano general en color de una calle medio vacía del barrio del Soho, Chelsea o el Bowery, a mediados de los años setenta, es la primera imagen de una película filmada en 16 mm por la operadora de cámara y realizadora Babette Magolte. En palabras de Michael Tarantino, la fotografía adquiere una serenidad distante marcada por lo melancólico: «La película, no a pesar sino a causa de sus imágenes desnudas y de la inexpresiva lectura del texto, consigue desprender un impacto emo-

cional que no suele asociarse con semejantes medios minimalistas» (Tarantino, pág. 52). La sensibilidad del filme está construida con una serie de dicotomías que percibe el sentir de la autora en su nueva localidad. Proximidad y distancia establecen la coherencia de una puesta en escena precisa y rigurosa donde el propio sujeto dialoga con los espacios seleccionados, los enclaves encuadrados y los transeúntes ajetreteados. Las palabras protectoras de su madre contrastan con la frialdad que adquieren al ser verbalizadas por su hija. Ciertos rasgos propios de las sinfonías urbanas, relativos a la representación impersonal de la metrópolis con su actividad y anonimato, difieren profundamente de un tono autobiográfico, serenamente sentimental, que trasmite la voz.

Callejuelas, vagones de metro, fachadas de edificios, el tráfico de automóviles y grupos de ciudadanos caminando por avenidas conforman el apartado visual de planos estáticos y *travellings* laterales que cartografían la ciudad, tanto de día como de noche. La última imagen ilustra el trayecto del *ferry* hacia Staten Island, alejándose del *skyline* del World Trade Center para concluir un viaje introspectivo. Huyendo de la mirada turística y de las convenciones pintorescas del documental de viaje, Akerman observa localizaciones públicas detenidamente, celebrando la actividad y la belleza de sus composiciones. Su cámara captura momentos triviales convertidos, años después, en hermosas documentaciones de indudable valor histórico. Capturando momentos contingentes de mediados de los años setenta se perfila el frenesí local de un conjunto de planos discretos, no intrusivos, que denotan la riqueza del celuloide. Por ello, *News From Home* puede pensarse como la representación de un estado de ánimo

A lo largo de su vida, Akerman rueda más de cuarenta películas que concretan una visión autónoma del medio fílmico materializada en investigaciones visuales y elaboraciones ensayísticas ubicadas, indistintamente, entre la ficción y la documentación. Desvelando su deseo por la libertad creativa y el anhelo por una expresividad independiente, la creadora realiza tanto instalaciones para contextos museísticos —*D'Est* (1993), con sus decenas de monitores mostrando a las gentes de la antigua Unión Soviética—, como largometrajes de ficción —*Romance en Nueva York* (1996), un melodrama de enredos sentimentales interpretado por Juliette Binoche y William Hurt— y documentales —*De*

l'autre côté (2002), acerca de mexicanos enfrentados a la frontera norteamericana. Lamentablemente, la trayectoria de Akerman concluye abruptamente pocos días después de la presentación de su última obra, *No Home Movie* (2015), un retrato de su madre, realizado poco tiempo antes de su defunción.

ORG

- Productor:** Terence Hill
- Director:** Fernando Birri
- Fotografía:** Mario Masini, Ugo Presutto, Mario Vulpiani, Houston Simmons, Cesare Ferzi
- Sonido:** Eugenio Rondani, Houston Simmons
- Música:** Sergio Pagoni, Enrico Rava
- FX:** Fernando Birri, Cesare Ferzi, Carmen Papio Birri
- Montadores:** Fernando Birri, Paolo Zamattio, Guiliano Nucci, Settimo Presutto
- Intérpretes:** Terence Hill (Zohommm), Lidija Juracik (Shuick), Isaac Twen Obu (Grrr), Nolika Pereda (P.P.), Pietro Santalamazza (Tout-la-mémoire-du-monde), Francesco Di Giacomo (Ave Phoenix)
- País:** Italia
- Año:** 1967-1978
- Duración:** 177 min
- Formato:** 16 mm / 35 mm. Color / Blanco y negro

La historia del cine experimental latinoamericano es un área en constante descubrimiento. A pesar de las dificultades estructurales que encuentran este tipo de iniciativas filmicas menos acomodaticias, y la predominancia de un cine documental, más político y militante, existe un conjunto de trayectorias artísticas que deben apreciarse en toda su dimensión. *Límite* (Mario Peixoto, 1931) es un filme insólito realizado en Brasil, un país donde años después acontecerá el *udigrudi* o cine marginal brasileño; propuestas expandidas como el *Quasi-Cinema* (1973), del artista conceptual Hélio Oiticica, y joyas del ensayo fílmico como *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989). En Argentina sobresale el cine en soportes subestándar de Narcisa Hirsh, Claudio Caldini y las experiencias audiovisuales de artistas multidisciplinares como Marta Minujín y David Lamelas. El peruano Fernando de Szyszlo, el uruguayo Ferruccio Musitelli, el boliviano Jorge Sanjinés y los colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo son

otros de los nombres propios de este cine libre, escaso de recursos económicos.

El argentino Fernando Birri está considerado el padre del Nuevo Cine Latinoamericano. Estudió cine en Roma y empieza su recorrido realizando cortometrajes en la Escuela Documental de Santa Fe de la Vera Cruz, su ciudad natal. Su inclusión en este listado se debe a la consecución de una de las experiencias cinematográficas más singulares y extrañas de la experimentación internacional, un filme realizado intermitentemente en Italia a lo largo de más de una década. *ORG* es una película extremadamente ambiciosa, colosal y megalómana, producida por el actor italiano Terence Hill —conocido por una serie de *spaghetti westerns* con Bud Spencer— y planteada como la obra magna de su realizador. Los exorbitantes datos de su producción hablan por sí solos: 10 años y 8 meses de realización, 59 días de filmación en estudio, 60 días dedicados a los efectos especiales, 84 días a la copiadora óptica, 11 meses dedicados a las pruebas de color, banda sonora realizada a partir de 57 horas de grabaciones y nada menos que 26.625 de cortes en el montaje, algo extremadamente inusual para una película de casi tres horas de duración.

ORG —cuyo título tiene que ver tanto con la palabra orgasmo como con la figura de Amorgos— asume un mínimo planteamiento argumental totalmente disparatado, inspirado en una leyenda india y la novela corta *Las cabezas trocadas* (1940), escrita por el alemán Thomas Mann. La historia sucede muchos años después de la explosión de la bomba atómica (*Great Atomic Mushroom*). El hombre de raza negra Grrrr (Isaac Twen Obu) ayuda al blanco Zohommm (Terence Hill) a seducir a su amada Shuick (Lidija Juracik). En un edificio eléctrico en ruinas, la celosía provoca que se le corten las cabezas a los dos hombres. Ante la situación, ella intenta suicidarse, pero la cibernética Sybil lo impide ofreciéndole el amor de los dos hombres, que recuperan sus vidas. Una confusión fortuita hace que las dos cabezas se intercambien erróneamente, de modo que ella duda de si las personas son sus cuerpos o su sexo. Para solventar el dilema acuden a la ayuda de un sabio (O Toute-la-mémoire-du-monde) que posee los conocimientos de la ciencia y la cultura terrenales. Zohommm y Shuick deciden mantenerse juntos y tener un hijo, Grrrr opta por el exilio. Pero tiempo después

el triángulo amoroso empieza de nuevo, destruyéndose a ellos mismos ante la imposibilidad de encontrar el equilibrio.

Esta línea narrativa, expresada con más o menos coherencia, es un pretexto para llevar a cabo un incesante juego de formas visuales desmesuradas. La complejidad del título recae especialmente en un montaje sin tregua de planos extremadamente breves. Insistiendo en cortes de fotogramas únicos es como el filme acelera su progresión deviniendo un parpadeo continuo, profundamente agotador, de imágenes estroboscópicas que se mezclan unas con otras. Por ello, su forma deriva de las visiones alucinógenas del cine psicodélico de finales de los sesenta, pero lo hace desde cierto tejido negativo otorgado por el paso del tiempo. El transcurso temporal entre las ideas utópicas de los años *hippies* y el tono apesadumbrado de ese pasado ilusorio queda evidenciado por la fecha de inicio, 1967, y la de finalización del filme, 1978. Refilmaciones televisivas, capturas de anuncios publicitarios, animaciones gráficas sobre papel, trazos manuales sobre el propio celuloide y criterio estético por el *collage* marcan la pauta de una mixtura cuyos diálogos de actuaciones sobreactuadas, se resuelven mediante subtítulos. El ritmo acelerado de la primera hora cede en la segunda, en la que largas pausas en negro y silencios resonantes están cargados de solemnidad. En este segundo bloque se hace referencia al cine de Roberto Rossellini, Glauber Rocha, Jonas Mekas, Jean-Luc Godard, Julio García Espinosa, los directores de *La hora de los hornos* (Fernando «Pino» Solanas y Octavio Getino, 1968) y el filósofo Herbert Marcuse, con una serie de declaraciones breves.

ORG parte de un desarrollo ficticio y contiene rasgos de cine militante pero no se inclina ni por un ámbito ni por el otro. Más bien es una mezcla artística desmedida, propia de una personalidad excesiva como es la del pintor, poeta y profesor Birri. Definido por él mismo como «cine cósmico, delirante y proletario», *ORG* es una manifestación de ideología alucinada, desventuras amorosas, *agit-prop* psicodélico y concienciación colapsada hecha de yuxtaposiciones híbridas, proclamas convulsas y fulgor calidoscópico. Sintetiza la experimentación formal con el cine militante, insinuando la fragmentación desbocada del audiovisual contemporáneo.

Tras su estreno en el Festival de Venecia de 1979, el filme desapareció prácticamente de las salas y la historiografía hasta su redes-

cubrimiento en 2013 en la Berlinale. Gracias a ello, fue restaurado digitalmente por el grupo Entuziazm que, junto con el proyecto *Archivo viviente*, facilitó su edición en devedé. La irreverencia esperpéntica del yugoslavo Dušan Makavejev (*Sweet Movie*, 1974; *Los misterios del organismo*, 1971), el montaje idiosincrático de Santiago Álvarez (*Now*, 1965) y los cinco *Cut-Up Films* (1963-1972), de William Burroughs y Anthony Balch, mantienen afinidades con *ORG*. Del mismo modo que lo hacen el hedonismo colorista de *Chumlung* (Ron Rice, 1964), la vigorosa fragmentación de *Mare's Tale* (David Larcher, 1969) y el desencanto festivo de *Lock-Out* (Antoni Padrós, 1973).

Tango

Director:	Zbigniew Rybczynski
Fotografía:	Zbigniew Rybczynski
Montaje:	Zbigniew Rybczynski
Música:	Janusz Hajdun
País:	Polonia
Año:	1980
Duración:	8 min
Formato:	35 mm. Color

Una de las técnicas de animación asociadas frecuentemente con la experimentación fílmica es la del *collage*. Recortar y pegar papeles u otros materiales colocados sobre una superficie plana, filmada *frame a frame*, para producir la ilusión de movimiento, es una operación que muchos artistas emplean en sus filmes. Robert Breer, Lawrence Jordan, Harry Smith, Lewis Klahr, Jenie Geiser, Stacey Steers y Martha Colburn perfeccionan esta técnica hasta alcanzar una precisión progresiva en cinematografías dilatadas. El *collage* fílmico no solo designa los recortables y el *cut'n'paste* sino también la multiplicación de planos diferentes sobre una misma composición mediante el uso de la copiadora óptica. Este delicado artilugio, utilizado por el cine comercial para producir títulos de crédito iniciales o efectos especiales de ciencia ficción —antes de la llegada del cine digital— tiene en el norteamericano Pat O'Neill y el polaco Zbigniew Rybczynski dos de sus figuras más representativas.

A lo largo de la década de los años setenta, la ciudad polaca de Łódź es uno de los núcleos europeos más productivos en lo que a las prácticas fílmicas experimentales se refiere. Las películas de cineastas como Józef Robakowski y Ryszard Wasko —realizadas en 35 mm dentro del colectivo The Workshop of the Film Form— marcan la pauta de un cine innovador, inspirado en tendencias abstractas, conceptuales, procesuales y minimalistas. El cineasta Zbigniew Rybczynski recoge

esta herencia patria para investigar la naturaleza de la imagen cinematográfica a lo largo de una prolífica carrera, tanto en los medios fotoquímicos como en los videográficos. Después de precisar esplendorosos experimentos visuales conjugando plasticidad cromática con sonoridades jazzísticas —*Take Five* (1972) incluye el tema homónimo de Dave Brubeck—, Rybczynski se adentra en la búsqueda de otras posibilidades visuales. Lo hace a través de invenciones técnicas, disposiciones lúdicas, juegos recreativos, simulaciones de rompecabezas, dameros enigmáticos y piezas de juegos sin instrucciones. Si en *The New Book* (1975) divide la pantalla en nueve cuadros regulares que visibilizan escenarios atendiendo secuencias cronométricamente, en *My Window* (1979) construye un soporte concreto para filmar un bodegón doméstico. Este gira 360 grados ante el asombro de un periquito, la parsimonia de un presentador televisivo y la incredulidad del espectador, que trata de comprender cómo se está desafiando la ley de la gravedad. *Tango* (1980) sigue esta inteligente indagación en las posibilidades tecnológicas del medio incrementando su nivel de concreción. Es una propuesta precisa que transforma, de modo asombroso, las ideas preconcebidas sobre la evolución de la narración y el conflicto argumental en el cine.

En una sala de estar vacía, representada desde una posición ligeramente picada, se cuelga un balón por la ventana. Tras cerciorarse de que ese interior está vacío, un niño entra sigilosamente para recuperarla. Esa misma acción se repite exactamente igual justo en el instante en el que otra persona entra en escena. Gradualmente van apareciendo sujetos que entran, actúan, salen y vuelven a acudir al salón de modo reiterativo. Hasta treinta y seis personajes se ciñen a su cameo repitiendo en bucle su aparición. Todos los actores se ignoran entre ellos, actuando como si no hubiera nadie a su alrededor; se muestran ajenos a los demás, pero el espectador los ve simultáneamente.

El filme no da ningún tipo de directriz para observarlo: no hay textos escritos, ni diálogos, ni voz en *off*. No existe ningún personaje principal, no hay un único foco exclusivo de atención, tampoco se aprecia ningún hilo conductor que permita entender el porqué de su despliegue formal. En ningún caso hay un desarrollo causal lineal ni ningún razonamiento argumental que justifique el devenir de lo ocurrido. Nada se explica, poco tiene sentido. La falta de elementos narrativos coherentes

contrasta con la acumulación de información visual. A lo largo de ocho minutos sucede de todo —tanto o más que en «la escena del camarote de los hermanos Marx». Comer, dormir, vestirse, llorar, arreglar una bombilla, hacer el pino o fregar el suelo son algunas de las intervenciones que tienen lugar en «esta casa de locos». Se escucha un tango —de ahí el título del filme— y se repiten efectos sonoros sincronizados.

Tango puede interpretarse como la representación del ciclo vital. Representa acciones simultáneas en un contexto geográfico delimitado, cuya temporalidad parece expandirse. El destino ya está predeterminado y las posiciones que ocupan son siempre las mismas, como si formaran parte de un videojuego primigenio, matemáticamente calculado. Un balón, símbolo del juego colectivo, activa la acción de un filme lúdico que es una celebración, enigmáticamente distendida, sobre la existencia del ser humano. Personas de géneros y edades diferentes quedan fotografiados, filmados y copiados como si de un fotomontaje en movimiento se tratara. Este carácter formal convierte la película en una obra de animación con filmaciones reales. Como reza la frase: «La vida es un tango, y la muerte, un pasodoble». El tango, estilo musical originario de Argentina, se caracteriza por la constancia del ritmo y la complejidad de un baile identificado por la meticulosa colocación de todos sus pasos. El copiado óptico de cada actuación —el *loop* en el que se inmiscuyen los figurantes— convierte el filme en un *collage* acompasado por el tempo acústico.

El milimétrico copiado óptico de *Tango* fue un proceso extremadamente arriesgado, ejercido durante siete meses, dieciséis horas al día, en el estudio de animación Se-Ma-For de Łódź. El mismo cineasta explica su método creativo con estas palabras:

«Mientras hacía mis películas, encontraba obstáculos técnicos que hacían imposible poder continuar con mis conceptos y visiones artísticas. Así que empecé a trabajar para resolver los problemas fundamentales con la imagen visual. Eso me llevó a analizar y explorar la naturaleza de la imagen, experimentando con sus estructuras y construyendo nuevas herramientas para registrarlas y generarlas. Por pura necesidad me convertí en experimentador, investigador, ingeniero y programador» (Rybczynski, 2011, pág. 42).

Tras ganar el Óscar de la Academia de Hollywood en 1983 —en la categoría de mejor cortometraje—, el cineasta abandona Polonia

para trabajar en Estados Unidos, realizando decenas de videoclips para músicos como The Art of Noise, Lou Reed, John Lennon, Yoko Ono, Mick Jagger o Pet Shop Boys. Otros de sus trabajos sucesivos más significativos son *Steps* (1987) —un homenaje metareferencial a la escena más conocida del filme *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi M. Eisenstein—, y *The Fourth Dimension* (1988) —un ensayo sobre las posibilidades de la imagen por ordenador, la representación de la tridimensionalidad y la superación de las coordenadas espacio-tiempo, simbolizadas por la deformación poética del abrazo de una pareja.

