

# El cine y su resonancia en el espacio

Una aproximación al cine expandido  
contemporáneo en España

## FILM AND ITS RESONANCE IN SPACE

### EXPANDED CINEMA IN CONTEMPORARY SPAIN

#### ABSTRACT

---

The most significant development in the Spanish experimental filmmaking of the past decade has been the emergence and evolution of a series of works which, by exploring the potentialities of direct intervention in the act of projection, define themselves as the critical inheritance of expanded cinema. This study investigates contemporary experiences heir to earlier expanded cinema by contextualizing them in relation to the challenging convergence of experimental film and the phenomenon of the dematerialization of art, as well as its intricate historical establishment in Spain.

#### Keywords

Expanded cinema, avant-garde, film-performance, paracinema, projection.

#### RESUMEN

---

El desarrollo más importante de la última década en lo que respecta al cine experimental español ha sido el surgimiento y evolución de una serie de trabajos que, explorando las posibilidades de intervención directa en el acto de proyección, se posiciona en un territorio de herencia crítica con respecto al cine expandido. Este estudio investiga experiencias contemporáneas herederas del cine expandido contextualizándolas en relación a la problemática confluencia del cine experimental y el fenómeno de la desmaterialización del arte, así como su intrincado establecimiento histórico en España.

#### Palabras Clave

Cine expandido, vanguardia, film-performance, paracinema, proyección.

## 1 INTRODUCCIÓN

Con este texto me propongo elaborar una aproximación a las prácticas vinculadas al cine expandido que en la actualidad se están produciendo en España. No pretendo con ello realizar un análisis exhaustivo, completo, ni histórico, aunque sí quisiera señalar algunos precedentes significativos con el fin de contextualizar la dificultad que entraña dedicarse a un trabajo vinculado al arte del celuloide a día de hoy, sobre todo teniendo en cuenta la tarea irresuelta que el proyecto del cine vanguardista, en toda su problematicidad, transfiere al trabajo contemporáneo. Y, antes de lanzarme a ello, quisiera referirme brevemente a una experiencia reciente que sin duda reafirma y complejiza ese compromiso. Me refiero al taller dirigido por la artista británica Tacita Dean en Santander el pasado julio y, más concretamente, a su urgente llamamiento a concienciarnos de la peligrosa situación en la que este medio se encuentra en el presente.

En efecto, cada vez son más los laboratorios y fabricantes de stock fílmico y fotográfico que desaparecen a nivel internacional, mientras cooperativas y archivos de cine en todo el mundo manifiestan su declive. Actualmente y desde hace años, el cine en celuloide es un medio que casi solamente utilizamos los artistas y, paradójicamente, el número de ellos interesados en trabajar en formato súper-8, 16mm o 35mm parece haber aumentado considerablemente en la última década. El problema, como bien apunta Tacita Dean, no es tan sólo que nos encontremos ante el ocaso del celuloide, sino también ante el fin de un oficio, y “no creo que en la historia del arte ningún artista se haya visto obligado a perder su principal medio de expresión” (Dean, 2013, p. 5).

En el trasfondo de toda esta operación está el hecho de que estemos “siendo embaucados de forma silenciosa y conspirativa” (2011, p. 75), advierte la artista en su reciente publicación *Film*, un canto de amor al celuloide y obra hermana del homónimo monumento fílmico (y su película más experimental) que le fue encargado para exponer en la sala de turbinas de la Tate Modern (Fig. 1). Mediante estas dos obras, Dean articula una auténtica llamada a las armas contra esa *conspiración silenciosa* o, en palabras de Godard, contra el “totalitarismo de las democracias modernas”<sup>1</sup>, es decir, la forma en que las culturas contemporáneas están excluyendo la posibilidad de que medios esencialmente *diferentes* de la imagen-movimiento como lo son el digital y el analógico puedan convivir armónicamente.

