

LA PANTALLA EXPERIMENTAL EN EL ESTADO ESPAÑOL ENSAYOS, ESTRUCTURAS, DECONSTRUCCIONES, MILITANCIAS

Juan Antonio Suárez

Facultad de Letras, Universidad de Murcia. jsuarez@um.es

El presente número de *Arte y políticas de identidad* surge del deseo de reflexionar sobre la experimentación cinematográfica y videográfica producida en años recientes en el estado español. Se trata de “experimentación” ampliamente entendida, en modalidades que van desde propuestas narrativas hasta el video-activismo, pasando por la exploración formal, el testimonio personal-diarístico, el ensayo documental, o el cine expandido, realizados en distintos formatos, soportes y plataformas. De ahí lo heterogéneo de esta entrega de la revista, que abarca realizadores tan distintos como Alberto Cabrera Bernal, Oriol Sánchez, Antoni Pinet, o Albert Alcoz, volcados en la investigación formal; Laida Lertxundi, interesada en los paisajes íntimos y personales, así como en los exteriores y naturales; Óscar Pérez y Germán Scelso, autores de documentales de carácter ensayístico; Andrés Duque, igualmente centrado en el espacio personal, la cotidianeidad y la memoria, cuyo trabajo también evidencia una vocación ensayística y metacinemática; Cecilia Barriga y María Cañas, que reflexionan sobre la articulación del género y la sexualidad desde orientaciones feministas y queer; colectivos como LILI Films o Crater Collective y cineastas como Esperanza Collado y Miguel Mariño, impulsores del cine expandido; y grupos de trabajo que apuestan por la narrativa deconstruida, como Cine sin autor o #secretlittlefilm, o por el activismo y la acción directa, como Nuevas Realidades Video-Políticas. También nos ha parecido oportuno reflexionar sobre “el otro lado” de la producción: los esfuerzos de programación y difusión de estas modalidades de cine. Para ello hemos querido conocer el testimonio del crítico Javier Fuentes Feo, director del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), de Murcia, creador y programador del ciclo Fisuras Fílmicas, que se encuentra en su tercer año y está dedicado al documental experimental, a las propuestas ensayísticas y a lo que podríamos llamar ficción deconstruida. (Se puede consultar la programación en <http://www.cendeac.net/es/fisuras-filmicas/>).

Como se desprende de este amplio rango, en ningún momento nos hemos propuesto destilar una esencia de “lo experimental” ni establecer jerarquías de vanguardismo, cometidos sin duda interesantes pero que no nos ha parecido urgente retomar en estas páginas. Y menos aún hemos buscado aislar unas constantes nacionales. Se trataría de algo poco practicable en el caso de la vanguardia, caracterizada desde sus inicios por una vocación transnacional, y escasamente apegada a los regionalismos, como recuerda Raymond Williams (1989) en un texto canónico. La impronta nacional resultaría aún más dudosa en unos territorios—los del Estado español—en los que la vanguardia cinematográfica ha sido un proyecto permanentemente en construcción, intermitente y atomizado, como ya señalaran en un texto fundamental Eugeni Bonet y Manuel Palacio (1983), y donde además los principales impulsos creativos han venido de periféricos y expatriados: de integrantes de nacionalidades históricas como Cataluña, Euskadi y Galicia, y de desplazados que han abandonado el país o, viniendo de fuera, han hecho de él

su base de actividades. Algunos “desplazados” representados en mismo número serían Laida Lertxundi, nacida en Bilbao pero que desarrolla su actividad en Estados Unidos; Antoni Pinent, catalán residente en Suiza; Andrés Duque y Germán Scelso: de origen venezolano y argentino, respectivamente, ambos trabajan fundamentalmente en Barcelona; o Cecilia Barriga: nacida en Chile, ha vivido y trabajado en Madrid durante gran parte de su extensa carrera.

Conscientes de la necesidad de relativizar lo nacional, y sin querer acentuar nada tan grotesco como una “marca” España o una “marca Latina” en la pantalla experimental, sí hemos querido acotar el campo dirigiendo la atención a algunas propuestas geográfica y lingüísticamente cercanas. En ocasiones resulta importante refractar la experimentación a través de un prisma de particularidad local-territorial-lingüística con el fin de atenuar la hegemonía de ciertas tradiciones (la de la experimentación fílmica estadounidense, principalmente) que tienden a monopolizar la atención a expensas de otras trayectorias y periferias creativas que a menudo permanecen ignoradas. Las miradas descentradas, cuando no excéntricas, desviadas de los habituales focos de interés ayudan a descubrir resonancias, redes de influencia y perspectivas que complican las historias al uso. Así, como correctivo al estudio de la vanguardia fílmica y experimentación videográfica general que, cuando se presenta sin etiquetas nacionales, termina por ser casi siempre neoyorquina o, en menor medida, parisina, londinense, o berlinesa, el presente número se alinea con exploraciones de contextos locales específicos, en ningún modo aislados del panorama global. Algunos ejemplos inspiradores de esta perspectiva “glocal” serían los estudios de Canongia (1981) y Ramos (1987) sobre el *cinema de artista* y el cine *underground* brasileño, respectivamente; los de Jesse Lerner y Rita González (1998) sobre el cine experimental mejicano; el volumen de Abrahams, Graveland, van ‘T Hart y van Hoof (2004) sobre cine de vanguardia holandés; el de Andersson, Sundholm y Widding sobre el panorama sueco (2010); y, naturalmente, los ensayos recientes de Antoni Pinent (2008), Albert Alcoz (2008, 2011), Eugeni Bonet (1992, 2007) y Susana Blas (2007), por nombrar unos pocos, sobre la experimentación fílmica y videográfica en España.