In the Shadow of the Sun

- Director:** Derek Jarman
Fotografía: Derek Jarman
Montaje: Derek Jarman
Música: *Grand Messe des Morts (Op. 5)*, de Hector Berlioz; en 1981 se le añade una banda sonora nueva del grupo británico Throbbing Gristle
Intérpretes: Karl Bowen, Christopher Hobbs, Gerald Incandela, Andrew Logan, Luciana Martínez, Kevin Whitney, Francis Wishhart, Graham Dowie
País: Inglaterra
Año: 1972-1974 / 1981
Duración: 49 min
Formato: Súper 8. Color

Uno de los cineastas que más ha hecho por dignificar el formato súper 8, resignificando su papel en la historia del arte cinematográfico, es Derek Jarman. El inglés fue un virtuoso de este soporte generalmente considerado menor, doméstico y *amateur*, tan solo válido para filmar películas caseras, *home movies* de instantes felices. Incluso en su etapa cumbre de los años ochenta, centrada en producciones industriales de *biopics* filmadas en 35 mm, Jarman sigue practicando el súper 8 para fines personales. Existen dos hechos relevantes que marcan el inicio de su trayectoria: descubrir *Scorpio Rising* (1963) en una proyección acontecida en 1964 y colaborar en la dirección artística del largometraje de ficción *The Devils* (Ken Russell, 1972). Las lecturas de William Blake y de *Alchemical Studies* (1967), de Carl Gustav Jung, de los que extrae ideas para desarrollar una imaginaria alquímica sustentada en la magia, también son significativas para detectar las obsesiones de su cine. A este carácter esotérico se le suma una actitud punk, una mentalidad «Do it Yourself», caracterizada por la libertad creativa y el autoaprendizaje de todas las etapas cinematográficas: preproducción, filmación, edición e, incluso, proyección.

Para Jarman, el cine es equiparable a los sueños. Y en sus sueños las imágenes mentales no son definidas ni angulosas, sino borrosas y fluidas. Por eso, un medio fotoquímico como el súper 8, con su tendencia granulosa, nerviosa y desenfocada, le sirve para volcar su filias y sus fobias adecuadamente. Sus filmes más personales de los años setenta emanan sentimientos íntimos, tonalidades melancólicas y crisis emocionales. Son películas reversibles —sin negativo— que Jarman reutiliza constantemente, mediante múltiples proyecciones refilmadas y reelaboradas a modo de palimpsesto. Sus texturas lumínicas se desenvuelven en continua mutación. Paisajes naturales y arqueología ancestral, rodados con sus cámaras Nizo 480 y 560, quedan teñidos por filtros de colores, mientras escenificaciones teatrales con juegos de espejos, máscaras lúgubres y disfraces tétricos invocan una dimensión cósmica. *In the Shadow of the Sun* puede describirse bajo estos términos.

Esta película finalizada en dos ocasiones —primero en 1974 y posteriormente en 1981— combina doce de sus películas previas. Con motivo de su estreno en el Forum der Jungen Films del festival de cine de Berlín hace un segundo montaje que parte de un kinescopado a 16 mm en el que sustituye la banda sonora de música clásica inicial por otra más turbia creada por el grupo Throbbing Gristle. Un mantra de teclados, vibráfonos, guitarra eléctrica, chillidos paranoides, voces celestiales y otras de ultratumba, sonorizan, atmosféricamente, una película perturbadora que, por momentos, parece una ceremonia crematoria. Superposiciones múltiples convierten la composición en un mosaico de formas inconclusas, una proliferación de texturas yuxtapuestas cercanas a la abstracción. Manipulaciones de colores cálidos y fríos se combinan en composiciones resplandecientes que frecuentemente conservan figuras centrales en plano general. Son cuerpos poseídos, exageradamente pausados, desnudos o disfrazados con indumentarias demoníacas, esqueléticas y estrafalarias. Parecen celebrar una danza macabra invocando fuerzas del más allá. Sus amigos Andrew Logan, Luciana Martínez, Christopher Hobbs, Kevin Whitney y Gerald Incandela son los actores no profesionales que protagonizan la mayoría de las filmaciones primigenias aquí condensadas. Incluyendo hasta ocho capas de superposiciones, los detalles desaparecen, se vuelven inefables, revelando nuevas formas por la densidad de la acumula-

ción. Los personajes aparecen y se desvanecen como por arte de magia, a una velocidad de proyección menor a la habitual: 3, 6 o 9 fotogramas por segundo. Este ralenti produce un efecto de cámara lenta tan sugestivo como inhóspito.

Según muchos críticos y especialistas de su filmografía, *In the Shadow of the Sun* es su obra maestra en súper 8, una acumulación de ideas y pensamientos esotéricos que, huyendo de contenidos explícitos, se desenvuelve como una serie de imágenes azarosas de cadencia ambiental. Fragmentos figurativos de *Journey to Averbury* y *The Art of Mirrors* (ambas de 1973) se aprecian entre un rico entramado de capas luminosas y densos cromatismos que acontecen pausadamente.

Jarman se refiere al filme como «un apocalipsis inglés», un thriller alquímico que se puede considerar su primera película realmente ambiciosa. En las proyecciones que realizaba por aquel entonces añade músicas diversas, mientras gradúa la cadencia de las imágenes a diferentes velocidades, proponiendo combinaciones de bobinas cambiadas. Para el cineasta alemán Matthias Müller, especialista en el desmontaje y la apropiación audiovisual, «revisitar *In the Shadow of the Sun* es una experiencia maravillosa. Tan errática e impregnable como lo fue en su día, también se ha convertido en una reliquia de una contracultura fílmica que mayoritariamente ha desaparecido, y cuya distancia respecto a nosotros no se puede negar» (Müller, pág. 146).

En 1978 Jarman realiza el reconocido filme de ficción *Jubilee* sobre la escena punk londinense. A partir de 1980 colabora con diversos músicos como Genesis P-Orridge, al frente de la música industrial de Throbbing Gristle y la más esquizoide de Psychic TV. En *TG: Psychic Rally in Heaven* (1981) documenta a los primeros actuando en la sala de baile Heaven, de Londres. Años más tarde realiza diversos videoclips para canciones emblemáticas de dos grupos pop de referencia: The Smiths y Pet Shop Boys. Durante los ochenta y los noventa, el cineasta concentra sus esfuerzos en realizaciones de *biopics* singulares sobre las vidas excéntricas de un pintor, un monarca y un filósofo: *Caravaggio* (1986), *Eduardo II* (1991) y *Wittgenstein* (1993). En su vídeo testamento, *Blue* (1993), recita un monólogo acompañado de otras voces, músicas y efectos, que se escuchan sobre un azul homogéneo impertérrito. Los pensamientos derivados de su enfermedad del VIH, contraída en 1986,

retratan su experiencia vital tomando como pretexto las connotaciones semánticas, literales y metafóricas, del color azul.

Derek Jarman estaba orgulloso de su trabajo en súper 8 porque reflejaba su personalidad mejor que las producciones que dirigió para la industria. Que telecinara algunas de estas películas iniciales a un formato fácilmente distribuible como el 16 mm, demuestra el valor que otorgaba a una etapa filmográfica de búsqueda estética vinculada a su experiencia vital. Un periodo fecundo de su carrera solo comparable al de unos pocos cineastas devotos de las virtudes de los 8 mm, como son los hermanos George y Mike Kuchar, Saul Levine, Iván Zulueta, Joseph Morder, Gérard Courant o Lionel Soukaz (*Íxte*, 1980).

Spacy

Director: Takashi Ito
Fotografía: Takashi Ito
Sonido: Yosuke Inagaki
País: Japón
Año: 1980-1981
Duración: 10 min
Formato: 16 mm. Color

El cine experimental japonés tiene su momento de esplendor hacia finales de la década de los años setenta. El programa itinerante *Japanese Experimental Film: Prolific Years 1975-1980*, comisariado por Koyo Yamashita, es una de las iniciativas que ha visibilizado una filmografía escasamente considerada en Occidente. El estudio de las prácticas vanguardistas de origen japonés a menudo queda relegado a dos nombres: Takahiko Iimura y Yoko Ono. Desde mediados de los años sesenta los dos se establecen en Nueva York para crear obra en un contexto proclive para ella. Los planteamientos minimalistas de Iimura y Ono, reconocidos en el contexto artístico del momento, contrastan con la complejidad y la meticulosidad de las técnicas de animación implementadas por cineastas como Toshio Matsumoto y Takashi Ito. El cine de estos dos maestros de la animación en *stop motion* descompone el medio filmico con presupuestos sistemáticos que se detienen en mecanismos de construcción cinemáticos. Demuestran así una devoción por la investigación práctica sobre el dispositivo del cine estructural, aludiendo a los procesos de percepción y añadiendo consideraciones sonoras y visuales propias de la tradición japonesa.

Dutchman's Photograph (Isao Kota, 1974) y *Atman* (Toshio Matsumoto, 1975) son las dos películas que Takashi Ito toma como inspiración para realizar *Spacy*, su trabajo de graduación en la Kyushu University of Art and Design. La primera es una filmación silente de compilaciones de fotografías que desvela un análisis metalingüístico sobre el efecto de

profundidad acentuado por las manos del propio cineasta. *Atman* está considerada una de las cumbres de Matsumoto. El que fuera profesor de Ito estudia el desarrollo de las coordenadas espacio-tiempo mediante el retrato desenfrenado de una persona vestida con un atuendo tradicional japonés, una máscara *Hannya* del teatro Noh, que representa la celosía de un demonio femenino. A las continuas pausas y aceleraciones con las que se filma el sujeto, desde múltiples ángulos y distancias, se añade una intensa paleta de colores. *Atman* es un torbellino de sensaciones vertiginosas, una atractiva operación de animación que intensifica las velocidades de filmación usando la opción *frame a frame*. Es cine de *stop motion* que huye de cualquier consideración argumental para explorar la representación del movimiento en sí mismo y la percepción simbólica del color.

Spacy (1981) parte de un principio metodológico similar utilizando 700 fotografías hechas en un gimnasio. Tras el título aparecen unas fotografías en contrapicado del techo de un polideportivo que divisa, ligeramente, unas canastas de básquet. Decenas de imágenes estáticas de tonalidades azules, separadas por pausas en negro cada vez más breves, rastrean el espacio desde un mismo punto de vista central. Tonos repetitivos de sintetizador se escuchan persistentemente, anunciando la intensidad sonora sucedida a continuación. Alcanzado el primer minuto la cámara se detiene en el parquet del complejo deportivo y se desenvuelve animadamente estableciendo patrones de filmación pautados por el acercamiento frontal y los giros panorámicos alrededor de ese espacio. Ocho ampliaciones fotográficas de la arquitectura interior, colocadas circularmente sobre sendos trípodes, acotan las composiciones que la cámara encuadra según un conjunto de normas autoimpuestas. El objetivo magnifica la tridimensionalidad del campo de básquet. Notas de teclados incrementan su velocidad a medida que el despliegue de imágenes tintadas se acelera, centrándose en repeticiones constantes. Rigurosamente refilmadas, las imágenes simulan *travellings* frontales y laterales repetitivos, estrictos desplazamientos circulares o recorridos en parábola que finalizan con giros verticales y horizontales. Yosuke Inagaki le añade una música instrumental electrónica, un zumbido persistente de *bleeps* sintéticos, designado en los créditos como efecto sonoro. El conjunto, impetuoso y furioso, tan solo dura diez minutos.

El filme es un minucioso estudio sobre el movimiento a través de la estaticidad de la fotografía. La infraestructura deportiva, a pesar de encontrarse vacía, sin jugador alguno que practique baloncesto, acoge una acción lúdica. Es un juego que no parte del ejercicio físico ni del baloncesto de competición, sino que se origina a través del entrenamiento filmico. La serie de reglas que Ito introduce —la colocación de las fotografías resiguiendo las líneas marcadas en el suelo, el planteamiento que simula los desplazamientos automáticos de la cámara por la pista, la distancia recorrida por esta cámara subjetiva— permiten observar la pieza como la retransmisión de un acontecimiento distendido, un juego con fines artísticos. La intermitencia de planos concatenados, la simetría espacial planteada como ilusión óptica y el efecto parpadeante de la segunda mitad de la película acrecienta un impacto visual al que se suman nuevas tonalidades. Tonos rojizos y amarillentos se combinan con los anteriores para crear una gama de colores austera que recuerda las pulsaciones lumínicas de las abstracciones fílmicas de Paul Sharits. Hacia el final, con las fotografías ubicadas en el suelo, la configuración produce vértigo. Es una *mise en abyme* cuyo dramatismo se acrecienta con una espiral sónica progresiva. La última imagen del filme —el retrato del propio cineasta mirando por el visor de una cámara— revela el tono autorreflexivo de una obra que forma parte de la colección del Centre Georges Pompidou de París.

A principios de la década de los años ochenta, Ito rueda una serie de piezas que, sin alcanzar la concreción de su debut, demuestran su concepción visionaria del cine. *Thunder* (1982), *Ghost* (1984) y *Grim* (1985) se acercan a lo ominoso del cine de terror, sin necesidad de argumento. Incluyen proyecciones que levitan por espacios interiores, soluciones lumínicas artificiales y rostros inquietantes rodados a altas horas de la madrugada. Como *Drill* (1983) —filme silente que materializa la deconstrucción del vestíbulo de un edificio, decantando su representación de modo inverosímil hacia ambos lados de encuadre—, son trabajos alucinantes que demuestran su control a la hora de determinar unos tiempos de exposición no convencionales, resueltos como capturas centelleantes. Según el propio cineasta, su obra propone «un vórtice de ilusión supernatural ejercido a través de la magia».

Sakumi Hagiwara, Nobuhiro Kawanaka, Hiroshi Yamazaki, Shunzo Seo, Keiichi Tanaami Yoichi, Nagata Akihiko y Nobuhiro Aihara son otros de los nombres representativos del cine experimental japonés de finales de los setenta y principios de los ochenta. Muchos de ellos son especialistas en el uso de técnicas de animación, intervalos de tiempo, juegos lumínicos y articulaciones visuales de trasfondo conceptual. Algunas de estas implementaciones se emparentan con la creación de efectos especiales para el cine fantástico y el cine de terror. No es casual que el cineasta Shinya Tsukamoto incluyera técnicas de esta naturaleza para la filmación de un largometraje apocalíptico como *Tetsuo: The Iron Man* (1989), uno de los hitos del cine de ciencia ficción japonés de serie B.

Dimensions of Dialogue

Título original:	<i>Možnosti dialogu</i>
Producción:	Krátky Film / Studio Jirí Trnka
Director:	Jan Švankmajer
Guion:	Jan Švankmajer
Animación:	Vlasta Pospíšilová
Fotografía:	Vladimir Malík
Montaje:	Helena Lebdusková
Música:	Jan Klusák
País:	Checoslovaquia
Año:	1982
Duración:	10 min
Formato:	35 mm. Color

A lo largo de los años sesenta, setenta y ochenta, el cine de animación de los países del Este resulta plenamente significativo. Muchos son los realizadores de esta época que desarrollan una cinematografía particular deudora de las tendencias surrealistas de los años treinta. Practican una fantasía que mantiene una serie de inclinaciones inquietantes y credenciales siniestras interpretadas por figuras oscuras de evocación existencialista. Fuertemente inspirado por la escuela de cine de animación checa inaugurada por el ilustrador y animador Jiří Trnka, Jan Švankmajer está considerado uno de los maestros de la animación experimental. Las obras de los polacos Jan Lenica y Walerian Borowczyk, el alemán Franz Winzentsen, el húngaro Peter Foldes, el estoniano Priit Pärn e, incluso, el francés Patrick Bokanowski, mantienen ciertos puntos en común. La radicalidad de muchas de sus películas se sustenta en la puesta en escena de elegías subversivas, sustentadas en un virtuosismo de estética feísta. En muchas ocasiones incorporan desarrollos morales de connotaciones distópicas.

Jan Švankmajer se suma en 1970 al Grupo Surrealista Checo, un colectivo originado en Praga en 1920. El artista recibe las influencias

de sus artistas operando sobre diversas disciplinas: el medio fílmico, la pintura, la cerámica, la escenografía y las marionetas, ámbitos que sigue perfilando en la actualidad. A la herencia surrealista de Luis Buñuel, De Chirico, Magritte y Max Ernst, se le suman rasgos pictóricos inspirados en El Bosco y Giuseppe Arcimboldo. Sus películas ponen en crisis la dominación comunista huyendo del realismo, abogando por lecturas críticas contra un régimen político cuya censura sufre hasta la Revolución de Terciopelo de 1989.

Para el cineasta, «el surrealismo [...] es un camino espiritual (del mismo modo que la alquimia) que discurre al revés del tiempo» (Batlle Caminal, pág. 41). Una iconografía perturbadora, incómoda, desagradable y perversa caracteriza buena parte de las películas de Švankmajer. En muchos de sus cortometrajes y largometrajes colabora estrechamente su compañera Eva Švankmajerová (1940-2005). Ambos perfeccionan unas técnicas de animación que dotan de movimiento a objetos inanimados, muñecos y autómatas, o modelan representaciones hechas de barro y yeso, entre otros materiales plásticos. La animación de recortables y marionetas es un vehículo para ofrecer narraciones absurdas y metafísicas, no exentas de humor negro. Como afirma la especialista en animación Carolina López, «todo en su cine está vinculado a la magia de la transformación: cuerpos que crecen, casas que se destruyen, rostros que se devoran, muñecas que se multiplican, personas que se disfrazan y troncos animados son solo una muestra de su universo vivo y maleable» (López, pág. 27). Proliferan objetos cotidianos inútiles y ruinosos en continua metamorfosis. Son detritos de la sociedad que señalan lo maravilloso atravesando lo barroco.