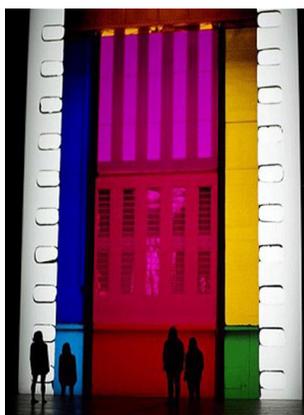


Figura 1. Tacita Dean, *Film*, 2011. (Tate Modern, Londres)

No se trata de nostalgia ni de fetichismo, como tampoco se trata de “avance” tecnológico (donde “avance” puede entenderse como sinónimo de “consumo” en muchos casos), sino de que “cada medio merezca mantenerse vivo por razones estéticas [...] y ser considerado dentro de un sistema particular de historias culturales” (Stark, 2010, p. 241). El reclamo para conservar el valioso patrimonio cultural del arte del celuloide, un patrimonio de más de cien años que indudablemente ha transformado a las demás artes, es como mínimo urgente, como lo es el persuadir y apoyar a los pocos laboratorios y fabricantes de película que, a pesar de los obstáculos, aún perseveran.<sup>2</sup>

Esta inquietante situación que se cierne sobre artistas e investigadores que, a pesar de la escasa presencia de laboratorios o stock fílmico en España, nos dedicamos al cine experimental y sus prácticas es aún más punzante si consideramos el renovado interés que de forma evidente lleva existiendo en años recientes por este tipo de trabajo, probablemente más que nunca en la historia cultural de nuestro país. No obstante, a menudo se tiende a desconocer la problematicidad que existe en la relación entre el cine vanguardista, su historia, sus modos de exhibición, y su expansión en las otras artes, con lo que resulta como poco imperativo intentar contextualizar y aclarar en la medida de lo posible los factores que conducen al surgimiento del cine expandido.

A día de hoy cualquier cosa se califica como cine expandido; cualquier película se convierte mágicamente, al presentarse deconstruida en múltiples pantallas en el contexto del museo, en cine expandido -sólo que en su forma más bastarda. La utilización de esta expresión o categoría artística vanguardista se está convirtiendo en efecto en un comodín o parche que sirve para calificar de “género” artístico supuestamente fiable casi cualquier proyección audiovisual en el contexto institucional. Y tal utilización no sólo denota una profunda ignorancia con respecto al contexto original de esta práctica, sino que niega e incluso ridiculiza su potencial crítico y de resistencia.

El cine expandido no es ni mucho menos “un fenómeno que ha dejado de ser singular para convertirse en tendencia” (Metrópolis, TVE, 2011), sino el resultado de una confluencia de acontecimientos históricos que nunca ocurrieron en España. Se trata, por lo tanto, de un fenómeno importado, aunque algunos artistas han podido llegar a ello a través de un trabajo de investigación personal propio organizado desde la experimentación con el medio fílmico (sus materiales y potencialidades) y la búsqueda de modelos alternativos a los de la proyección tradicionalmente unidireccional y corporalmente estática, a plena consciencia de su heredad.

## **2 EL PANORAMA HISTÓRICO Y LA CRISIS DE IDENTIDAD DEL CINE VANGUARDISTA**

El cine expandido es una práctica que florece de la confluencia entre el fenómeno de la desmaterialización de las artes, por un lado, y del mismo programa deconstructivo del cine experimental y de vanguardia, por otro. Creo por tanto imprescindible contextualizar los factores que conducen a su emergencia para luego intentar situar las prácticas contemporáneas adecuadamente. Esos factores son los que hacen posible, además, elaborar una definición de este concepto y proporcionar un entendimiento de las muchas dificultades y contradicciones que, sumadas a lo anteriormente expuesto, empapan la lucha histórica del cine experimental en su largo intento por auto-definirse.