Hemos querido abrirnos a diversas propuestas que buscan modificar y rearticular las estrategias de concepción, producción, visionado y circulación de la imagen por el valor político que tienen estas iniciativas en nuestra compleja contemporaneidad. No se trata, naturalmente, de la macro-política tradicional de partidos e instituciones, sino de las micropolíticas de lo cotidiano. En este territorio denso, íntimo y polivalente, las formas de consumo y producción de la imagen contienen significativas posibilidades de subversión molecular y agitación fractal. El propósito de este número ha sido dejar hablar a algunas propuestas micro-subversivas, a los cineastas que las practican y a críticos, historiadores y programadores preocupados por ellas. Éstos ámbitos se solapan en varios colaboradores de este número, a la vez cronistas y animadores de la escena que analizan. No hemos aspirado a presentar un panorama exhaustivo, aunque sí lo más sintomático que nos ha sido posible. Puesto que una “nómina” completa de creadores sería inviable—y quizá no demasiado útil—hemos intentado al menos cartografiar vías importantes de creación, con lo que los contenidos presentados son representativos de la escena actual. Hay propuestas fílmicas y voces críticas significativas con las que no hemos podido contar por razones ajenas a la revista, y sin duda otras se habrán escapado a nuestro radar. El presente número, por tanto, no se presenta como un canon del experimental actual ni como una prelación de tipo alguno, sino como una fotografía de ocasión, y como un eslabón más en un diálogo crítico e histórico iniciado ya por otros y que deberá ser continuado por sucesivos interlocutores en otros espacios y momentos. Hemos querido dar un foro académico a una investigación cinemática—en su sentido etimológico y literal de imagen en movimiento—que permanece infra-representada en los discursos críticos sobre el arte y el cine, así como en la escritura especializada y de

investigación. Nos ha parecido importante dar voz a estas propuestas en gran parte debido al importante número de nuevos creadores que trabajan dentro y fuera del país con coherencia y rigor, muchos de ellos con trayectorias plenamente consolidadas.

Al acentuar la contemporaneidad no queremos contribuir a dar una sensación de ruptura en relación con la historia reciente. Muchos de los actuales experimentos fílmicos están alimentados—de manera más o menos consciente—por impulsos y tendencias que han animado la videocreación en las dos últimas décadas. La mayoría de los modos y géneros practicados en la actualidad, tanto en video como en celuloide, prolongan el conceptualismo, el documentalismo, la orientación diarística, el testimonio político, o el ensayo visual que ya practicara una importante nómina de video-artistas activos desde hace décadas. Además, las exploraciones actuales han provocado una mirada retrospectiva sobre un archivo visual que en cierta medida permanece aún inexplorado y desconocido. Ejemplos de este interés en la arqueología del presente visual son el artículo de Albert Alcoz que publicamos en este número, y, en otros ámbitos, la reciente reevaluación de José Val del Omar e Iván Zulueta, los intentos de rescatar la historia de cine militante en el tardo-franquismo y los orígenes del video-arte en nuestro país, las recientes ediciones en DVD de las obras de Pere Portabella o Antoni Padrós, y el intento de antologizar la vanguardia española en el programa y pack de DVD *Del éxtasis al arrebatado*. Estos ejemplos muestran la emergencia de una conciencia histórica que quizá no pueda separarse de una intensa indagación en las posibilidades del medio. Tal vez la exploración promueva el buceo en el pasado en busca de destellos de utopía y posibilidades no realizadas que podrían ser rescatadas con fines emancipadores. Es significativo que sean cineastas como Pinet, Alcoz, Collado o Bonet algunos de los principales protagonistas de esta revisión histórica.

Algo que resulta nuevo en aproximadamente la última década es la sustitución del video analógico por la mayor definición, fidelidad, maniobrabilidad, y portabilidad de los equipos digitales, que además permiten una distribución instantánea y barata, y el televisualizado a través de plataformas virtuales. La migración a una base digital ha venido flanqueada por el resurgimiento de una exploración formal en celuloide de pequeño formato, no sólo en 16mm, medio habitual de la vanguardia tras la segunda guerra mundial, sino también en 8mm y Super-8, soportes extendidos entre principios de los años sesenta y principios de los ochenta del pasado siglo, pero barridos a partir de esos años por la popularidad del video.