Dimensions of Dialogue expresa incisivamente estas argumentaciones. El filme se divide en tres partes claramente diferenciadas, encabezadas con los siguientes títulos: «Eternal Conversation», «Passionate Discourse» y «Exhaustive Discussion». La primera —filmada en un plano cenital— presenta un diálogo bidimensional entre dos cabezas hechas de fragmentos de objetos. Sus semblantes hechos de frutas y vegetales recuerdan los del pintor italiano Arcimboldo. Acumulaciones de desechos vomitados paulatinamente conforman nuevos rostros presentados siempre de perfil que se devoran entre ellos sistemáticamente. Este vómito continuo de resonancias punk vislumbra una crítica al

materialismo capitalista, desmontando la utilidad de los objetos, triturando los alimentos y reciclándolos como dos bustos inservibles. Todo ello conforma una metáfora sobre el primitivismo, una modernidad mediatizada por la maquinaria y la progresiva escasez de recursos energéticos. Efectos sonoros diversos relativos a la expulsión sistemática de los escombros y su posterior transfiguración en semblantes humanos de-construidos conforman la banda sonora. La segunda parte presenta un escenario austero compuesto por una mesa y dos sillas en las que reposan dos cuerpos de barro, uno masculino y otro femenino. Tras un breve flirteo en el que se cogen las manos y se besan, acuerdan consumir el acto sexual. La consecuencia de ello —un hijo no deseado— es motivo de disputa, desencadenando una enfurecida discusión que lamentablemente acaba en una escena de violencia. El tono dramático de la secuencia está acentuado por la expresividad de las notas de un *cello* que, de modo apesadumbrado, puntúa la conversión de amantes a enemigos.

La tercera animación también está enderezada con arcilla. Sobre una mesa de madera se presentan dos cabezas masculinas adultas, colocadas una delante de la otra, que se miran fijamente antes de articular una conversación absurda. Sus lenguas extienden objetos cotidianos a la espera de una respuesta coincidente. Cepillo y pasta de dientes, tostada y cuchillo con mantequilla, zapato y cordón, lápiz y sacapuntas son todos los objetos convocados estratégicamente en primera estancia. A continuación, tienen lugar dos soliloquios en los que nada tiene sentido. Rebanada de pan y dentífrico interactúan entre ellos de modo imposible. Seguidamente se dan todas las combinaciones posibles para alcanzar un diálogo de besugos sincronizado con notas disonantes cuyos instrumentos musicales conforman un trasfondo cómico. En la tercera parte del último bloque, los dos sujetos intercalan los mismos objetos dando como resultado una relación simétrica cuya ecuanimidad imposibilita el debate.

No se pronuncia palabra alguna a lo largo de tres diálogos que ejemplifican cómo la comunicación choca con el entendimiento, dando lugar a manifestaciones agresivas, egoísmos y falta de empatía. El colapso representado finaliza cuando los sujetos son incapaces de articular mensaje alguno. Durante doce minutos se despliegan tres

técnicas de animación diferentes —*stop motion*, animación de barro y la combinación de ambas— que representan un análisis pesimista de la comunicación. Emisor y receptor no razonan conjuntamente, más bien discuten furiosamente.

Entre las decenas de cortometrajes de Švankmajer destacan títulos como *Et cetera* (1966), *Historia Naturae* (1967) y *Oscuridad, luz, oscuridad* (1989). Algunos de sus títulos se basan en textos literarios escritos por Edgar Allan Poe (*La caída de la casa Usber*, 1980), Lewis Carroll (*Alice*, 1988) o el Marqués de Sade (*Insania*, 2005). Otros largometrajes a tener en cuenta son *La lección Fausto* (1994), *Los conspiradores del placer* (1996) y *Hmyz* (2018). En 1984, unos animadores afines como los hermanos Quay le dedican el filme *The Cabinet of Jan Švankmajer*, un hermoso retrato de estudio sobre las capacidades perceptivas del cineasta. Protagonizado por un muñeco cuya cabeza permanece literalmente abierta, el filme sintetiza la infancia angustiosa y el misticismo desasosegado de Švankmajer.

L'Ange

- Productor:** Patrick Bokanowski
Producción: Kira B.M. Films
Director: Patrick Bokanowski
Guion: Patrick Bokanowski
Música: Michèle Bokanowski
Intérpretes: Maurice Baquet, Jean-Marie Bon, Martine Couture, Jacques Faure, Mario Gonzales, René Patrignani, Rita Renoir, Patricia Peretti, Alain Salomon, Dominique Serrand, Nicolas Serreau, Max Guy Cravagnac, Abby Patrix
País: Francia
Año: 1982
Duración: 64 min
Formato: 35 mm. Color / Blanco y negro

En el ámbito del cine de animación experimental es poco frecuente que el resultado final sea un largometraje; el tiempo de dedicación que supone este tipo de iniciativa es su principal impedimento. Aún así, existen filmes de imagen animada con medios artesanales que se acercan, alcanzan o superan la hora de duración: *Chronopolis* (Piotr Kamler, 1982), *Alice* (Jan Švankmajer, 1987), *Institute Benjamenta* (los hermanos Quay, 1995) son buenos ejemplos de ello. *L'Ange* también forma parte de esta categoría de películas. De todos modos, no es estrictamente un filme de animación, al menos no en el sentido habitual del término. Hay poca animación de objetos, dibujos o marionetas. Existe, en cambio, un laborioso despliegue de técnicas cinematográficas que combina *stop motion* con personas humanas, efectos especiales de trucajes y otros recursos fotoquímicos elaborados, indistintamente, durante el rodaje o la fase de postproducción.

Patrick Bokanowski inicia su trayectoria artística en el campo de las artes plásticas con el pintor Henri Dimier, a quien le dedica el documental *La Part du basard* (1984). Su inquietud por crear la ilusión

de movimiento mediante registros mecánicos explica las invenciones técnicas que aplica en cada una de sus piezas. Entrevistado por Scott MacDonald, Patrick Bokanowski afirma: «Para mí, el cine comenzó con los *cartoons*, haciendo acetatos, dibujos o fotos en transparencias, y después filmándolos. Ese proceso lo encontré mucho más natural, o en cualquier caso más interesante, que simplemente dejar la cámara rodando» (MacDonald, 1998, pág. 268). *L'Ange* está dividida en un conjunto de escenas, más o menos autónomas, que conforman un filme cohesionado por una banda sonora instrumental enigmática. «El hombre del sable», «La mujer en el jarro», «Personajes en las escaleras», «El hombre en el baño», «El bibliotecario Reveil», «Biblioteca», «El ataque del castillo del huevo», «El Taller Leonardo», «La colmena» y «Ascenso» son los títulos de cada una de las secuencias. Entre todas ellas sobresalen la del espadachín luchando contra una muñeca de ropa colgada del techo; la del sirviente ofreciendo leche de una jarra que cae repetidamente al suelo; la del hombre tomándose un baño cómico a lo *slapstik* y, finalmente, la que sucede en la biblioteca. Nueve bibliotecarios idénticos, enmascarados con el mismo rostro, ordenan montañas de libros entre estanterías repletas. Se comportan de modo ensimismado, como si representaran una coreografía teatral y absurda inspirada en el mito de Sísifo. Inventariar la colección de ejemplares se convierte en un acto infructuoso, caótico, totalmente esperpéntico e inoperante.

En *L'Ange*, la escalera es un motivo recurrente que visualiza el ascenso de una figura difusa que simboliza un ángel. La búsqueda de la luz al final del túnel implica una liberación que deja atrás la oscuridad y lo desconocido. Pequeños insertos entre los diferentes niveles permiten contemplarla como una obra unitaria en que lo narrativo queda eludido por lo poético y lo simbólico. El filme relata un viaje que recoge influencias de la animación surrealista desarrollando un conjunto de puestas en escenas inquietantes donde interiores oscuros revelan lo siniestro. Iluminadas intencionalmente, las figuras humanas convocadas quedan retratadas en situaciones kafkianas —la de la biblioteca— o acciones freudianas —la del espadachín—. Son actuaciones físicas, gestuales, violentas, sin diálogos, que también evocan una escapada espiritual. La luz es el foco de atención de un filme nocturno, hecho de entresijos ocultos, con escenarios fantásticos tan turbios como insanos.

Su estructura general mantiene un desarrollo tradicional encarado hacia la cima. Como indica su director, «tienes una escalera, vas de la bodega al ático. Las escenas comienzan a caerse durante una fase inicial oscura, amorfa, no muy precisa; y luego, cuanto más progresa la película, más cuidadosas se vuelven las cosas, hasta que al final, revela áreas extremadamente luminosas» (MacDonald, 1998, pág. 267).

Lo narrativo solo queda intuido. Porque más allá de las metáforas que sugieren el reparto de figuras humanas, los verdaderos protagonistas del filme son el estilo y la técnica. Los dos quedan sometidos a la luz. El análisis de las propiedades lumínicas es el núcleo creativo de un trabajo en que destaca la dirección artística y la puesta en escena de Christian Daninos. Iluminación expresionista, ilusiones ópticas, planos cenitales sorprendentes, planos revertidos, sombras tenebrosas y juegos de escala entre la figura y el fondo marcan la pauta de un filme extremadamente laborioso que el cineasta completa en cinco años. Numerosas referencias a la historia de la pintura y la fotografía —el grabado *Draftsman Drawing Portrait* (1525), de Albrecht Dürer, los recursos lumínicos de Rembrandt, las distorsiones faciales de Francis Bacon, la cronofotografía de Jules Marey— están sugeridas en *tableaux vivants* inestables. Filmaciones *frame a frame*, con exposiciones largas, producen estelas mientras otras hechas de intervalos temporales aceleran los movimientos. Todas ellas se combinan con operaciones de posproducción, una *optical printing* que Bokanowski identifica como *aerial-image machine*. Este artilugio convierte el espacio y el tiempo en elementos plásticos susceptibles de trabajarse manualmente mediante el cine, produciendo secuencias misteriosas y alucinatorias.

Lo hipnótico queda acompasado por una banda sonora donde el *cello* de Philippe Muller, la *viola* de Régis Pasquier y el *contrabajo* de Philippe Drogoz son los tres instrumentos preeminentes de una música compuesta por Michèle Bokanowski, la mujer del cineasta. Efectos sonoros diegéticos —relativos a las acciones representadas— se desenvuelven armoniosamente con temas instrumentales de cadencia expresiva y desarrollo dramático. Tanto la oscuridad del cine de animación de los países del Este (Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Jan Švankmajer, hermanos Quay) como las soluciones de impresión óptica del cine experimental norteamericano (Ed Emshwiller, Pat O'Neill, James

Herbert) se revelan como influencias de peso para la consecución de la estética del filme. Tras la buena acogida de *L'Ange* por expertos en la materia como Dominique Paini, Michel Chion y Dominique Noguez, Patrick Bokanowski realiza piezas cortas como *La Plage* (1992), *Au bord du lac* (1993), *Flammes* (1998), *Éclats d'Orphée* (2002) y *Le Canard à l'orange* (2002), que siguen indagando sobre la fascinante plasticidad de la imagen cinematográfica.

Standard Gauge

- Producción:** National Endowment for the Arts de Washington D.C.,
Agencia Federal
- Director:** Morgan Fisher
- Guion:** Morgan Fisher
- Montaje:** Morgan Fisher
- Voz en off:** Morgan Fisher
- País:** Estados Unidos
- Año:** 1984
- Duración:** 35 min
- Formato:** 16 mm. Color

*F*ormato estándar es la traducción más precisa del título que nos ocupa a continuación. La pieza se refiere al 35 mm, el formato de película utilizado principalmente por la industria del cine. Desde la invención del cinematógrafo existen diversos soportes filmicos designados en función de la anchura del celuloide. Las diferentes dimensiones se asocian, generalmente, a prácticas concretas. Así, habitualmente, el cine *amateur* se ha filmado en 9,5 mm —también llamado Pathé Baby—, en 8 mm —o doble 8 por partir de un 16 mm, dividido tras el proceso de revelado— o en súper 8 —comercializado por Kodak en 1965 para fomentar su uso, simplificando los mecanismos operativos. Documentales, reportajes, noticiarios televisivos y buena parte del cine experimental se han filmado, frecuentemente, en 16 mm, una anchura de mayor calidad que las anteriores pero inferior a 35 mm. Con este último formato se han filmado los principales largometrajes de ficción antes de la consolidación del vídeo digital de alta definición. Algunas superproducciones y propuestas como las de los cines IMAX han apostado por el 70 mm, de uso excepcional.

El último párrafo del escrito con el que se abre *Standard Gauge* señala: «La anchura de 35 milímetros se estableció con los inicios del filme, y fue adoptada por la industria del cine en América y demás regiones. Como

fueron apareciendo otros formatos, el 35 mm también llegó a conocerse como el formato estándar». El filme de Morgan Fisher es un homenaje a este formato, hecho de fragmentos filmicos que el cineasta ha ido guardando a lo largo de su vida profesional y artística. Un texto inicial que explica el origen del kinetoscopio y el kinetógrafo —inventados por el norteamericano Thomas Edison en 1890— contextualiza los inicios del cine, y dice que es el ayudante de este último, William K. L. Dickson, quien determina el tamaño adecuado de la película para los dos artilugios. El kinetoscopio se patenta para visualizar películas breves de modo individual tras insertar unas monedas, así que se construyen millares. El kinetógrafo es la cámara que permite realizar esas filmaciones; solo se fabrica una. Este artefacto es copiado por los hermanos Lumière, propietarios de una empresa fotográfica en Lyon (Francia), que ven la posibilidad de inventar otro que a su vez proyecte imágenes en pantalla para deleite de una audiencia numerosa. Lo individual deja paso a lo colectivo, pero la proporción filmica establecida en Estados Unidos sigue intacta.

Standard Gauge contextualiza estos hechos históricos para elaborar seguidamente un itinerario cinematográfico en primera persona. Fisher explica su relación con el medio mostrando decenas de tiras de celuloide registradas con truca. Es una suerte de diario personal hecho de fragmentos de fotogramas de 35 mm que el autor va colocando en el centro de un encuadre cenital, uno detrás de otro. Guardados a lo largo de los años, estos identifican su relación profesional con el medio artístico: trabajos como montador, encargos para archivos de documentales, un papel como actor secundario, etc. Una vez empieza a involucrarse en el mundo del cine, en 1968, colecciona recortes de metrajes que le llaman la atención. Los primeros ilustran colaboraciones que hacen referencia a la creación de subtítulos al inglés de *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967), el inventariando de planos documentales de muertes reales para un trabajo de archivo o su labor como segundo montador en una ficción erótica titulada *The Student Nurses* (Stephanie Rothman, 1970), producida por Roger Corman. Sus breves participaciones, como intérprete en una producción de serie B y como asistente de una galería de arte, quedan fijadas en dos tomas en las que se ve su rostro. Son dos autorretratos refilmados de un trabajo que acompaña celuloides curiosos con explicaciones en *off* de una voz grabada sincrónicamente.

A este componente autobiográfico se le añade una dimensión analítica que propone un estudio descriptivo de las propiedades técnicas visibles en las imágenes, inscripciones y grafismos de los fotogramas. Así, las razones existentes tras las *China Girls* quedan descritas por su utilidad para calibrar las tonalidades cromáticas de la emulsión; el proceso de laboratorio empleado para crear el Technicolor se explica a partir de la escritura del acrónimo YCM (amarillo, cian y magenta), y las inscripciones situadas en los márgenes de los fotogramas quedan definidas meticulosamente al visualizar bandas de sonido, cuentas atrás, proporciones anamórficas y otras señalizaciones, perceptibles tan solo para técnicos de laboratorio, editores o proyccionistas. El resultado final puede parecer una demostración fetichista por el componente objetual de las imágenes, pero en realidad es una exposición sabia e inteligente sobre los conocimientos atesorados por su artífice. A su amplio bagaje técnico se le suman anécdotas divertidas, verbalizadas cómicamente a lo largo de una sola toma continua.

Standard Gauge intercala rasgos experimentales del *structural film*, el ensayo metafílmico y el documental autobiográfico. Es una filmación en 16 mm que homenajea el 35 mm bajo un planteamiento sistemático, ordenado cronológicamente. Su método consiste en analizar rigurosamente su propia experiencia dentro de la industria cinematográfica, así como su devoción por el medio. Introduce conocimientos narrando experiencias propias, desveladas a través de los materiales coleccionados. Es la película más personal del cineasta. Asume su desencanto profesional respecto a la industria de Hollywood, manifestando su perspicacia, canalizada como obra para el circuito no comercial. El resultado es un goce para los iniciados en la materia fílmica. Demuestra el criterio de un cineasta que también se siente atraído por otras facetas como la pictórica y la crítica de arte.