Y, como era de esperar, no es tarea fácil elaborar tal contexto en el marco cultural de nuestro país, primeramente porque nunca se dieron los factores para que pudiera consolidarse una historia del cine experimental o vanguardista sólida y continuada conducente a un momento de ruptura y consiguiente expansión. Las pocas antologías publicadas sobre cine vanguardista en España, que por desgracia tuvieron poca trascendencia en su momento<sup>3</sup>, exponen claramente el carácter insular o aislado de la cultura artística española en general con respecto a otros países más aventajados. Sumado a la incompreensión, a la carencia de apoyo institucional, a la tajante represión cultural que impuso el régimen franquista, y a la inexistencia de una industria cinematográfica consistente con respecto a la cual una estética fílmica de vanguardia pudiera alzarse de forma transgresora y crítica, el desarrollo histórico de un cine vanguardista o subterráneo nacional era simplemente impensable.

Sin embargo, el problema de la liberación de los confines físicos y conceptuales que dividían las distintas disciplinas artísticas afectó, y no poco, al cine experimental internacionalmente. Pensemos que si el panorama histórico en España fue sumamente difícil, lo cierto es que el cine de vanguardia fuera del país procede igualmente de territorios problemáticos, con la diferencia de que durante gran parte del siglo pasado sí luchó con constancia por conseguir su autonomía, definiendo su forma artística y elaborando su propia historia<sup>4</sup>. Por su puesto, también luchó por encontrar su propio espacio de exhibición, debatiéndose continuamente entre la caja negra y el cubo blanco sin encajar perfectamente en ninguno de los dos. Y, finalmente, en la década de los 1960 ya se comenzaban a establecer algunos centros y cooperativas internacionales que respaldaban esta práctica, y se publicaban libros y revistas importantes que definían su historia. Por lo general, el cine vanguardista comenzaba a experimentar cierto reconocimiento artístico, hasta que surgió el advenimiento de las prácticas intermediales y la desmaterialización del arte, motivadas por grandes transformaciones en los modos de conocer y producir, transformaciones socio-económicas y culturales. Ese fenómeno que se ha dado a conocer como la neo-vanguardia no sólo absorbió al cine generando nuevas prácticas híbridas como la instalación o los “time-based works”, sino que el cine experimental en sí mismo e inevitablemente comenzaba a expandirse y ocupar otros lugares, coqueteando con sus posibilidades performativas, conceptuales, o escultóricas. Es decir, tal como lo planteó Annette Michelson, “el cine, al borde de ganar la batalla para el reconocimiento de su especificidad, [...] se enfrenta ahora a una reconsideración de sus propósitos. El Vencedor ahora cuestiona su Victoria.” (2000, p. 420).

Pero el “Vencedor” había ido tejiendo su desmaterialización por su propia cuenta, por lo que no sería justo culpar únicamente al fenómeno de la expansión de las artes de tal despropósito. Pongamos como ejemplo el trabajo de los Letristas franceses, que aunque no tuvo demasiado eco internacional, se encargó de destruir el cine de la forma más literal e insolente, y mediante proclamas suicidas y acciones subversivas, a principios de los años 1950 ya anunciaba “el cine ha muerto, ya no puede haber más películas. Si les parece pasemos al debate”. El cine letrista, un cine de ideas próximo a un anti-cine, comprendía varias etapas de desmaterialización, como el ‘sincinema’, que consistía en destruir el medio para potenciar la imaginación y aniquilar cualquier idea preconcebida en torno a aquello que entendemos como película, o el ‘cine ámplico’, cuya mirada buscaba sus temas en las disciplinas vecinas (Isou, 1952) y es la definición más próxima a la de ‘cine expandido’ acuñada una década más tarde por Stan VanDerBeek. La otra fórmula mortífera la proporcionarían los avances del cine estructural-materialista de los años 1960-70 que, como el Letrismo y algunos films Fluxus de la época, transformaba sustancialmente las condiciones de enunciación y recepción del medio. Era una tendencia con

repercusión internacional que “exploraba los procesos de reproducción del medio, incluyendo el material fílmico y los procesos ópticos, químicos y perceptivos” (Hein, 1979, p. 93). Tal como aseveraban Marcia Tucker y James Monte en el catálogo de la exposición *Anti-illusion: Procedures and Materials* (1969, pp. 36-37):

La vanguardia continúa explorando las propiedades físicas del cine y la naturaleza de los procesos perceptivos que tienen lugar entre el espectador y el film, y asimismo, cuestiona aquellas teorías sobre el cine que afirman su base en aspectos fotográficos / ilusionistas / representativos. Sin embargo, ahora los artistas cuestionan el material y niegan su base analítica en las coordenadas tradicionales film / pantalla / proyección.