El resurgimiento de formatos latentes, si no olvidados, durante décadas aparece vinculado a la resurrección de experimentos relacionados con el cine expandido, el cine sin cámara—que trabaja directamente sobre la base material del celuloide—o el cine sin celuloide: modalidades de lo que Jonathan Walley llamara *paracinema*. (2003) Da la impresión de que el advenimiento de la cultura digital ha provocado la nostalgia por el tacto y la objetualidad del celuloide, así como por los mecanismos de proyección caseros y *low-fi*, en los que el proyector permanece un mediador insoslayable que rehusa ocultar su presencia visual o sonora. Esta vuelta a la presencia del aparato mediador ha revitalizado estilos de proyección en los cuales el espectador ya no permanece perpendicularmente alineado con la imagen plana en la pantalla y equidistante de la misma, sino que experimenta diversas formas de inmersión visual y acústica.

Para explorar la diversidad de modos que rastreamos en el presente hemos invitado diversos estilos discursivos. Aunque el presente número fue concebido inicialmente como una intervención académica convencional, rápidamente quedó en evidencia la necesidad de modificar este formato. La vanguardia cinematográfica y videográfica se ha servido de canales de pensamiento y reflexión distintos del ensayo tradicional, a menudo más ocasionales, informales

y efímeros, como la entrevista, la correspondencia, los programas de mano, los manifiestos, y las reseñas y comentarios del trabajo propio o de otros cineastas. El valor de este tipo de texto no es sólo documental, algo que los hace de extrema utilidad, sino también conceptual. Como atestiguan las colecciones de documentos sobre Cinema 16, Art in Cinema o Canyon Cinema compilados por el crítico estadounidense Scott Macdonald, o los dossiers sobre cine militante y videocreación recogidos en *Desacuerdos 4*, editado por Jesús Carrillo, la escritura de ocasión a menudo contiene reflexiones de calado crítico, además de transmitir el palpito del momento. Con estos antecedentes en mente, decidimos incluir en el presente número, junto a ensayos de corte académico, manifiestos, entrevistas e incluso narrativas autobiográficas.

Agradecemos la disponibilidad y el interés de quienes han colaborado con sus ensayos y textos, prestado imágenes, respondido preguntas y compartido opiniones. También a quienes han querido participar pero finalmente no han podido. Y naturalmente, al director de la revista, Pedro Ortuño, y al comité de redacción por su paciencia con un número que nunca parecía cerrarse.

Bibliografía

Abrahams, A., M. Graveland, E. van 'T Hart, P. van Hoof. (2004). *mm² Experimental Film in the Netherlands since 1960*. Amsterdam: Filmbank / Uitgeverij de Balie.

Alcoz, A. (2008). There is an Experimental Cinema in Spain, But *Experimental Conversations 2* (<http://www.experimentalconversations.com>). Fecha de consulta: 14 de noviembre, 2013.

Alcoz, A. (2011). (Infra)estructura experimental. Una vision personal del cine y el video experimental español actual. En N. Aramburu y C. Trigueros (ed). *B-SIDES. Caras B de la historia del video arte en España*. Madrid / Salamanca: mimadre ediciones / AECID.

Andersson, L. G., J. Sundholm y A. S. Widding. (2010). *A History of Swedish Experimental Film Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

Blas, Susana. (2007). Anotaciones en torno a video y feminismo en el Estado español. En J. Carrillo (ed.) *Desacuerdos 4* (pp. 109-122).

Bonet, E. y M. Palacio. (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España. 1925-1981*. Madrid: Ediciones de la Universidad Complutense.

Bonet, E. (1992). Notas para una contrahistoria del video independiente español. En Pérez Ornia, J. Ramón (ed.) *Televisión y video en la comunidad europea* (pp. 92-102). Madrid: Consorcio para la organización de Madrid, Capital europea de la cultura.

Bonet, Eugeni e Ignacio Estella. (2007). Entrevista a Eugeni Bonet. En Carrillo, Jesús (ed.) (2007) *Desacuerdos 4* (pp. 203-218).

Canongia, L. (1981). *Quase-Cinemas: Cinema de artista no Brazil, 1970/1980*. Rio de Janeiro: Fundarte.

Carrillo, J. (ed.) (2007). *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku/ Centro José Guerrero / MACBA / UNIA, 2007

Herring, S. (2009). Regional Modernism: A Reintroduction. *Modern Fiction Studies* 55 (1). 1-10.

Lerner, Jesse y Rita González. (1998). *Mexperimental Cinema: 60 Years of Avant-Garde Media Arts from Mexico*. Culver City, CA: Smart Art Press.

Macdonald, S. (ed.) (2002). *Cinema 16: Documents towards a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press.

Macdonald, S. (ed.) (2002). *Art in Cinema: Documents towards a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press.

Macdonald, S. (ed.) (2008) *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*. Berkeley: University of California Press.

Pinet, A. (2008). Panorámica sintética y parcial del cine experimento en España. En C. Gianetti (ed.) *El discreto encanto de la tecnología: artes en España* (pp. 147-177). Badajoz: MEIAC.

Ramos, F. (1987). *Cinema marginal (1968/1973) A Representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Walley, J. (2003). The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film. *October* 103 (pp. 15-30)

Williams, R. (1989) Metropolitan Perception and the Emergence of Modernism. *The Politics of Modernism*. London: Verso. 37-47.