En sus otras películas, Fisher explora el proceso de filmación, grabación sonora, montaje, copiado o proyección de una película bajo consideraciones metalingüísticas. *Production Stills* (1970), *Picture and Sound Rushes* (1973) y *Projection Instructions* (1976) son filmes idiosincráticos en los que el medio cinematográfico queda sometido a la elaboración teórica mediante la palabra escrita o verbalizada. Es un cine que mantiene similitudes con algunas de las estrategias epistemológicas, participativas

y ensayísticas insinuadas en filmes de cineastas como Hollis Frampton, George Landow o Thom Andersen. De hecho, este último es uno de los nombres que aparece en los agradecimientos finales de un filme instructivo con trazos de clase magistral.

The Way Things Go

- Título original:** *Der Lauf der Dinge*
Productor: Marcel Hoehn
Directores: Peter Fischli y David Weiss
Guion: Peter Fischli y David Weiss
Fotografía: Pio Corradi
Montaje: Rainer Trinkler, Mirjam Krakenberger
País: Suiza
Año: 1987
Duración: 30 min
Formato: 16 mm. Color. Sonido

El denominado cine de artistas es un concepto difuso que merece una serie de aclaraciones previas para evitar malentendidos. Desde los inicios del cine, este se ha debatido entre la opción de manifestarse como una disciplina artística o como una rama más de la industria del entretenimiento. Los cineastas son artistas que se expresan mediante un medio tecnológico que, dado su carácter industrial, fomenta la reproducción ilimitada, su comercialización y su explotación. Algunos de ellos lo hacen considerando la sala de cine como el único canal de distribución posible, otros contemplan el contexto artístico como el lugar de exhibición adecuado para validar sus propuestas. En esta segunda concepción se incluyen las prácticas fílmicas de artistas multidisciplinares relacionados con las segundas vanguardias, aquellas que suceden principalmente en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. Neo-Dadá, pop art, Fluxus, *happening*, *performance*, Minimal Art, Land Art, arte conceptual, arte procesual, crítica institucional, etc. son corrientes artísticas acogidas por galerías, museos, laboratorios de creación y espacios alternativos.

Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Richard Serra, Dan Graham, Walter de Maria, Bruce Nauman, David Lamelas y Marcel Broodthaers son artistas visuales que realizan trabajos en 16 mm exhibidos en ver-

sión monocanal o en formas varias de instalación. Muchos de ellos asumen el cine y el vídeo como herramientas para documentar acciones o para integrarlas en sus despliegues objetuales. La instalación fílmica y la videoinstalación fundamentan ideas, conceptos y actitudes que expanden la imagen en movimiento optando por incluir el papel activo del espectador, estudiando la arquitectura que las acoge o razonando sobre la temporalidad empleando el *loop* como principio esencial.

Fischli y Weiss son dos artistas suizos afines a la relectura de la desmaterialización del arte. Recuperan cuestiones conceptuales añadiendo lógicas procesuales que atienden lo cotidiano desde una óptica recreativa interesada en revelar comportamientos derivados de la sociedad capitalista. *The Way Things Go* (1987), de Peter Fischli y David Weiss, es un trabajo fílmico que, como los anteriores *The Least Resistance* (1981) y *The Right Way* (1982-1983), circula exclusivamente por galerías de arte y museos internacionales. Es una película de artistas, una pieza de dos creadores transdisciplinares que trabajan materiales dispares y técnicas mixtas en función de las demandas de cada proyecto artístico.

A lo largo de treinta minutos, el filme documenta un recorrido lateral en el que diferentes objetos, minuciosamente manipulados, se van activando sucesivamente entre ellos. En un amplio hangar hay dispuesta una serie de pruebas relativas a las leyes de la física y las fórmulas químicas. Mechas que activan la pólvora de petardos; neumáticos que avanzan gracias a sutiles empujes; sillas en equilibrio intervenidas para inclinarse del todo; globos que se hinchan, otros que se desinflan; productos que estiran, succionan o caen; recipientes que se llenan o se vacían, de agua u otros líquidos corrosivos; superficies lisas con combustible que arde; presiones alquímicas; ascensos y descensos de cuerdas, velas, potes, cilindros o artilugios contruidos de madera y de metal, quedan convocados en una especie de gran instalación pirotécnica. Es un dominó perfectamente calculado que anima chatarra colocada debidamente. La activación de esta desencadena una secuencia de incidentes en la que se sucede el protagonismo, mientras la acción avanza serenamente. Esta concatenación de incidentes tiene lugar en un espacio cerrado, un almacén industrial donde se encuentran decenas de materiales, artilugios y mecanismos colocados meticulosamente para convocar una reacción en cadena. Desechos de objetos industriales

quedan intervenidos para articular un museo metalúrgico de resonancias incendiarias, incrementado por un sonido hiperrealista. Situaciones cómicas, surgidas casualmente, revelan rasgos antropomórficos en los desplazamientos de ciertos materiales. Para que la acción siga su curso, los objetos quedan dispuestos inventivamente bajo ideas extraídas de manuales prácticos de física y química. El resultado es un espectáculo visual y sonoro que estudia la gravedad, el peso de los cuerpos y la transformación de la materia.

El filme se puede contemplar como un homenaje a la máquina Rube Goldberg o a los Grandes Inventos del TBO, artilugios rocambolescos contruidos para desempeñar acciones nimias. También parece un guiño a la obra del compatriota Roman Signer, experto en desempeñar acciones insustanciales bajo fórmulas físicas y químicas con trasfondo cómico o trascendental. Las pruebas preparadas en esta gincana sulfúrica, rotativa y flameante, son recorridas de izquierda a derecha por una cámara al hombro que se detiene imperceptiblemente en ciertos detalles para poder ejecutar los empalmes debidos. Son breves elipsis temporales que subsanan las interrupciones sucedidas durante la filmación. La documentación del engranaje simula un plano secuencia de una sola toma, a pesar de contar con numerosos cortes debidamente disimulados.

Durante el visionado de *The Way Things Go*, el espectador se pregunta constantemente cómo va a avanzar la acción. Estas expectativas se traducen en el ejercicio de anticipar las resoluciones o la sorpresa que supone presenciar lo inexplicable de algunas de ellas. Lo atractivo de esta coreografía encadenada de operaciones causales fomenta que años después una reconocida marca de coches copie la idea sin escrúpulos, para desempeñar un anuncio televisivo estilizado que, finalmente, impulsa la promoción del modelo automovilístico de turno.

Más allá de las controvertidas opiniones éticas que pueda haber generado una película vendida reiterativamente a fundaciones y museos de arte contemporáneo como pieza limitada y numerada, el filme de Fischli / Weiss debe considerarse una excepción. Su popularidad facilita que museos, galerías y fundaciones privadas inviertan en la producción audiovisual, apostando por la presencia de *time based media* en sus espacios, no solo mediante herramientas videográficas sino

también cinematográficas. «A menudo se considera que el cine encarna los reclamos de lo popular contra los placeres más elitistas de la galería de arte tradicional» —escribe Mark Nash— «aunque esta distinción es cada vez más irrelevante; es un malentendido porque el cine es una parte integral, si no generadora, del arte del siglo XX» (Leighton, pág. 444). Un cine de artistas que, dadas las condiciones de recepción, se revela fragmentario, elusivo. Algo que demuestran las películas expositivas de Rodney Graham, James Coleman, Tacita Dean, Runa Islam, Manon de Boer, Rosa Barba, João Maria Gusmão y Pedro Paiva; títulos que, a buen seguro, muchos visitantes de museos de arte contemporáneo han contemplado distraídamente, de manera incompleta.

Nervous Magic Lantern

Directores: Ken y Flo Jacobs
País: Estados Unidos
Año: 1990-2018
Duración: 60 min. aprox.
Formato: Color. Sonido

*P*erformance *filmica* y *cine en directo* son conceptos que designan proyecciones cinematográficas planteadas como actuaciones en vivo. Son eventos únicos generados por cineastas que activan sus herramientas en vivo, en la misma sala, operándolos con cierto margen de improvisación. Son espectáculos insólitos donde los proyectores son, muy a menudo, el foco de atención. Hacia finales de los años sesenta se proponen rupturas relativas a la configuración espacial del hecho *filmico*. La rígida ordenación de la sala oscura —con la habitual disposición de la cabina de proyección, la pantalla y el patio de butacas— cede paso a otra distribución más libre, que ensaya modos diferentes de experimentar el fenómeno cinematográfico. Transgrediendo estos códigos espaciales se convocan sonidos e imágenes en movimiento que celebran la noción de evento acontecido en presente. Los conciertos *Vortex* (1957-1959), de Jordan Belson y Henry Jacobs, en el Planetario Morrison de San Francisco; los *9 Evenings: Theater and Engineering* (1966), organizados por el colectivo *Experiments in Art and Technology*; las diversas instalaciones y multiproyecciones de los polifacéticos diseñadores Charles y Ray Eames; la experiencia multimedia *HPSCHD* (1969), de John Cage y Lejaren Hiller, formada por millares de diapositivas y decenas de filmes; la decisiva conferencia *A Lecture* (1968), de Hollis Frampton, o las numerosas actuaciones de los artistas de la *London Film-Makers' Co-operative* se circunscriben a esta dimensión.

Desde 1975, el matrimonio Flo y Ken Jacobs presenta distintas *performances* en una investigación en curso que expande el concepto de espectáculo, recuperando concepciones del cine primitivo.

Previamente, Ken Jacobs inicia su trayectoria realizando películas *underground* junto a Jack Smith, artífice del *camp* y el cine baudelairiano con títulos como *Little Stabs at Happiness* (1958-1960) y *Blonde Cobra* (1959-1960). En 1969, Jacobs empieza la realización de uno de los títulos paradigmáticos del cine estructural de apropiación. *Tom, Tom The Piper's Son* (1969-1971) disecciona una película silente de 10 minutos en blanco y negro, expandida hasta 115 minutos mediante la técnica de la refilmación. Este análisis microfilmico del grano de la imagen demuestra su interés por los desarrollos mecánicos de la era precinematográfica y los estudios científicos sobre las capacidades perceptivas del ser humano.

Con el proyecto titulado *Nervous Magic Lantern*, el matrimonio Jacobs concreta su particular visión del fenómeno cinético. Esta conmovedora propuesta consta de una linterna mágica alterada —construida artesanalmente— que incorpora una serie de aplicaciones manuales e ingenios mecánicos entre los que sobresalen ventiladores ligeros y un obturador de velocidad variable colocado en la parte exterior. La exaltada actuación de este mecanismo eléctrico, empeñado en obstaculizar la luminosidad intermitentemente, se combina con la proyección de un conjunto de transparencias pictóricas de naturaleza abstracta. Son numerosas pinturas de formas no naturalistas, representadas sobre superficies translúcidas, que demuestran la enseñanza recibida por el pintor abstracto alemán Hans Hofmann durante los años cincuenta. Una vez ampliadas en pantalla —a través del objetivo de la linterna mágica—, estas manchas expresionistas, aplicadas a modo de *all over*, devienen escenarios ilusorios caracterizados por una actividad tridimensional perceptible desde cualquier ángulo, sin necesidad de gafas anaglíficas ni polarizadas. El continuo parpadeo del obturador provoca una exaltación evocadora de formas informalistas e indefinidas que la mente trata de sintetizar y nombrar. Este ímpetu por identificar verbalmente queda constantemente frustrado. Lo visible a lo largo de la proyección es una abstracción orgánica, un juego frenético de luz y oscuridad que genera imágenes estroboscópicas en relieve, figuraciones inefables de naturaleza efímera.

El conjunto es una manifestación elemental; cine sin película. Remite a los inventores del cine aventurándose hacia una dimensión hipnótica de manchas parpadeantes de colores vibrantes. Luz y oscuri-

dad se complementan, demostrando cómo la irradiación de la primera necesita de los efectos de sombra de la segunda para revelar su esencia. La luminosidad del espectáculo filmico requiere la fascinación de la opacidad para manifestar la belleza de su existencia. A modo de fantasmagoría y prestidigitación vertiginosa este proyector manual evoca la experimentación lumínica de la era precinematográfica. En palabras del propio Ken Jacobs la audiencia observa «expresionismo abstracto en profundidad, creaciones monstruosas de formaciones y deformaciones luminosas y oscuras, sucedidas sin película ni aparatos electrónicos, en directo y sin el espectáculo del 3D, pero con un tipo de 3D disponible incluso para la vista del que tiene un solo ojo». Estos impulsos incessantes de luz en continua transformación tienen algo de alucinógeno. En las notas de uno de los programas de mano publicados en festivales Ken Jacobs afirma «no se preparen con drogas, la *Nervous Magic Lantern* es la droga». La proyección acostumbra a contar con interpretaciones musicales en directo que improvisan formas jazzísticas, texturas electrónicas o ruidismo instrumental.

En 1990 Flo y Ken realizan la primera *performance* pública del proyecto. El vídeo *Chronometer* documenta esta actuación de 24 minutos de duración, acompañada por una banda sonora compuesta por Harrison Birtwistle en 1971 con sonidos de relojes. Otro vídeo titulado *Nervous Magic Lantern: Spiral Nebula* registra un directo de 2005 a lo largo de 45 minutos no recomendados para individuos epilépticos. Desde entonces el espectáculo ha tenido lugar periódicamente en decenas de localizaciones internacionales, siendo Nueva York la ciudad más afortunada. En la península ibérica, la *Nervous Magic Lantern* se ha podido disfrutar en 2015 en la retrospectiva del (S8) Muestra de Cinema Periférico de A Coruña, y en julio de 2017 en el Museo Guggenheim de Bilbao. En enero de 2016, el Anthology Film Archives de Nueva York acogió el *Nervous Magic Lantern Festival*, donde un conjunto de actuaciones musicales pusieron banda sonora instrumental a esta linterna mágica hiperactiva. Artistas como los norteamericanos Bruce McClure, John Porter, Sandra Gibron y Luis Recoder, o el colectivo berlinés OJOBACA, se inspiran en la obra de los Jacobs para especializarse en la realización de *performances* que reconfiguran los confines de la proyección cinematográfica en términos epistemológicos.

Bouquets 1-30

Directora:	Rose Lowder
Fotografía:	Rose Lowder
Montaje:	Rose Lowder
País:	Francia
Año:	1994-2005
Duración:	39 min
Formato:	16 mm. Color. Silente

Francia es uno de los países europeos con mayor actividad cinematográfica experimental. No en vano el cine de las vanguardias artísticas de los años diez y veinte tuvo en París su principal centro neurálgico. Si el cine surrealista está representado por Man Ray, René Clair o Jean Cocteau, el impresionismo lo hace gracias a los filmes de Abel Gance, Jean Epstein y Dimitri Kirsanov, mientras que el cine puro corre a cargo de Herni Chomette y Germaine Dulac, entre otros. Durante los años cincuenta sobresale el cine letrista de gente como Isidore Isou, Gil Wolman y Maurice Lemaitre, mientras que en la década de los sesenta es el situacionismo de creadores como Guy-Ernest Debord, con su *détournement*, el que marca la pauta del cine más radical y combativo con la legitimación de los contextos artísticos. Mientras Christian Lebrat recoge el testigo del cine estructural a lo largo de los setenta, Jackie Raynal asume una documentación autobiográfica y Patrick Bokanowski se adentra en las técnicas de animación más singulares durante los años ochenta. Jean Michel Bouhours, Yeann Beauvais, Cécile Fontaine, Pip Chodorov y Emmanuele Lefrant son otros de los protagonistas franceses que, entre los ochenta y los noventa, no solo crean obra fílmica sino que también dinamizan la escena experimental gala publicando libros en sellos editoriales (Paris Expérimental), gestionando distribuidoras (Lightcone), haciendo programaciones (Scratch), publicando VHS y devedés para uso doméstico (Re-Voir), organizando festivales (Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de

Paris, del Collectif Jeune Cinéma) o coordinando el foro principal de cine experimental internacional (Frameworks).

Rose Lowder también participa activamente en la escena francesa codirigiendo los Archives du Film Expérimental d'Avignon (AFEA), organización fundada en 1981. Esta cineasta originaria de Miraflores, Lima (Perú), estudia en la Chelsea School of Art (1962-1964), donde inicia su labor artística mientras trabaja como editora para la industria del cine. Su tesis doctoral, titulada *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle* (1987), demuestra su interés por lo visual en la investigación del medio filmico y la percepción ocular del ser humano. Entre los años 1996 y 2005 da clases en la Universidad de París I, en el área de Práctica y teoría del cine.

Su obra se inscribe dentro de una tendencia lírica que recupera nociones del cine estructural para desenvolverse como un cine personal y autobiográfico, que atañe directamente a los mecanismos de filmación del 16 mm. Lo sistemático de su cine es fruto de un análisis preciso del fotograma como unidad mínima. La intercalación intermitentemente de *frames* a gran velocidad es el efecto más característico de un trabajo cuyo imaginario está representado por paisajes naturales, campestres y marítimos del sur de Francia. Filmar con una Bolex de 16 mm que le permite emulsionar solo los fotogramas pares o los impares, para poder rodar los otros más tarde, tras rebobinar la película y cargar de nuevo la bobina en el chasis de la cámara, es como opera Lowder. Son ráfagas de fotogramas parpadeantes proyectados a gran velocidad que avanzan vigorosamente. Su cine hereda problemáticas perceptivas como el fenómeno *Phi*, relativo a los mecanismos de visualización del cerebro, una asimilación de la continuidad visual anteriormente explicada bajo la denominación de *persistencia retiniana*. Sus películas más reconocidas se inspiran en el efecto de una herramienta tan básica como el taumatropo, en el que dos imágenes dispares se fusionan entre ellas al percibirse de modo acelerado.