En el año 1961 Nam June Paik presentaba su film-performance *Zen For Film*, que efectivamente desafiaba las coordenadas tradicionales de la máquina fílmica en su conjunto e insertaba la acción del cuerpo en la proyección. Mientras por el proyector pasaba una película transparente (sin imágenes) que acumulaba polvo y rascaduras, el artista llevaba a cabo una serie de acciones mínimas relacionadas con la meditación alrededor de la pantalla, bloqueando esporádicamente el halo de luz. Por aquel entonces el artista austríaco Peter Kubelka ya había inaugurado con *Arnulf Rainer* (1958) -una película compuesta únicamente por los elementos más puros del cine: luz, oscuridad, sonido y silencio - la tendencia que, a mi entender, supone una ruptura fundamental, no sólo en su radical minimalismo, sino también en su implosiva definición genética de la especificidad del medio. El cine parpadeante o *flicker film* conducía al medio fílmico a un descenso en picado hacia el grado cero del cine e inauguraba su desmaterialización. Realizada casi una década antes que *The Flicker* (1966) de Tony Conrad, y careciendo totalmente de imágenes (Fig. 2), *Arnulf Rainer* se centraba únicamente en los ritmos de la intermitencia luminosa, la naturaleza entrecortada del celuloide, y la experiencia del acto de proyección. El cine era extirpado, por así decirlo, del fantasma de la máquina, y abandonaba su condición tradicional de receptáculo oscuro y estático donde el cuerpo desaparece para adoptar una nueva disposición. Las implicaciones de este cine, que luego desarrollaría Paul Sharits en la instalación fílmica, cuestionaban la articulación tradicionalmente unidireccional y dialéctica del cine, caracterizada por la presencia frontal de la pantalla contra la permanente invisibilidad del proyector. El medio se rompía y desplazaba su lugar más allá de los propios límites de la máquina, expandiéndose en un flujo cuasi-escultórico de luz intermitente que podía llegar a alterar extraordinariamente no sólo el espacio expositivo, sino el sistema nervioso.

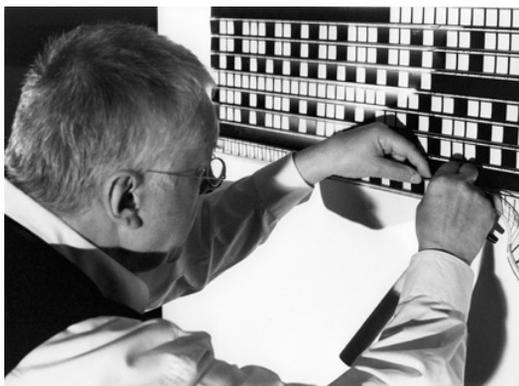


Figura 2. Peter Kubelka *Arnulf Rainer*, 1958-60.

(El autor instala la pieza en British Film Institute, Londres, durante Experimenta Weekend 2012)

Si el medio había reducido sus condiciones de aparición a los elementos y propiedades más puros y fundamentales del cine –la luz, el tiempo, el espacio, el ritmo, el parpadeo, el movimiento, el fotograma y el celuloide en su forma más desnuda–, ¿qué más quedaba por hacer? El foco de exploración del cine vanguardista pasaba efectivamente de ser el material fílmico a los aspectos procesuales, perceptivos, y corporales. Pronto todo podría servir de pantalla, desde el cuerpo del artista a los cuerpos de los espectadores; y todo, en calidad paracinemática, podría reemplazar al film porque se trataba de trasladar la movilidad cerebral en el tiempo a la movilidad del cuerpo en el espacio.