Lowder emplea un montaje en cámara entrelazando fotogramas expuestos a la luz en momentos diferentes. Es un cine fotográfico, cuyas tomas fijas únicas conjugan con las anteriores y posteriores para configurar complejas cenefas hechas de luminancias, cromatismos y movimientos temblorosos. Esta rigurosa metodología supone un con-

trol de las diferentes etapas de filmación con los que poder prever el resultado final. La serie *Bouquets* (iniciada en 1995 y finalizada en 2005) se compone de treinta filmes breves, confeccionados *frame a frame*, que funcionan como grupos de impresiones efímeras de espacios abiertos. Las texturas de las superficies filmadas, el brillo de los colores capturados y los sutiles desplazamientos de los elementos que entran en escena crean un ecosistema en el que las imágenes diurnas de naturaleza conjugan con un sistema técnico de filmación particular, profundamente artificial.

Su arte está estrechamente relacionado con los lugares en los que reside y las comunidades que los forman, con especial inclinación por la jardinería, las granjas orgánicas y otras iniciativas colectivas comprometidas con la ecología. Su *modus vivendi* está vinculado a las imágenes que filma. De hecho, en su trabajo existe otra línea más ligada a la concienciación de estas cuestiones éticas relativas a la sostenibilidad del medio ambiente. Localizaciones domésticas y situaciones cotidianas de regiones cercanas a Aviñón —donde reside muchos años antes de mudarse a París— quedan impresionadas en películas humildes, discretas, silenciosas. Es un cine silente que no requiere de sonidos ni músicas de ningún tipo porque la musicalidad viene dada por los compases de ritmos que varían en función del encuadre, la luminosidad, el acercamiento o la lejanía de aquello que muestran.

Estas piezas de poco más de un minuto muestran estampas primaverales y postales veraniegas hechas de prados floridos de amapolas, margaritas, árboles mecidos por el viento, gentes por las calles de los pueblos de la Costa Azul y barcos de vela surcando el mar Mediterráneo. Demuestran que el efecto estroboscópico puede representar algo amable, agradable y placentero, multiplicando puntos de vista acelerados. Resolviéndose como un álbum de verano hiperactivo, cada pieza funciona como un desplegable de postales superpuestas que curiosamente no aturde, sino que hipnotiza. Lo hace aludiendo tanto a la memoria de sus experiencias similares vividas anteriormente como a su imaginación idílica, algo escapista, de lo que podrían ser todos sus veranos del mañana. Con su práctica, Rose Lowder alude simultáneamente a la cercanía natural de los pasajes campestres filmados por Jonas Mekas en títulos como *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972),

y a los meticulosos rodajes paisajísticos de cineastas como Chris Welsby (*Seven Days*, 1974) o Emily Richardson (*Aspect*, 2004).

Film Ist, 1-12

Productor:	Manfred Neuwirth
Producción:	Loop Media
Director:	Gustav Deutsch
Guion:	Gustav Deutsch
Montaje:	Gustav Deutsch
Música:	Werner Dafeldecker, Christian Fennesz, Martin Siewert, Burkhard Stangl
País:	Austria
Año:	1998-2002
Duración:	150 min
Formato:	16 mm / 35 mm. Color / Blanco y negro. Sonido

¿Qué es el cine? Esta es una de las grandes cuestiones que todo cineasta e historiador del medio se ha preguntado en algún momento. Hallar la especificidad fílmica, dejando de lado lo retórico y lo superfluo, ha sido una de las razones que, desde los inicios del cine, ha justificado una investigación planteada desde la práctica y la teoría. Esta pregunta es el punto de partida de buena parte del razonamiento escrito por el crítico de cine francés André Bazin que, entre el período 1958-1963, redacta cuatro volúmenes titulados con esta misma interrogación. En la contemporaneidad, la búsqueda de la esencia que fundamenta el cine continúa siendo objeto de reflexión por pensadores y realizadores, pero lo cinematográfico, con sus laboriosas circunstancias fotoquímicas, ha ido perdiendo terreno en favor del audiovisual digital, con su diversidad de pantallas y su pluralidad de soportes. Preguntarse qué es el cine y dilucidar conjeturas también es el objetivo del trabajo más ambicioso del cineasta austriaco Gustav Deutsch.

Deutsch es un artista multidisciplinar que trabaja la pintura, la música, la arquitectura y la fotografía, a menudo en colaboración con su mujer, Hanna Schimek. Con más de ochenta películas de duraciones diversas, realizadas entre 1981 y 2017, el realizador vienés es uno de los

nombres más relevantes de las prácticas de apropiación. Sus películas son tratados metalingüísticos que recuperan metrajes filmicos antiguos para otorgarles nuevos usos bajo coordenadas analíticas que no excluyen rasgos alquímicos. Su cine parte del reciclaje filmico de materiales añejos —encontrados o buscados— para articular consideraciones ontológicas y fenomenológicas. Haciendo referencia continua a la historia del medio y a las diferentes utilidades que ha adoptado a lo largo del siglo XX, su obra suma diferentes perspectivas filmicas para moldear propuestas unitarias que admiten una pluralidad de lecturas.

Film Ist, 1-12 es un ambicioso proyecto cinematográfico de compilación que parte de filmes educativos y científicos extraídos de los archivos de la Nederlands Filmmuseum. En él se define con precisión y elegancia el arte cinematográfico más desconocido de principios del siglo pasado. Dividida en dos partes finalizadas en 1998 y 2002 respectivamente, la película consta de un primer bloque, montado en 16 mm que dura 60 minutos y un segundo, en 35 mm, que alcanza los 93 minutos de duración. *Film Ist. (1-6)* incluye los apartados: «Movimiento y tiempo», «Luz y oscuridad», «Un instrumento», «Material», «Un parpadeo de un ojo» y «Un espejo». *Film Ist (7-12)* contiene los enunciados: «Cómico», «Mágico», «Conquista», «Escritura y lenguaje», «Emociones y pasión» y «Memoria y documento». Cada capítulo comprende un montaje de imágenes preexistentes y sonidos originales que coinciden en una óptica expresiva y una voluntad cognitiva. Las músicas y los silencios concebidos para la banda sonora incrementan los significados que transmite un plano visual vinculado a la documentación científica y la esfera narrativa del cine de entretenimiento.

El primer bloque desmonta filmaciones científicas para construir un filme profundamente poético que fusiona representaciones opuestas, enlaza filmaciones desiguales y encaja ilustraciones inhóspitas articulando un discurso ideológico de valor estético indiscutible. La fascinación que producen los seis primeros capítulos se debe no solo a aquello que muestran las imágenes (cómo se rompe un vaso, cómo vuela un pájaro, cómo camina un niño), sino también a los mecanismos utilizados para documentarlo (cámara lenta, uso de teleobjetivos o microscopios, tiempos de exposición largos, película de rayos X, etc.). El segundo bloque recopila escenas de ficción de los treinta primeros

años del cine, los de la era muda o silente. En ellas aparecen actrices y actores cuyas acciones incorporan gags, efectos especiales y demás trucos típicos de los primeros años del medio, los de invención de su lenguaje narrativo. Es una época en que se observa cómo incrementa la elaboración psicológica y emotiva de los personajes en detrimento de unas capacidades físicas más cercanas al cine de atracciones.

La precisión en el encadenamiento de planos dispares y el sugerente trabajo sonoro crean una combinación evocadora que sitúa sus coordenadas entre lo analítico y lo metafórico. Christian Fennesz, Werner Dafeldecker y Martin Siewert son tres de los músicos encargados de diseñar una banda sonora situada entre una electrónica calmada, un paisajismo ruidoso y unas atmósferas etéreas que dialogan productivamente con las secuencias de imágenes. La complejidad que transmiten los montajes es producto de un cúmulo de estímulos poéticos, abstractos o conceptuales, fácilmente detectables. Miguel Fernández Labayen resume el carácter autorreflexivo de la pieza afirmando que «desde su filiación científico-técnica hasta sus implicaciones como representación antropológica o meramente lúdica, la película explora distintas aproximaciones que conforman el fenómeno filmico como medio de relacionarse con el mundo» (Labayen, 2006, pág. 126). *Film Ist* también existe en formato de videoinstalación formada por ocho pantallas dispuestas a modo de octaedro. Es un despliegue museístico que invita a visualizar simultáneamente centenares de planos que explican la historia del medio mediante sutiles concatenaciones.

Con *Welt Spiegel Kino* (2005), el cineasta continúa su particular arqueología cinematográfica de la época silente. Este título relaciona la idea cinemática de la ventana abierta al mundo con la del cine como espejo de la realidad. Si *Film ist a Girl & a Gun* (2009) prosigue su inquietud respecto a la exploración metafilmica del *found footage* —partiendo de la mítica frase pronunciada por Jean-Luc Godard—, *Shirley: Visiones de una realidad* (2013) recrea diversas pinturas realistas del norteamericano Edward Hopper mediante una especie de *tableaux vivants* de colores vibrantes, acompañados por una banda sonora hecha de programas radiofónicos. En su empeño por revivir el cine de otra era, la obra de Deutsch se emparenta con la del canadiense Al Razutis —interesada en revisar el precine—, los italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci

Lucchi —formulada desde el signo etnológico—, el dúo francoalemán Matthias Müller y Christoph Giradet —decantada a reorganizar el cine de ficción desde lo alegórico— o el inglés Adam Curtis —centrada en diseccionar lo audiovisual desde lo sociopolítico—, ejemplos que permiten recordar que, como afirma Gustav Deutsch, el cine son tantas cosas que un catálogo de lo que puede ser debe permanecer necesariamente abierto.

Outer Space

Director: Peter Tscherkassky
Montaje: Peter Tscherkassky
Sonido: Peter Tscherkassky
Intérprete: Barbara Hershey
País: Austria
Año: 1999
Duración: 10 min
Formato: 35 mm. Blanco y negro

Durante la década de los años noventa las prácticas audiovisuales experimentales vinculadas al *found footage* adquieren una nueva dimensión. Norteamericanos —Abigail Child, Craig Baldwin, Barbara Hammer, Keith Sanborn, Leslie Thornton, Bill Morrison— y europeos —Harun Farocki, George Barber, Matthias Müller, Christoph Giradet, Cecile Fontaine— son algunos de los responsables de su definitiva popularización. La escena austriaca destaca como uno de los focos principales de este cine de apropiación, concentrado en el desmontaje fílmico de materiales no originales. Martin Arnold, Gustav Deutsch y Peter Tscherkassky son los tres nombres más significativos de una cinematografía que tiene en las figuras históricas de Kurt Kren y Peter Kubelka dos de sus faros principales. La tradición de este país en materia de vanguardia fílmica y de apoyo gubernamental en la organización de estructuras que fomenten su producción y difusión —la distribuidora Sixpackfilm, el sello editorial Index, la editorial Filmmuseum Synema— facilitan la consolidación de un cine que tiene en Tscherkassky a su cineasta contemporáneo más emblemático.

El cineasta vienés empieza a realizar películas en 1979, a la temprana edad de 21 años. Durante las cuatro décadas posteriores crea un impactante cuerpo fílmico reconocido ampliamente, tanto por la crítica como por el público; su constante presencia en las secciones experimentales de la mayor parte de festivales internacionales así lo

constata. Tscherkassky inicia su trayectoria empleando el formato súper 8 para acabar utilizando el 35 mm. Los planteamientos minimalistas, repetitivos y conceptuales de sus primeros filmes —ejemplificados en la serie de besos comprimidos en *Liebesfilm* (1982) o en el análisis abstracto del primer filme de la historia de los hermanos Lumière en *Motion Picture* (1984)— dan paso a un conjunto de títulos exuberantes que festejan, espectacularmente, las propiedades matéricas del celuloide. El trasfondo estructural de sus primeras obras queda substituido por una inspiración expresiva derivada de un tratamiento profundamente laborioso. *L'Arrivé* (1997-1998), *Outer Space* y *Dream Work* (2001) forman la trilogía del Cinemascope, donde perfecciona su técnica manual de cine de apropiación sin cámara. Son películas elaboradas en su laboratorio fotográfico que, siguiendo la estela experimental del artista Man Ray, ponen a prueba el soporte fotoquímico partiendo de materiales reciclados procedentes de largometrajes narrativos. Explorando las posibilidades de las herramientas analógicas, Tscherkassky yuxtapone impresiones lumínicas sobre la emulsión para multiplicar las imágenes resultantes. Sus filmes ejercitan una libertad poética; como razona el propio Tscherkassky: «Diría que todas mis películas tienen una historia, por pequeña que sea [...], en cierto modo la poesía es libre de inventar nuevas pautas para cada nuevo poema [...], en mi caso resulta obvia la importancia de la condensación, con todas las superposiciones procedentes de fuentes y direcciones diferentes» (Alcoz, 2018, pág. 213).

Outer Space se inserta en estas coordenadas recuperando una secuencia del filme de terror *The Entity* (Sidney J. Furie, 1981), en el que el personaje femenino, protagonizado por la actriz Barbara Hershey, sufre un acoso incorpóreo, un ente etéreo que produce congoja, la aturde violentamente. Esta historia, basada en hechos reales, queda tortuosamente sintetizada, reducida a una representación metafórica donde el miedo acude de modo extremo. Un frenético conglomerado de formas parpadeantes desconcertantes, reproducidas hasta su ininteligibilidad, presentan semblantes angustiosos de una intérprete cuyos gritos quedan acrecentados. Cacofonías enfermizas e impulsos lumínicos estremecedores sugieren un acto de violación intangible, de diez minutos, que produce pavor. La imposibilidad de visualizar la amenaza convierte

el trabajo en un ensayo metafílmico profundamente inquietante. Como analiza Isabella Reichart en las notas del filme, «la mujer, aterrorizada por una fuerza agresiva e invisible, queda expuesta también a la mirada de la audiencia, siendo prisionera en dos sentidos».

Esta doble intimidación se ve triplicada por el propio dispositivo fílmico. El suspense de la escena original queda extremado por las particularidades de un soporte que desfragmenta la representación naturalista, invoca múltiples puntos de vista y superpone capas a modo de *collage*, uniendo los logros del cubismo analítico y el sintético. Este meticuloso análisis de una producción comercial combina consideraciones narrativas —una agresión imperceptible que se introduce misteriosamente en un hogar— con las propiedades del formato estándar de 35 mm: la textura granulada de la imagen, las perforaciones laterales, el nervio de separación de los fotogramas, el grafismo ondulado de la banda sonora, etc. Reminiscencia narrativa y disección metalingüística se entrelazan personificándose en una sola figura representada en perpetua vibración. El carácter fantasmagórico, espectral y evanescente que adquiere su cuerpo asocia los diferentes usos tecnológicos del medio con un juego de miradas psicológico. El desarrollo argumental es un pretexto malévolo para desplegar un conflicto antiilusionista tensionado por la pulsión escópica. Revelando el componente materialista se propone una fractura cuyo efecto de distanciamiento señala continuamente que la audiencia se halla ante la proyección de una película. Decenas de muestras de todo el mundo celebran la riqueza y la precisión del filme premiándolo en sus ediciones de 1999 y 2000.

Posteriormente, el cineasta realiza *Dream Work* (2001), un homenaje explícito a las soluciones cinemáticas del fotógrafo Man Ray en *Le retour à la raison* (1923), y concluye *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005), un desmontaje crepuscular de la escena del cementerio de *El bueno, el feo y el malo* (1966), el *spaghetti western* dirigido por el italiano Sergio Leone. Mientras *Coming Attractions* (2010) combina metrajes de la publicidad con soluciones visuales de las vanguardias históricas, *The Exquisite Corpse* (2015) visita el cine erótico y pornográfico para plantear una incursión a los dominios del sueño tan exhibicionista como fetichista, que recupera la técnica del cadáver exquisito, inaugurada por los surrealistas parisinos en 1925. Como muchos devotos de

las prácticas filmicas experimentales, Peter Tscherkassky también ha cultivado otras facetas dentro de este mismo ámbito: doctorándose con una tesis acerca del cine como arte, escribiendo sobre la obra de Peter Kubelka, impartiendo clases en la universidad, programando proyecciones, fundando la distribuidora Sixpackfilm en 1991 junto con Briggita Burger-Utzer, Martin Arnold, Alexander Horwarth y Lisl Ponger, y editando el libro *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, una compilación de artículos publicados por el Austrian Film Museum en 2012.

El Valley Centro / LOS / Sogoby (California Trilogy)

Director: James Benning
Fotografía: James Benning
Montaje: James Benning
Sonido: James Benning
País: Estados Unidos
Año: 1999-2001
Duración: 87 min. cada una
Formato: 16 mm. Color

A mediados de los años setenta, el norteamericano James Benning es considerado por los críticos de cine como uno de los representantes del New Narrative Movement. El uso de trazos autobiográficos en sus primeros largometrajes —mediante textos escritos o comentarios verbalizados— facilitan ese tipo de apreciación. Pero su proceder disciplinado al componer los planos con la cámara Bolex, su precisa observación de las propiedades de la luz natural y su metódica organización temporal en el montaje aconsejan percibir su cinematografía como una concepción personal del cine estructural. Porque lo más determinante y característico de su cinematografía es la sistematización de la representación paisajística. Filmar extensos planos generales en escenarios naturales es su mayor constante en películas extremadamente pausadas, asombrosamente reveladoras. Son el epítome de lo contemplativo, lo observacional por antonomasia.

Benning documenta lugares visitados pacientemente, sin intervenir en el espacio pro-fílmico seleccionado. Encuadre, composición y duración de las tomas son las decisiones más relevantes de planos estáticos aparentemente minimalistas. Frecuentemente el paisaje sonoro de esos mismos espacios condiciona qué enclaves registrar, tal y como se observa en el documental *James Benning: Circling the Image* (2003), del realizador alemán Reinhard Wulf. Desplazándose en automóvil por la

geografía estadounidense del Oeste —como un nómada en busca de nuevos refugios donde asentarse, en este caso moteles de carretera—, Benning cartografía territorios naturales no exentos de artificialidad. Su filmografía detecta la noción de paisaje como concepción cultural donde la ubicuidad del ser humano, como sujeto activo o pasivo, es un factor ineludible. El paisaje industrial, explotado en beneficio de su rendimiento económico, adquiere un protagonismo trascendental.

Editados juntos en deutedé por el departamento de publicaciones del Filmmuseum de Viena, *El Valley Centro* (1999), *LOS* (2001) y *Sogoby* (2001) son los tres largometrajes que forman la trilogía titulada *California Trilogy*. Este estudio topográfico contiene 105 planos de dos minutos y medio cada uno. Cada filme incluye 35 tomas estáticas que captan diversos escenarios en exteriores del estado californiano, también conocido como Golden State. *El Valley Centro* muestra estampas rurales, campestres y urbanas de la región llamada The Great Central Valley. Benning contrasta en él la contundente presencia del ser humano con la plenitud de los escenarios naturales. Ruidos de motores de automóviles privados, trenes transportando mercancías, vehículos agrícolas sembrando y una espectacular avioneta fumigando, denotan la rotunda transformación de esos terrenos. *LOS* focaliza su punto de vista en la ciudad de Los Ángeles, de ahí la abreviación del título en el artículo. Autopistas de cinco carriles por sentido, calles saturadas de coches, plazas impersonales hechas de hormigón y parques de extrarradio son algunos de los escenarios de una ciudad inhóspita para el ciudadano de a pie. *Sogoby*, por el contrario, finaliza la serie presentando la naturaleza en todo su esplendor. El desierto de California acapara el protagonismo junto a bosques, montañas, ríos y lagos en los que el viento, los pájaros y el fluir del agua constituyen la banda sonora. Los tres filmes están condicionados por las particularidades del formato de 16 mm. Describen un viaje meditativo resuelto como un retorno a la esencia del cine, una documentación objetiva y neutral desligada de cualquier estilización narrativa. «Preparar situaciones para capturar lo fortuito» es una de las máximas de Benning. Sus planos estáticos mantienen una armonía entre una metodología precisa, incluso herméutica, y una ventana abierta al azar, a los elementos imprevistos. La continuidad espacio-temporal se exhibe de modo regular, sin elipsis. Es

un planteamiento que se decanta por una estética de la duración, cuya consecuencia más directa es la impresión de realidad.

La autoimpuesta obligatoriedad por capturar el sonido sincrónico de los escenarios filmados convierte sus bandas sonoras en grabaciones de campo. Su modo de proceder es equivalente al de muchos artistas del paisaje sonoro. Por eso, la señal auditiva de sus películas destila una suerte de ecología acústica en la que los sonidos de pájaros, insectos, ríos, lagos, mares y vientos alcanzan notoriedad sin efusividad. Otros mapas sonoros artificiales adquieren extrañeza e incomodidad, sugiriendo el ideario ecológico del activista canadiense Murray Schaeffer, artífice del concepto *Soundscape* (1977) desarrollado en su libro, subtítulo «La entonación del mundo». No resulta anecdótico que otro cineasta estrechamente interesado por la música y el sonido en el cine, el escocés Luke Fowler, haya escrito un ensayo sobre los procedimientos acústicos de Benning.

Ten Skies (2004) y *13 Lakes* (2004) son otras películas notorias que alcanzan relevancia crítica en festivales internacionales del ámbito documental o experimental. Las dos sorprenden por la rigurosidad y el convencimiento de sus planteamientos. Diez planos de cielos y trece más de lagos son las escuetas explicaciones que podrían valer como sinopsis de los títulos. Pero la afirmación no se acercaría, ni por asomo, a la experiencia que supone visionar cada una de ellas. Anteriormente, Benning realiza títulos destacados de experimentación fílmica colindante con planteamientos documentales en obras como *One Way Boogie Boogie* (1977), *Landscape Suicide* (1987) y *Casting a Glimpse* (2007), metódica documentación de la *Spiral Jetty* (1970), una de las obras al aire libre más celebradas del artista Robert Smithson, situada en Salt Lake City. Respecto a su interés por el *Land Art* cabe señalar que el desagüe de la presa de Monticello en el lago californiano de Berryessa, primero lleno y después medio vacío, es la imagen que abre *The Valley Centro* y concluye *Sogoby*. Esta descomunal infraestructura de hormigón, conocida como «El Gran Hoyo», queda documentada como si fuera un *earthwork* creado por un artista megalomaniaco.

Por su atención numérica y su cualidad temporal, el cine de Benning concuerda con el cine estructural. El uso meditado del plano estático, el sometimiento a la duración de la bobina de 16 mm y el montaje

prefijado de antemano son aspectos que subrayan la potencialidad de la limitación formal. También perciben la constancia y la meticulosidad necesarias para llevarla a cabo. Una coherencia autoimpuesta que otras películas paisajísticas remarcables de los años setenta, como *La Région centrale* (1971), de Michael Snow; *River Yar* (1972), de William Raban y Chris Welsby; *Horizons* (1973), de Larry Gottheim; *Asyl* (1975), de Kurt Kren, o las piezas en súper 8 de John Woodman, también tienen en consideración. Menos común es apreciar estas mismas aproximaciones minimalistas a la documentación del paisaje fílmico en la actualidad. Aunque resulta esperanzador poder visionar propuestas significativas de generaciones posteriores como Johann Lurf (*Vertigo Rush*, 2007) o Tomonari Nishikawa (*Tokyo - Ebisu*, 2010).

Decasia

Productor: Bill Morrison
Director: Bill Morrison
Guion: Bill Morrison
Montaje: Bill Morrison
Música: Michael Gordon
País: Estados Unidos
Año: 2002
Duración: 67 min
Formato: 35 mm. Blanco y negro

El nitrato es el soporte fotoquímico que se utiliza con mayor frecuencia durante los primeros años del cinematógrafo. Muchas películas que lo emplearon son irre recuperables, han quedado del todo lastimadas. Son pocos los departamentos de restauración de filmotecas que han emprendido acciones resolutivas para evitar un deterioro que parece irreversible. Las condiciones de preservación del nitrato son costosas y a esa carga económica se suma el desinterés por recuperar el patrimonio filmico mundial que a menudo demuestran ciertos estamentos públicos. El restaurador holandés Peter Delpout, tras comprobar las lamentables condiciones en las que habían quedado muchas películas de nitrato, realiza la película *Lyrical Nitrate* (1991), sirviéndose de esas mismas fuentes añejas. El texto inicial que introduce estos metrajes del periodo 1905-1920, recuperados por la Nederlands Filmmuseum, indica: «Todo lo que queda son algunas manchas borrosas que se descomponen ante nuestros propios ojos». *Lyrical Nitrate* y *Decasia* mantienen muchas similitudes: las dos reutilizan celuloide de nitrato, rodadas por otras personas durante la era del cine mudo. Aún así, sus concepciones son diferentes. Si la primera es un ejercicio de denuncia respecto al penoso estado de muchas películas de ese periodo, la segunda es una operación artística creada para enfatizar el carácter estético de sus imágenes. Si Delpout se considera a sí mismo un pre-

servador que puntualmente decide crear un filme para evidenciar la vulnerabilidad de la situación fotoquímica, Morrison se define como un cineasta que experimenta con el montaje de imágenes pretéritas acompañado de músicas instrumentales que lo enaltezcan. El cineasta celebra la existencia de secuencias en proceso de descomposición, ensalzando su belleza cuando se ponen en circulación.

Bill Morrison empieza su trayectoria con la realización de diversas películas en 16 mm de metraje apropiado. Títulos como *The Mesmerist* (2003) —con música del guitarrista Bill Frisell— y *Light Is Calling* (2004) son las obras maestras de un conjunto de piezas breves que desvelan configuraciones ocultas a través de los soportes utilizados. Otros títulos posteriores como *The Great Flood, Outerborough* (2005), *Spark of Being* (2010) y *The Miners' Hymns* (2011) están marcados por los cimientos históricos de unas filmaciones que transmiten desarrollos envolventes mediante bandas sonoras de improvisación jazzística.

Decasia se inicia como un encargo de la Europaischer Musikmonat para acompañar visualmente una sinfonía creada por el compositor Michael Gordon, artífice de la organización *Bang on a Can*, dedicada a difundir la música clásica. La banda sonora original compuesta por el neoyorquino es una composición repetitiva hecha de ondulaciones sónicas construidas con instrumentos acústicos. Este minimalismo es heredero de las repeticiones procesuales de Steve Reich y las espirales insistentes de Terry Riley. El director artístico Bob McGrath, el diseñador visual Laurie Olinger y Bill Morrison son las tres personas seleccionadas para crear el componente visual de la partitura de Gordon. Extrayendo metraje encontrado de archivos filmicos como el Museum of Modern Art de Nueva York, la Library of Congress y el George Eastman House en Rochester, el equipo de realización crea un montaje de imágenes acorde con la música.

Homenajear el decaimiento del cine, elogiando la reutilización de imágenes deterioradas de fragmentos en blanco y negro, desplegadas bajo formas insospechadas, es el principal objetivo de una película que emplea, metódicamente, velocidades menores a lo habitual. Referenciar explícitamente la decadencia física del celuloide, cuya emulsión fotográfica se craquea, desvanece o desprende de su soporte si no se mantiene en condiciones adecuadas, es el motivo último del filme. En este

panegírico al nitrato se observa la facilidad con la que su superficie puede doblarse, encogerse, deformarse o desgarrarse. Puede oxidarse e incluso es capaz de invertir imágenes positivas en negativas, creando un efecto similar al de la solarización popularizada por el fotógrafo experimental Man Ray. Paradójicamente, cuando el deterioro fotoquímico es rotundamente evidente, el espectáculo visual resulta del todo elocuente. Esta tensión entre la vibrante proyección de retazos fílmicos asombrosos y la pérdida de información gráfica proporcionada por su erosión, manifiesta una doble fascinación: lo decadente resalta lo bello, incorporando el lapso temporal que implica su recuperación.

En esta travesía de 77 minutos por la historia del cine mudo se percibe la naturaleza inefable de unos fotogramas en constante deformación. Se crean abstracciones orgánicas surgidas de filmaciones inicialmente figurativas. Manifestando la imperfección del soporte, la película ensaya, contemplativamente, la memoria y la nostalgia con un tono elegíaco que alude al paso del tiempo. La suspensión temporal otorga una rítmica pausada a unos planos parsimoniosos. Un bailarín sufi gira lentamente alrededor de sí mismo, estableciendo una cadencia serenamente musical, tanto al inicio como al final del filme. Un boxeador se enfrenta enérgicamente a una forma indescrptible cuya amenazante composición varía continuamente, desvelando un tono enigmático. El semblante de una mujer mayor de cabellos rizados se descompone en manchas imprecisas que fluyen aceleradamente, distorsionando su rostro. Estos tres planos son ejemplos de cómo el director inyecta capas a unas imágenes que sugieren nuevas narrativas, denotando lo ontológico de los metrajes originales.

Decasia acerca la apropiación de materiales fílmicos antiguos a un público más amplio, auspiciando el conocimiento de otros cineastas del *found footage* como los italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, artífices de una obra cercana a la investigación etnológica. El filme también sirve para popularizar en mayor grado la labor de un festival como el Cinema Ritrovato de Bolonia, una muestra anual sobre el descubrimiento y la preservación de películas perdidas o lastimadas que también es un encuentro multitudinario del sector de la restauración fílmica mundial. Finalmente, *Decasia* es una película sobre la muerte. Sus imágenes luchan por la supervivencia sin impedir lo inevitable: su

desaparición. A pesar de esta recuperación inusual, propiciada por un encargo artístico excepcional, el filme señala la fragilidad de su material, lo efímero de su condición. Resulta sintomático que un libro sobre el declive del celuloide como el ensayo visual *La muerte del cine*, escrito por el historiador italiano Paolo Cherchi Usai, incluya un desvaído fotograma del filme en su portada. Si el tiempo es irreversible, *Decasia* recupera lo pretérito incorporando cambios estructurales prácticamente lapidarios.

Los Angeles Plays Itself

- Director:** Thom Andersen
Guion: Thom Andersen
Fotografía: Deborah Stratman
Montaje: Seung-Hyun Yoo
Voz en off: Encke King
País: Estados Unidos
Año: 2003
Duración: 169 min
Formato: Vídeo digital. Color / Blanco y negro

El término *cine-ensayo* designa producciones estructuradas alrededor de una voz en *off* enunciativa que, cuestionando los sonidos y las imágenes en movimiento de los que hace uso, subraya críticamente la noción de construcción fílmica. Para hacerlo convoca la teoría académica, el ensayo literario y la indagación visual, situándose más allá de la disyuntiva documental / ficción. A modo de palimpsesto autorreflexivo, el cine-ensayo interroga los modos de configurar significado a partir del medio fílmico. *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982), *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998) y *Bilder der welt und inschrift des krieges* (*Imágenes del mundo e inscripción de la guerra*) (Harun Farocki, 1988) pueden considerarse prácticas de cine-ensayo. Todas ellas efectúan elucubraciones analíticas, interpelando la idiosincrasia del cine, sus herramientas de registro y sus recursos de montaje. Miguel Fernández Labayen señala algunos rasgos que caracterizan lo ensayístico en las prácticas vanguardistas: «La hiperconciencia de la primera persona discursiva, tanto a nivel productivo como receptivo; el realce del carácter procesual de la obra; el experimentalismo formal, el énfasis sensorial y la libre asociación poética; la contemplación del error como posibilidad expresiva» (Labayen, 2007, pág. 159).

Los Angeles Plays Itself se puede estudiar bajo el calificativo de ensayo fílmico. Su germen es la representación cinematográfica de la ciudad

norteamericana de Los Ángeles (L. A.). Una ciudad que, como indica el título, aquí se interpreta a sí misma. La inexistencia de un centro histórico, la desmesurada extensión de su trazado, la ausencia de enclaves pintorescos y la escasa presencia de calles peatonales —que generan la dependencia del automóvil por parte de sus ciudadanos—, convierten a L. A. en un escenario difícil y escurridizo para las capacidades descriptivas del medio. Estos inconvenientes por acotar enclaves paradigmáticos y delimitar núcleos urbanísticos de modo convincente son el punto de partida de un meticuloso estudio que analiza, exhaustivamente, la presencia de la ciudad a lo largo de la historia del cine. Una ciudad que, paradójicamente, contiene Hollywood, el área geográfica que consolida su industria. Situándose en una dimensión discursiva pautada por la voz en *off* —irónica e ingeniosa— de Encke King, el cineasta, teórico y profesor universitario Thom Andersen dirige una reflexión audiovisual articulada como una clase magistral. El cúmulo de referencias cinematográficas que introduce es de tal magnitud que muy pocos espectadores podrán afirmar haberlas visto todas.

Contextualizar docenas de fragmentos, extraídos de películas rodadas en la metrópolis, permite elaborar una tesis sobre los diferentes papeles que la ciudad ha adquirido en largometrajes de ficción. Pautada por el texto verbalizado, la película se constituye como un desmontaje descriptivo que identifica los títulos citados proponiendo un *collage* poliédrico de carácter metafilmico. Incorpora tanto comentarios críticos respecto a las ubicaciones estereotipadas de cierto cine de género —negro, de acción, *thriller*, ciencia ficción— como consideraciones visuales propias de la experimentación —sinfonías urbanas, *found footage*. En este último apartado sobresalen las filmaciones originales realizadas expresamente por la cineasta Deborah Stratmann; planos, rodados en 16 mm, que visibilizan la dimensión cinematográfica de la ciudad en la actualidad.

Analizar las condiciones de cada una de sus apariciones es uno de los objetivos principales de un filme cuya estructura, dividida en dos partes por un entreacto, alcanza los 169 minutos. Si el primer bloque describe a L. A. como sujeto escénico que se metamorfosea en múltiples apariencias, el segundo lo hace en tanto que entidad temática unida a su propia evolución histórica. Recorrer espacios geográficos y

arquitectónicos presentes en películas de la industria norteamericana para desvelar los atributos que la convierten en un inmenso plató al aire libre, es una operación que ocupa toda una sección inicial asombrosamente documentada. La argumentación definitiva que cohesiona esta hora y media es la posibilidad de leer las ficciones como documentos. Sus elementos constituyentes son susceptibles de sistematizarse en datos objetivables, abiertos a interpretaciones.