En la época de la transición y el llamado “aperturismo”, la situación socio-económica y cultural experimentó profundas transformaciones en España, aunque las propuestas más radicales siguieron siendo difíciles de asimilar y la producción de cine vanguardista fue igualmente escasa, demasiado aislada y –lo que es peor- muy poco difundida, dificultando el establecimiento de una identidad disciplinar propia o una consciencia unificadora. La minúscula experimentación fílmica que existía parecía servirse del cine como extensión o campo de ensayo de las otras artes: José Antonio Sistiaga y Ramón de Vargas, por citar algunos ejemplos, trasladaban técnicas e ideas fundamentalmente pictóricas al cine haciendo eco de la fuerte tradición que la pintura imponía aún en el arte español, y Carles Santos abordaba cuestiones en lo fílmico relacionadas con lo musical y lo sonoro. Por otro lado, se realizaba un cine lírico y personal (Oriol Durán, Iván Zulueta) o subversivo y provocador (Adolfo Arrieta, Antoni Padrós), pero no existió apenas una práctica fílmica que reflexionara sobre los propios materiales y propiedades del medio de una forma rupturista con respecto al propio medio, salvo unos pocos ejemplos. Uno de ellos, precisamente el primer film de Carles Santos, es *L'apat* (1965), una película sonora que carece completamente de imágenes (Bonet / Palacio, 1983, p. 43), así como un número de trabajos que Bonet y Palacio contextualizan dentro del polémico marco de creación minimalista y anticinematográfica originada en el Congreso Internacional de Escuelas de Cine de 1967 en Sitges, dirigido por Román Gubern. Ejemplos de ello fueron:

“*Del Tres al Once* (1968) de Antonio Artero, sucesión de colas numeradas en positivo y negativo; *Blanco sobre Blanco* (1969), también de Artero, proyección de película transparente; *Ésta es la Película* (1968), de Pere Costa, o los cuatro minutos de *Los diez mandamientos* cortados por la censura franquista; *El 17 de Elvira* (1968), del pintor Manolo Calvo, plano del autor saliendo de su domicilio repetido en un bucle sinfín; *Duración* (1970), de Paulino Viota, otro loop o anillo sinfín, plano de un reloj durante una vuelta completa de la aguja secundaria.” (1983, p. 36).

*Travelling* (1972), del artista y miembro del Grupo Valenciano de Cine Experimental Lluís Rivera, es sin duda un pieza destacable a este respecto, porque “se centra, de forma un tanto estructural-materialista, en el proceso de su gestación” (Pinent, 2008, p. 158), aunque no alcanza la radicalidad anti-representativa que intento apuntar aquí. A estas originales contribuciones habría que añadir *La Celosía* (1972) de Isidoro Valcárcel Medina, un film de dos horas de duración sin imágenes, aparte de algún esquemático croquis, que adaptaba una novela de Robbe-Grillet y, por supuesto, el proyecto *Anti-Cine* de Javier Aguirre, un programa de ocho films realizados entre 1967 y 1971, entre los que cabría destacar *Múltiples*, *Número Indeterminado* (bucle de película transparente que acumula polvo y rascaduras a su paso por el proyector), e *Impulsos Ópticos en Progresión Geométrica* (una película parpadeante de modulación cromática con banda sonora de Eduardo Polonio). Bonet y Palacio fueron, a mi juicio, demasiado duros al cuestionar el interés de algunos de estos trabajos por el mero hecho de que en Estados Unidos

los artistas Fluxus estuvieran desarrollando exploraciones fílmicas muy similares, sobre todo teniendo en cuenta que son prácticamente contemporáneas (los Fluxus Films tienen su apogeo entre 1965-66 y las indagaciones parpadeantes de Sharits similares a *Impulsos* de Aguirre comienzan en el 1968).