Trazados urbanos, edificios recurrentes y barrios emblemáticos son algunas de las áreas de actuación de una primera parte que incide en la imposibilidad de representar factores como la contaminación de la atmósfera. El enorme letrero de Hollywood, la arquitectura moderna de Frank Lloyd Wright, las casas elitistas de Richard Neutra, el patio interior del Bradbury Building, las escultóricas Torres Watts o el ferrocarril de Bunker Hill quedan visualizados en fragmentos de *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971), *They Live* (John Carpenter, 1988), *Doble Cuerpo* (Brian de Palma, 1984), *Repo Man* (Alex Cox, 1984) o *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995). En la segunda parte se estudia a fondo el avance histórico de Los Ángeles desmontando películas paradigmáticas como *Perdición* (Billy Wilder, 1944), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997). Un fragmento del final de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (Robert Zemeckis, 1994) introduce el debate del tráfico, poniendo en duda la consolidación del vehículo privado en detrimento del transporte público. Si el coche es un imperativo ligado al desplazamiento por la ciudad, su departamento policial es el colectivo humano más recurrente del cine angelino. Secuencias de títulos de cine de género negro —*El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946)—, de catástrofes —*Terremoto* (Mark Robson, 1974)—, comedia romántica —*Annie Hall* (Woody Allen, 1977)—, de acción —*Un día de furia* (Joel Schumacher, 1993)— o dramas corales —*Short Cuts* (Robert Altman, 1993)— crean un mosaico plural que gratamente finaliza con otro cine, minoritario, alternativo y disidente. *The Exiles* (Kent Mackenzie, 1961), *Bush Mama* (Haile Gerima, 1976) y *Killer of Sheep* (1977) —la película de Charles Burnett con la que se cierra el filme— demuestran la existencia de un cine neorrealista, afroamericano, feminista e independiente situado al margen de la industria. Esta necesaria bifurcación no se detiene en

otras conexiones, tan o más fecundas, como son las establecidas entre la ciudad y el propio cine experimental, ámbito diseccionado en los diferentes textos del libro colectivo *Alternative Projections. Experimental Film in Los Angeles, 1945-1980*.

Eadweard Muybridge, Zoopraxographer (1975), *Red Hollywood* (1996), *Get Out of the Car* (2010) y *The Thoughts That Once We Had* (2015) son otros de los filmes de Thom Andersen. El primero es un homenaje al fotógrafo norteamericano, pionero en la visualización del movimiento. El segundo es un documental sobre la persecución comunista emprendida por el senador McCarthy a finales de los años cuarenta. El siguiente es un experimento formal que combina filmaciones propias de señales, vallas y anuncios publicitarios de carretera con apropiaciones sonoras de diálogos ficticios sucedidos en automóviles, autopistas y gasolineras. Hasta la fecha su última realización es una práctica de bricolaje sobre sus filias filmicas, vertebrada por su amplio conocimiento del cine de ficción y los escritos del pensador francés Gilles Deleuze.

The Clock

Director: Christian Marclay
Montaje: Christian Marclay
Sonido: Quentin Chiappetta
País: Inglaterra
Año: 2010
Duración: 24 horas
Formato: Vídeo digital. Color / Blanco y negro

El cine, como la música, estructura el tiempo. Según el gran cineasta soviético Andréi Tarkovsky, «lo esculpe». El devenir temporal es inherente al medio filmico, que lo organiza circunstancialmente en cada uno de sus metrajes. Si en la industria del cine términos como largometraje, cortometraje e incluso medimetraje han servido para comercializar los productos cinematográficos, hallando canales de exhibición adecuados en función de cada duración, en el cine de vanguardia estas nomenclaturas son motivo de discrepancia por considerarse restrictivas. Una película se extiende los minutos que su cineasta considere conveniente, sin ataduras temporales previas que la condicionen. Así, alguien como Stan Brakhage puede usar pocos segundos —los nueve que se contabilizan en *Eye Myth* (1967)— o más de cuatro horas —*The Art of Vision* (1974)— para expresarse filmicamente. En la experimentación con el medio hallamos ejemplos en que una extensión más que considerable impide su visionado completo. Si *Empire* (1964), de Andy Warhol, dura ocho horas, el proyecto *Magellan*, de Hollis Frampton —inconcluso a causa de su defunción prematura—, pretendía alcanzar las treinta y seis. *The Clock* se compone de veinticuatro horas, las que conforman todo un día.

¿Qué nos dice el cine sobre el tiempo? Toda práctica filmica incorpora el tiempo, lo sistematiza y lo moldea, dándole formas poliédricas paralelas al *collage* plástico: multiplica sus temporalidades bajo concepciones cronométricas, narrativas y psicológicas. Para Mary Ann Doane

el cine dilucida «por un lado, la temporalidad del propio aparato, que es lineal, irreversible, mecánica. Está también la temporalidad de la diégesis, es decir, el modo en que el tiempo queda representado en la imagen, las diversas invocaciones del presente, el pasado y el futuro y la historicidad» (Doane, pág. 56). Al transcurrir irreversible del tiempo se le suma la posibilidad de simular el tiempo real, un acontecer artificial cuya construcción queda inscrita en cada una de las decisiones de montaje empleadas por Christian Marclay en *The Clock*.

Este insólito proyecto recicla una ingente cantidad de fragmentos filmicos en los que aparecen relojes indicando una hora concreta. Realizados a lo largo de toda la historia del cine, los planos apropiados quedan editados en base a su propio desarrollo cronométrico. De este modo el desmontaje muestra en pantalla todos y cada uno de los minutos pertenecientes a las veinticuatro horas del día. Breves escenas quedan sincronizadas al tiempo real durante el cual transcurre la proyección. Consecuentemente, si en la pantalla aparece un reloj que señala las siete en punto de la tarde, esa será la hora que marquen los relojes de pulsera de cualquier espectador. El tiempo diegético se funde con el tiempo real, convirtiendo la pantalla en un reloj de pared que da la hora al espectador, distraendo con puestas en escena de toda índole. La audiencia le dedica tiempo a ser entretenido por un mismo tiempo que reconoce conscientemente, generando una experiencia cinemática en la que percibir cómo se asimila su transcurso puede evocar ansiedad. Es un trabajo sobre el presente —quizás el más contundente elaborado nunca en los medios audiovisuales—, hecho de capturas del pasado. El filme rastrea el tiempo real como un reloj, de modo que su artista propone ver pasar el tiempo, incluyendo múltiples capas hermenéuticas.

En *The Clock* no hay principio ni final, es una proyección en *loop*, un bucle videográfico que empieza antes de que el espectador entre en la sala y finaliza después de que la abandone. Esta única condición de exhibición —que obliga a mantener abierto el centro expositivo, como mínimo veinticuatro horas seguidas— es uno de los mayores impedimentos que ha encontrado el trabajo para presentarse en público. Cada visitante decide cuánto tiempo quiere invertir visionando este reloj metafílmico. Según Marclay, «si te involucras en la película, el tiempo pasa volando, pero si te aburre, entonces parece interminable».

La mirada curiosa queda continuamente recompensada al detectar narrativas intermitentes, velozmente interrumpidas, que dan paso a otras imprevisibles, marcadas siempre por el mismo patrón: las agujas o los dígitos del reloj. Apercebir el transcurso del tiempo, reconociendo los diferentes objetos fílmicos que pautan su avance ininterrumpido, es un reclamo visual para el observador. Reconocer largometrajes de ficción, considerar nuevas evoluciones causales, examinar diseños de relojes o comprobar comportamientos de actrices y actores ante la hora señalada, son algunos de los múltiples análisis que ofrece el filme. Esta meditación sobre el tiempo pone a prueba, incesantemente, las habilidades perceptivas del espectador ya que encontrar el siguiente reloj, que indique la hora conveniente, resulta un juego ineludible.

A Marclay le costó tres años crear *The Clock*. Contó con un amplio equipo de colaboradores que exploraron la producción fílmica mundial. Una de sus mayores recompensas: recibir el León de Oro en la Biennale de Venecia de 2011. A nivel formal, los precedentes más inmediatos de esta obra descomunal son sus propios vídeos *Telephones* (1995) y *Video Quartet* (2002). El primero combina clips de ficción en los que aparecen teléfonos para operar una sola llamada telefónica de siete minutos que dilata el tiempo con tonos, voces y rostros variados. La segunda reutiliza fragmentos de interpretaciones musicales para formar un cuarteto debidamente orquestado en cuatro pantallas proyectadas al unísono. Cabe recordar que si inicialmente Marclay destacó por actuar en directo con tocadiscos dispuestos a modo de guitarra eléctrica, posteriormente fue su obra visual no coclear, la que permitió considerarlo un artista sonoro.

Existen otras muchas películas de *found footage* con planteamientos similares. Algunas de ellas son *Phoenix Tapes* (1999), de Matthias Müller y Christoph Girardet, () (2007), de Morgan Fisher, y ★ (2018), de Johann Lurf. Estas se concentran en algún aspecto recurrente del cine de ficción —motivos simbólicos en la cinematografía de Alfred Hitchcock, planos de detalle e imágenes de cielos nocturnos estrellados— para sumar referencias, tejiendo montajes por acumulación. Celebrar la riqueza sonora y visual de la historia del cine, reciclando innumerables escenas bajo configuraciones novedosas, permite revisar el medio con lecturas metonímicas que, gracias a las opciones

de hipervisualidad de las pantallas digitales, atañen al grueso del cine realizado hasta la fecha. Reflexionar sobre el transcurso del tiempo mediante lo cinematográfico es una operación que también realiza un documental ensayístico como *Time Being* (2009), del canadiense Chris Gallagher. En él, ochenta y ocho planos estáticos de un minuto capturan movimientos naturales y artificiales, mientras una voz en *off* femenina analiza el papel del tiempo en la configuración del propio devenir audiovisual. Como *The Clock*, es un homenaje simultáneo al *tempus fugit* y al *memento mori*.

FILM

Producción:	Annette Ueberlein
Directora:	Tacita Dean
Fotografía:	John Adderley, Jamie Cairney y Sara Deane
Montaje:	Tacita Dean
País:	Inglaterra
Año:	2011
Duración:	11 min. en <i>loop</i>
Formato:	35 mm. Color / Blanco y negro. Silente

La presencia del medio filmico en el cubo blanco ha adquirido relevancia a lo largo de los últimos veinte años. Durante los años setenta diversas propuestas de instalación ocuparon centros artísticos para expandir la investigación sobre lo cinematográfico en lugares previamente no contemplados. Paul Sharits, Lis Rhodes, Annabel Nicolson, Dan Graham, Anthony McCall y otros muchos artistas realizaron obra exclusivamente para espacios expositivos. Redistribuir la ordenación tradicional de la proyección, multiplicar el número de pantallas, insistir en su tridimensionalidad, incluir el cuerpo del artista, hacer partícipe la presencia del espectador, remarcar el carácter procesual e incluir esbozos, dibujos o diagramas como parte integral de la obra, fueron algunas de las maniobras empleadas en estos trabajos. A lo largo del nuevo milenio, la exhibición de prácticas filmicas expandidas ha logrado notoriedad gracias a la plena asimilación de las instalaciones videográficas y la incorporación del *loop* de 16 mm como artefacto de proyección museística. James Coleman, Runa Islam, Rodney Graham, Rosa Barba y Jennifer West son artistas que estos últimos años han creado obra en celuloide únicamente para salas del circuito artístico.

FILM (2011), de Tacita Dean, debe estudiarse detenidamente en relación a estas consideraciones expositivas. El proyecto de la artista es un encargo para *The Unilever Series* de la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres, uno de los templos paradigmáticos del arte contemporáneo.

neo. Su ubicación privilegiada y su amplia dimensión (3.300 m³) convierten el vestíbulo del museo en un escaparate artístico de repercusión incalculable, visitado cada año por millones de personas. Desde el año 2000 este espacio ha acogido instalaciones de artistas visuales de la talla de Bruce Nauman, Anish Kapoor, Ai Weiwei, Doris Salcedo u Olafur Eliasson, cuya intervención *The Weather Project* (2003), con su sol artificial resplandeciente, es uno de los hitos artísticos de la contemporaneidad.

La propuesta de la inglesa Tacita Dean se inaugura el 10 de octubre de 2011 y se clausura el 12 de marzo de 2012. *FILM* es una película silente de 35 mm proyectada en bucle sobre una pantalla vertical de trece metros de altura. Introduce diversas técnicas de metodología fotoquímica para construir una imaginería insólita, tan abstracta como figurativa. Filtros ópticos y máscaras geométricas producen múltiples exposiciones en formato vertical resueltas en color y blanco y negro. Montado plenamente en cámara, mediante el uso de la copiadora óptica, el filme utiliza el formato anamórfico para ensanchar su dimensión y alcanzar la monumentalidad. El rodaje de las filmaciones, elaboradas junto a tres directores de fotografía y decenas de colaboradores más, permiten considerar la obra como una superproducción, un proyecto de amplia envergadura económica.

Durante once minutos se muestran diferentes configuraciones generalmente divididas en tres espacios que varían de morfología. Los ventanales de la propia sala de turbinas aparecen en un *collage* poliédrico hecho de secciones rectangulares, donde montañas, cascadas, árboles, flores, frutas y otras representaciones orgánicas se cruzan con arquitecturas interiores o espacios abiertos. Este complejo entramado sugiere una poética visual que rememora soluciones formalistas de las primeras vanguardias artísticas o condicionamientos ensimismados del cine estructural. Una serie de perforaciones laterales, emulsionadas sobre la banda de imagen de todo el metraje, genera un trazo efectista —por decorativo— que señala la materialidad del celuloide. Las composiciones visuales rememoran la dinámica organización objetual de *Ballet mécanique* (1924) o las parpadeantes transformaciones cromáticas del final de *Wavelength* (1969), sin renunciar a un estilo personal que funde lo glorioso con lo naïf. Si bien es cierto que muchas disposiciones plás-

ticas tienen contornos algo ingenuos, no lo es menos que su rotundidad escénica resulta excepcional. La magnitud de la imagen y la verticalidad de la pantalla no amagan una intención excelsa, épica, espectacular, que evoca el arte religioso —los vitrales de las catedrales— o el cine de ciencia ficción más metafísico—el monolito recurrente en *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968).

Tacita Dean crea un poema visual surrealista inspirado, principalmente, en la apariencia difusa del *Mount Analogue* (1952), el libro escrito por René Daumal. Esta montaña, visible solo para aquellos que creen en su existencia, sirve como metáfora que mantiene una analogía con el formato fílmico y su débil situación actual. Manifestar la precariedad del cine analógico desde la esfera elitista del arte contemporáneo, con su desmesurado presupuesto, evidencia la contradicción económica del filme. Sin embargo, la obra también se puede leer como una manifestación sobre la delicadeza de la situación, estrechando los vínculos que el celuloide halla con el sector artístico.

FILM no es solo una experiencia fílmica, es también un libro coral que reflexiona sobre la pervivencia del soporte fotoquímico. En el catálogo de la muestra decenas de artistas, directores, cineastas, programadores, historiadores, críticos, restauradores y otros agentes culturales de renombre exponen sus ideas en una provechosa selección de textos e imágenes que complementa, analíticamente, la proyección expositiva. Robert Beavers, Nicole Brenez, David Curtis, Nathaniel Dorsky, Stan Douglas, Víctor Erice, Luke Fowler, Jean-Luc Godard, Peter Hutton, Sharon Lockhart, Babette Mangolte, Martin Scorsese, Steven Spielberg e incluso Keanu Reeves —productor y entrevistador del recomendable documental *Side by Side* (2002), sobre esta misma problemática en el seno de la industria cinematográfica—, reflexionan sobre el papel del celuloide en el cine. Razonamientos personales, declaraciones militantes, reivindicaciones y ensayos teóricos exponen uno de los principales conflictos que encuentra lo fotoquímico ante la consolidación de lo digital: su marginalidad. Esta publicación escrita de título homónimo es una valiosa contribución al debate sobre el presente de un soporte artístico que ya es parte de la historia. En su texto introductorio, Tacita Dean señala que «por alguna razón existe una invidencia cultural hacia la diferencia entre el filme y lo digital» para cuestionar si «¿queremos

un mundo lleno de memoria sin editar?» y concluir «ser humano es ser finito» (Dean, pág. 16-24). Apreciar el filme en tanto que filme, entendiéndolo como un medio irremplazable, es una de sus últimas consideraciones vehiculadas. Protejamos el formato fílmico, dejando de lado su matizable componente nostálgico, asumiendo conscientemente la pérdida patrimonial que significa su progresiva desaparición.

Bibliografía

- Alcoz, A.** (2017). *Resonancias fílmicas. El sonido en el cine estructural (1960-1981)*. Santander: Shangrila.
- Alcoz, A.** (2018). «Entrevista a Peter Tsherkassky». En: Gonzalo De Lucas (ed.) *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica* (págs. 202-221). Barcelona: CCCB / Terranova.
- Aranda, J. F.** (1975). *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen.
- Arthur, P.** (2005). *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakedano, J. J.** (1987). *Norman McLaren. Obra completa. 1932-1985*. Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- Barham, J.; Rogers, H.** (ed.) (2017). *The Music and Sound of Experimental Film*. Nueva York: Oxford University Press.
- Barnouw, E.** (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Batlle Caminal, J.** (coord.) (1994). *Jan - Eva Švankmajer. El lenguaje de la analogía*. Sitges: XXVII Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges.
- Beauvais, Y.** (ed.) (2008). *Paul Sharits*. Dijon: Les presses du réel.
- Birtwistle, A.** (2017). «Meaning and Musicality. Sound-Image Relations in the Films of John Smith». En: J. Barham y H. Rogers (ed.) *The Music and Sound of Experimental Film* (págs. 167-183). Nueva York: Oxford University Press.
- Blaetz, R.** (coord.) (2018). *Mujeres en el cine experimental. Marco crítico*. Madrid: 8 mm.

- Bonet, E.** (1991). «Entre el cine Ex-perimental y el cine Ex-cepcional. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España». En: *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* (págs. 107-131). San Sebastián: Actas del III Congreso de la AEHC. Filmoteca Vasca.
- Bonet, E.** (ed.) (1993). *Desmontaje: Film, Vídeo / Apropiación, Reciclaje*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Bonet, E.** (2000). *Movimiento aparente*. Castelló: Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- Bonet, E.; Escofet, E.** (ed.) (2005). *Próximamente en esta pantalla. El cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación*. Barcelona: Actar, MACBA.
- Bonet, E.; Palacio, M.** (1983). *Práctica filmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Bouhours, J.** (ed.) (1996). *L'art du mouvement. Collection cinématographique du Musée national d'art moderne. 1919-1996*. París: Centre Georges Pompidou.
- Bouhours, J.; Horrocks, R.** (2000) *Len Lye*. París: Centre Georges Pompidou.
- Brakhage, S.** (2014). *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. Buenos Aires: Eduntref.
- Brakhage, S.** (2017). *Metaphors on Vision*. Nueva York: Anthology Film Archives / Light Industry.
- Breton, A.** (1995). *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor.
- Brougher, K.; Strick, J.; Wiseman, A.; Zilczer, J.** (eds.) (2005). *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*. Nueva York: Thames & Hudson.
- Burch, N.** (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Cherchi Usai, P.** (2005). *La muerte del cine*. Barcelona: Laertes
- Chin, D.** (1978). «The Future of an Illusion(ism): Notes on the New Japanese Avant-Garde Film». En: *Millenium Film Journal* (vol. 1, n.º 2, págs. 86-94).
- Collado, E.** (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Fundación Arte y Derecho, Trama.
- Comer, S.** (ed.) (2009). *Film and Video Art*. Londres: Tate Publishing.
- Curtis, D.** (2007). *A History of Artist's Film and Video in Britain*. Londres: British Film Institute.

- Dean, T.** (2011). *FILM*. Londres: Tate Publishing.
- Deleuze, G.** (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deren, M.** (1987). «Cinematography: The Creative Use of Reality». En: P. A. Sitney (ed.) *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism* (págs. 60-73) (ed. original 1960). Nueva York: Anthology Film Archives.
- Doane, M. A.** (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: CENDEAC.
- Drummond, P.** (ed.) (1979). *Film as Film: Formal Experiments in Film 1910-1975*. Londres: Hayward Gallery-Arts Council of Great Britain.
- Dwoskin, S.** (1975). *Film Is: The International Free Cinema*. Nueva York, Woodstock: The Overlooked Press.
- Eisenstein, K.** (2012). «Hapax Legomena». En: *A Hollis Frampton Odyssey*. Nueva York: The Criterion Collection. DVD.
- Expósito, M.** (coord.) (2001). *Historias sin argumento*. Valencia: Ediciones de la Mirada / MACBA.
- Folie, S.; Titz, S.** (ed.) (2012). *Morgan Fisher. Two Exhibitions*. Viena: Generali Foundation, Wien y Museum Abteiberg, Mönchengladbach.
- Fowler, W.** (2014). «In the Tradition of Magic: The Cinema of Derek Jarman». En: Jack Sargeant (ed.). *Abraxas. Luminous Screen. The influence of the Esoteric in Cinema*. (Special Issue n.º 2, págs. 71-80).
- Frampton, H.** (2007). «Notas sobre (nostalgia)». En: G. Stoltz (ed.). *Hollis Frampton. Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía* (págs. 31-32) (ed. original 1971). Barcelona: Actar, MACBA.
- Gidal, P.** (ed.) (1976). *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute.
- Gubern, R.** (1999). *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Guldmond, J.** (ed.) (1999). *Cinéma Cinéma. Contemporary Art and the Cinematic Experience*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum.
- Hatfield, J.** (ed.) (2006). *Experimental Film and Video: An Anthology*. Eastleigh: John Libbey Publishing.
- Hayman, A., James, D. E.** (2015). *Alternative Projections. Experimental Film in Los Angeles, 1945-1980*. Indiana: Indiana University Press.

- James, D. E.** (1989). *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- James, D. E.** (1992). *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*. New Jersey: Princeton.
- Jutz, G.** (2009). «Not Married. Image-Sound Relations in Avant-Garde Film». En: R. Cosima, R. Stella, D. Dieter y A. Manuela (eds.). *See This Sound* (págs. 76-83). Colonia: Walther König.
- Kyrou, A.** (1952). *Le surréalisme au cinéma*. París: Arcanes.
- Hutchison, A. L.** (2004). *Kenneth Anger. A Demonic Visionary*. Londres: Black Dog Publishing.
- Labayen, M. F.** (2006). «Film Ist (1-6) / (7-12)». En: VV. AA. *Xcèntric. 45 pel·lícules contra direcció* (págs. 126-127). Barcelona: CCCB.
- Labayen, M. F.** (2007). «El ensayo en la tradición del cine de vanguardia». En: A. Weinrichter (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (págs. 158-171). Navarra: Gobierno de Navarra / Festival Punto de Vista.
- Lawder, S.** (1975). *The Cubist Cinema*. Nueva York: New York University Press.
- Le Grice, M.** (1977). *Abstract Film and Beyond*. Londres: Studio Vista.
- Lehrman, P. D.** (2001). «Music for Ballet Mécanique: 90s Technology realizes a 20s vision». En: B. Posner (ed.). *Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1893-1941*. (págs. 70-74). Nueva York: Anthology Film Archives.
- Leighton, T.** (ed.) (2008). *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. Londres: Tate Publishing.
- Lerner, J.; Piazza, L.** (ed.) (2017). *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina*. Los Ángeles: Los Angeles Film Forum.
- Levin, P.** (2005). «Yvonne Rainer's Avant-Garde Melodramas». En: J. Petrolle y W. Wexman (eds.). *Women and Experimental Filmmaking* (págs. 149-175). Chicago: University of Illinois Press.
- Levin, T. Y.** (2003). «Tones from out of Nowhere: Rudolph Pfenninger and the Archeology of Synthetic Sound». En: *Grey Room* (n.º 12, verano, págs. 32-79).
- Lista, M.; Duplaix, S.** (eds.) (2004). *Sons & Lumières: Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. París: Editions du Centre Pompidou.

- López, C.** (2014). «Un refugio para el mundo mágico». En: VV. AA. *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay* (págs. 26-31). Barcelona: Diputació de Barcelona / CCCB.
- Lucas, G. de** (ed.) (2018). *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión filmica*. Barcelona: CCCB / Terranova.
- MacDonald, S.** (1993). *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacDonald, S.** (1995). *Screen Writings. Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
- MacDonald, S.** (1998). «Patrick Bokanowski on *The Angels*». En: *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers 3* (págs. 262-273). Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
- MacDonald, S.** (1998). *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
- MacDonald, S.** (2001). *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
- MacDonald, S.** (2006). *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
- Mackay, J.** (2014). *Derek Jarman. Super 8*. Londres: Thames & Hudson.
- Marcus, G.** (1999). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Marín, Pablo** (comp.) (2004). *Stan Brakhage. Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. Buenos Aires: Eduntref.
- Mekas, J.** (1975). *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine americano*. Madrid: Fundamentos.
- Mellencamp, P.** (1990). *Indiscretions. Avant-Garde Film, Video, & Feminism*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Michalka, M.** (ed.) (2004). *X-SCREEN, Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*. Viena: MOMUK.
- Mitry, J.** (1974). *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres.
- Moritz, W.** (1974). «The Films of Oskar Fischinger». En: *Film Culture* (n.º 58-59-60).
- Moure, G.** (ed.) (2015). *Michael Snow. Sequences. A History of His Art*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

- Müller, M.** (2014) «Magic & Loss. Selective Blindness & Analogue Reality». En: J. Mackay (2014). *Derek Jarman* (págs. 143-146). Super 8. Londres: Thames & Hudson.
- Mulvey, L.** (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- Mulvey, L.** (2013). «Penthesilea and Riddles of the Sphinx». En: *Riddles of the Sphinx* (págs. 6-13). DVD. Londres: BFI.
- Nash, M.** (2008). «Art and Cinema: Some Critical Reflections» En: T. Lighton (ed.). *Art and the Moving Image. A Critical Reader* (págs. 444-459). Londres: Tate.
- Noguez, D.** (1979). *Éloge du cinéma expérimental*. París: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.
- O'Pray, M.** (ed.) (1989). *Andy Warhol Film Factory*. Londres: British Film Institute.
- Pagán, A.** (1999). *Introducción a os clásicos do cinema experimental (1945-1990)*. A Coruña: Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia.
- Petrolle, J.; Wexman, W.** (eds.) (2005). *Women and Experimental Filmmaking*. Chicago: University of Illinois Press.
- Posner, B.** (ed.) (2001). *Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1893-1941*. Nueva York: Anthology Film Archives.
- Rees, A. L.** (1999). *A History of Experimental Film and Video*. Londres: British Film Institute.
- Rhodes, L.** (2012). *Light Music. The Tanks Programme Notes*. Londres: Tate Modern.
- Richter, H.** (1970) «The Film as an Original Art Form». En: P. A. Sitney (ed.). *Film Culture Reader* (págs. 15-20) (ed. original 1955). Nueva York: Cooper Square Press.
- Richter, H.** (1987) «The Badly Trained Sensibility». En: P. A. Sitney (ed.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (pág. 22) (ed. original 1965). Nueva York: Anthology Film Archives.
- Romaguera, J.; Alsina, H.** (ed.) (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Russell, C.** (1999). *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.

- Russett, R.; Starr, C.** (1976). *Experimental Animation. Origins of a New Art*. Nueva York: Da Capo Press.
- Rybczynski, Z.** (2011). «A Treatise on the Visual Image». En: S. Zielinski y P. Weibel (ed.) (2011). *State of the Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy* (págs. 42-55). Nuremberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Sánchez-Biosca, V.** (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- Schlicht, E.; Hollein, M.** (ed.) (2010). *Zelluloid*. Frankfurt: Schirn Kunsthalle.
- Sharits, P.** (1987) «Hearing : Seeing». En: P. A. Sitney (ed.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (págs. 255-260) (ed. original 1978). Nueva York: Anthology Film Archives.
- Sitney, P. A.** (1974). *Visionary Film. The American Avant-Garde*. Nueva York: Oxford University Press.
- Sitney, P. A.** (ed.) (1978). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Nueva York: Anthology Film Archives.
- Sitney, P. A.** (ed.) (2000). *Film Culture Reader*. Nueva York: Cooper Square Press.
- Steyerl, H.** (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Stoltz, G.** (ed.) (2007). *Hollis Frampton. Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*. Barcelona: Actar, MACBA.
- Suárez, J. A.** (ed.) (2013). *Arte y políticas de identidad. La pantalla experimental en el Estado español: Ensayos, estructuras, deconstrucciones y militancias* (vol. 8, julio). Murcia: Universidad de Murcia.
- Tarantino, M.** (1996). «El ojo móvil: notas sobre las películas de Chantal Akerman». En: VV. AA. *Rozando la ficción: D'Est de Chantal Akerman*. Valencia: IVAM.
- Torreiro, C.; Cerdán, J.** (ed.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Turim, M. C.** (1985). *Abstraction in Avant-Garde Films*. Michigan: UMI Research Press.
- Unsain, J. M.** (1983). «Los vascos y el cine experimental». En: *Cuadernos de sección. Artes Plásticas y Monumentales* (n.º 2). San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, Sociedad de Estudios Vascos.

- Vogel, A.** (1974). *Film as a Subverive Art*. Nueva York: Random House.
- VV. AA.** (1990). *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. San Sebastián: Actas del III Congreso de la AEHC. Filmoteca Vasca.
- VV. AA.** (2006). *Xcèntric. 45 pel·lícules contra direcció*. Barcelona: CCCB.
- VV. AA.** (2010). *: desbordamiento Val del Omar*. Madrid: Centro José Guerrero / MNCARS.
- VV. AA.** (2014). *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay*. Barcelona: Diputació de Barcelona / CCCB.
- VV. AA.** (2016). *Anthony McCall. Solid Light, Performance and Public Works*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Webber, M.** (ed.) (2016). *Shoot, Shoot, Shoot. The First Decade of the London Film-Makers' Co-operative 1966-1976*. Londres: LUX.
- Wees, W. C.** (1992). *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
- Wees, W. C.** (1993). *Recycled Images. The arts and politics of found footage films*. Nueva York: Anthology Film Archives.
- Weinrichter, A.** (ed.) (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra / Festival Punto de Vista.
- Weinrichter, A.** (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra / Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. Punto de Vista.
- Youngblood, G.** (1970). *Expanded Cinema*. Nueva York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Zielinski, S.; Weibel, P.** (ed.) (2011). *State of the Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy*. Nuremberg: Verlag für Moderne Kunst.

Índice de películas

- Lichtspiel Opus I-IV* (Walter Ruttmann, 1921-1925)
Ballet Mécanique (Fernand Léger, Dudley Murphy, 1924)
Entre'acte (Rene Clair, Francis Picabia, 1924)
Ghosts Before Breakfast (Hans Richter, 1928)
El hombre de la cámara (Dziga Vertov, 1929)
Un perro andaluz (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929)
Allegretto (Oskar Fischinger, 1936-1943)
Meshes of the Afternoon (Maya Deren, 1943)
Traité de bave et d'éternité (Isidore Isou, 1951)
Neighbours (Norman McLaren, 1952)
Tríptico elemental de España (José Val del Omar, 1953-1982)
Free Radicals (Len Lye, 1958)
A MOVIE (Bruce Conner, 1958)
Allures (Jordan Belson, 1961)
Scorpio Rising (Kenneth Anger, 1964)
Dog Star Man (Stan Brakhage, 1961-1964)
Screen Tests (Andy Warhol, 1964-1965)
Unsere Afrikareise (Our Trip to Africa) (Peter Kubelka, 1966)
T,O,U,C,H,I,N,G, (Paul Sharits, 1968)
Walden. Diaries, Notes & Sketches (Jonas Mekas, 1964-1969)
... ere erera baleibu icik subua aruaren... (José Antonio Sistiaga, 1970)
Cuadecuc, vampir (Pere Portabella, 1970)
La Région centrale (Michael Snow, 1971)

- Nostalgia* (Hollis Frampton, 1971)
Dyn Amo (Stephen Dwoskin, 1972)
DIWAN (Werner Nekes, 1973)
Line Describing a Cone (Anthony McCall, 1973)
Film About a Woman Who... (Yvonne Rainer, 1972-1974)
Notes From Light Music (Lis Rhodes, 1976)
The Girl Chewing Gum (John Smith, 1976)
A Mal Gam A (Iván Zulueta, 1976)
Riddles of the Sphinx (Laura Mulvey, Peter Wollen, 1977)
News from Home (Chantal Akerman, 1977)
ORG (Fernando Birri, 1979)
Tango (Zbig Rybczynski, 1980)
In the Shadow of the Sun (Derek Jarman, 1972-1974 / 1981)
Spacy (Takashi Ito, 1981)
Dimensions of Dialogue (Jan Švankmajer, 1982)
L'Ange (Patrick Bokanowski, 1982)
Standard Gauge (Morgan Fisher, 1984)
The Way Things Go (Peter Fischli / David Weiss, 1987)
Nervous Magic Lantern (Ken y Flo Jacobs, 1990-2018)
Bouquets 1-30 (Rose Lowder, 1994-2005)
Film Ist, 1-12 (Gustav Deutsch, 1998-2002)
Outer Space (Peter Tscherkassky, 1999)
El Valley Centro / LOS / Sogoby (California Trilogy) (James Benning, 1999-2001)
Decasia (Bill Morrison, 2002)
Los Angeles Plays Itself (Thom Andersen, 2003)
The Clock (Christian Marclay, 2010)
FILM (Tacita Dean, 2011)

Radicales libres

50 películas esenciales del cine experimental

Transcurriendo en paralelo a las rupturas estéticas de las vanguardias artísticas de principios del siglo xx, el cine experimental investiga el potencial del medio cinematográfico a través de sus posibilidades formales y su trasfondo crítico. Estas prácticas fílmicas interrogan las imágenes y los sonidos tecnológicos vindicando un espíritu autodidacta, narraciones atípicas, formulaciones abstractas y temporalidades inusitadas. *Radicales libres* analiza cincuenta obras fundamentales que constatan el desarrollo de la experimentación desde la década de los años 20 hasta la actualidad. De la sinestesia de la música visual a la transgresión del surrealismo; del vigor autobiográfico del cine lírico al reciclaje matérico del *found footage*; del minimalismo del *structural film* a la irradiación del *expanded cinema*; del discurso metafílmico del cine-ensayo a la pausa del documental contemplativo y del elogio fotoquímico del celuloide al cine de artistas en el cubo blanco. Libertad y radicalidad fundamentadas de modo cinematográfico.