Desgraciadamente, la histórica inexistencia en España de archivos, cooperativas, o espacios autónomos dedicados a la distribución del conocimiento, la restauración y la visibilización de un conjunto de trabajos vinculados o pertenecientes al cine vanguardista, no ha favorecido la presencia de una conciencia histórica, de una producción más continuada de obras de esta índole, o de la creación de laboratorios abiertos a la experimentación artística con toda la infraestructura necesaria para que dicha actividad hubiese gozado de una cierta identidad, separada tanto del *otro* cine como de las otras artes en nuestro país. Más aún, sin llegar a poder establecer su identidad, el video y su incursión en el arte se empezaba a afirmar en los años 1970, lo cual agravaba el problema.

La disponibilidad de documentación escrita y publicaciones sobre cine experimental internacional en España ha sido también escasa y poco renovada hasta hace muy poco<sup>5</sup>, y las publicaciones en lengua castellana siguen escaseando de forma alarmante. Más recientemente al fin se ha podido elaborar alguna publicación, como *DEL ÉXTASIS AL ARREBATO, un Recorrido por el Cine Experimental Español* -una cuidada recopilación en DVD que incluye un libro informativo (Cameo, 2009)-, y salen a la luz interesantes proyectos, como Revista *Lumière* y la editora *Angular*. Ocasionalmente nos llega desde Argentina y traducida al castellano -43 años tras su publicación original- el influyente libro de Gene Youngblood *Expanded Cinema* (1970). Añadido esto al perenne abandono, por mencionar un ejemplo importante, con respecto a la visibilidad hasta hace poco más de tres años de la envergadura creativa de la obra de José Val del Omar -figura irreplicable de nuestra cultura fílmica y probablemente el único precedente español del cine expandido-, podríamos considerar que el cine experimental, su historia y sus prácticas expandidas está repercutiendo en España ahora más que nunca, y que es efectivamente en tiempos recientes que la institución arte se interesa por estos trabajos, antaño ignorados<sup>6</sup>, con el fin de renovarse.

### 3 SURGIMIENTO DEL CINE EXPANDIDO Y DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE

El concepto de cine expandido conduce a confusiones y a menudo se ha utilizado para etiquetar casi “cualquier cosa” que pudiera identificarse con las llamadas prácticas intermediales, post-mediales, o con la integración de la imagen-movimiento en el mundo del arte. La misma publicación de Gene Youngblood ya citada contribuye considerablemente a esta confusión y, sin dejar de ser un análisis interesantísimo sobre la expansión de la conciencia y su materialización en los llamados “nuevos comportamientos artísticos” que emergen en la época neo-vanguardista, propone un concepto demasiado amplio del cine expandido en tanto que extensión del medio fílmico hacia todas las formas de la imagen tecnológica en un curioso vínculo con la psicodelia.

No obstante, el término cine expandido, cuya actividad podría enraizarse en los espectáculos de luces y sombras de Estados Unidos en los 1950 e incluso anteriores a la invención del cinematógrafo, fue utilizado por artistas a ambos lados del Atlántico en aquella época, lo cual ayuda a comprender qué tipo de manifestación artística estamos tratando exactamente. En Estados Unidos solía identificarse con una serie de acontecimientos multimedia vinculados

al cine de vanguardia consistentes en la creación de espacios lúdicos en los que convivían la multiplicación de pantallas, proyecciones y sonidos, con la celebración de conciertos próximos a la psicodelia y a la experimentación sonora como vehículo para la expansión de la consciencia. Ejemplos de tal planteamiento son *Exploding Plastic Inevitable* (1966) de Andy Warhol, *HPSCHD* (1969) de John Cage y Ronald Nameth, y *Movie-Drome* (1961) de VanDerBeek. Todos destacaban por el modo en que combinaban disciplinas artísticas dentro de un mismo espacio y es probablemente *Movie-Drome* (Fig. 3) el ejemplo más representativo de cine expandido. *Movie-Drome* fue un proyecto de arquitectura multimedia en forma de teatro esférico inspirado en las cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller. En su interior, la audiencia podía tumbarse y contemplar desde esa posición múltiples películas proyectadas de modo que abarcaban todo el espacio visual. El objetivo, según VanDerBeek, era “reemplazar la tradicional imagen rígida y unidimensional del cine por una nueva imagen-movimiento flotante y curvada” (1966, p. 15). Muchos de los filmes que se proyectaban, eran animaciones de ciencia ficción realizadas con la técnica del collage por el mismo autor, que luego serían proyectadas simultáneamente de manera que los proyectores se manipulaban manualmente durante las proyecciones para crear sensaciones envolventes.

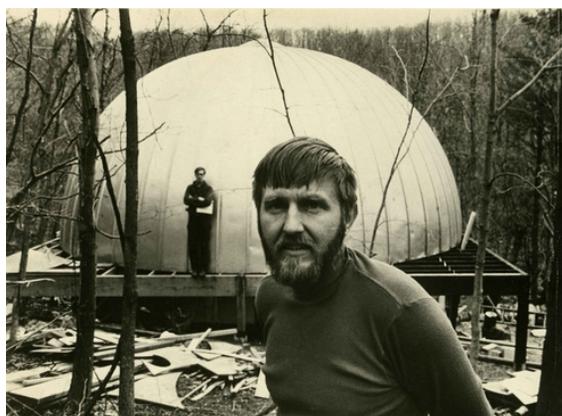


Figura 3. Stan VanDerBeek, *Movie-Drome*, 1963.  
(Stoney Point, Nueva York)

En Europa el término “expanded cinema” se utilizó de forma muy aislada, y sólo me consta su aplicación a las acciones subversivas en el espacio público de los vieneses Valie Export y Peter Weibel alrededor de 1968 (acciones que podían aludir directamente al cine, y que careciendo ocasionalmente de equipamiento fílmico, criticaban los convencionalismos de la industria y buscaban la activación de la audiencia), y a un único acontecimiento de naturaleza lúdica y sin verdadera relevancia llamado *Movie-Movie Event* que tuvo lugar en Knokke (Bélgica) en 1967 y fue presenciado por Birgit Hein, quien lo describe como el único ejemplo de cine expandido “al uso” en la Europa de la época (2003, p. 125). En cualquier caso, y como ha dicho Pamela M. Lee, el término cine expandido necesita ser definido para cada contexto, ya que en Estados Unidos parecía estar más relacionado con la propuesta de Youngblood, mientras que en Europa parecía tener más que ver con ciertos desarrollos formales vinculados, según Weibel, a la situación de la proyección (2003, p. 85).<sup>7</sup> Sheldon Renan, por su parte, se refería a cine expandido como una serie de trabajos cuya intención “no era la de producir un *efecto cine*, sino ir en contra de las estandarizaciones y conformidades representadas en los materiales y procesos tradicionales del medio” (1967, p. 227).

Por lo tanto, reafirmo la idea de que el cine expandido es un fenómeno prácticamente importado en España, porque no hemos sido conscientes hasta hace poco de los avances que desarrolló José Val del Omar en torno a la situación de proyección. Podíamos ciertamente haber visto sus películas, aunque como “ingeniero” y “cinemista” las investigaciones e invenciones que desarrolló en su laboratorio de experimentación Picto-Lumínico-Audio-Táctil –investigaciones que en algunos casos presentan paralelismos con las Stan VanDerBeek– fueron más desconocidas hasta la exposición itinerante *Desbordamiento Val del Omar* del 2010. Sin querer extenderme demasiado en este punto, me detendré solamente en observar cómo los tres proyectos cardinales del cinemista granadino confirman que, como luego constataran los avances del cine parpadeante, el talón de Aquiles del cine conducente a su desmaterialización desciende efectivamente a través de la pulsación luminosa, y que es su potencialidad plástica y expansiva de los límites del espacio ilusionista de proyección lo que realmente inaugura un nuevo terreno de exploración en el cine expandido contemporáneo: el cuerpo.

Con el *Sistema Diafónico* (1944), Val del Omar proponía una respuesta crítica y una superación efectiva de la estereofonía hollywoodiense. Este sistema electro-acústico no se fundamentaba, como el convencional, en la oposición de los oídos, sino en la polarización sónica; era la plástica acústica de la palpitation vital según su creador, y expandía la conciencia del espectador en tanto que hacia colisionar dos fuentes sonoras. El *Desbordamiento Apanorámico* (1957) consistía en rebasar la zona extra-foveal de la retina para penetrar la visión periférica mediante imágenes inductoras no figurativas que podían extenderse sobre paredes, suelo y techo. En efecto, se trataba de desbordar los límites de la pantalla para crear sensaciones envolventes. Por último, la *Tactilvisión*, que Val del Omar lleva a la práctica con *Fuego en Castilla* (1956-59), no aludía sencillamente al acto de tocar los objetos con los ojos o a una simple alegoría de los sentidos (sinestesia), se trataba de traer el cine al cuerpo de diversos modos, principalmente a través de la luz. En sus escritos, hablaba de la luz como medio propiamente táctil, mientras las palabras palpar y palpitar aparecen repetidamente en ellos. Pensemos que la vibración luminosa es un mecanismo –ese ritmo métrico que tanto interesaba a Peter Kubelka– esencial del cine. Y, mientras Val del Omar hablaba de “hacer visible ese esencial latido” (2010, pp.115-6), el artista norteamericano Hollis Frampton postulaba que “de todas las artes, ninguna responde de forma tan completa y compleja al flujo de la respiración vital como el cine” (2007, p. 64). El cine debía conmocionar hasta generar un éxtasis a través de “la paradójica imagen congelada, pero con energética intencional [...] percibida bajo proyección biónica roto-táctil” (p. 149), y la *Tactilvisión* no fue el único procedimiento por el cual Val del Omar diseñó toda una arquitectura de la percepción en torno al cuerpo. Otros dispositivos y mecanismos, como la modulación de vibraciones en las butacas, tenían por objeto hacer que el cine penetrara el cuerpo del espectador a través de los sentidos -incluso el gusto y el olfato.

Antonio Maenza, cuya obra y vida parecían “encubiertas en la niebla” (Bonet / Palacio, p. 32) hasta la publicación de un libro que las ha destapado de las ruinas (Pérez y Hernández, 1997), merece asimismo ser mencionado en esta modesta exploración del cine expandido en España. El autor zaragozano realizó películas sin sonido que se sonorizaban en directo, como *Conversaciones con Luis Buñuel* (1968), cuya sonorización mutaba en cada proyección, o *El Lobby Contra el Cordero* (1967-8), “en el que llama especialmente la atención su utilización de procedimientos análogos a los empleados en los films letristas franceses [...]”. La banda sonora consistía en lecturas a tres voces, gesticulando e insertando piezas sonoras (Puig, 2007). En *Hortensia/Beance* (1969), película inacabada de cuatro horas de duración producida por Pere Portabella, Maenza integraba en la proyección “carteles, citas, máscaras y referencias culturales

constantes” (Bonet / Palacio, p. 32). Luis Puig, uno de los compañeros de trabajo de Maenza, cuenta cómo, en 1969, participó en el simulacro de rodaje de *Flash: Kábala 9 en 16 para 4 en 8*, cuyo equipo ignoraba que no hubiera película en la cámara. Aunque la intención era convencer a Portabella de un trabajo constante para que financiara su proyecto, la obra de Maenza parecía superar los límites que separan arte/vida (o realidad/representación) tal como proponía el cine expandido.

Caben destacar también las intervenciones directas durante la proyección de Pedro Almodóvar, quien “inició su actividad artística en el campo del teatro y en el accionismo vanguardista”, y entre 1974-8 proyectaba películas en súper-8 mientras él mismo las comentaba “de viva voz, haciendo los diálogos entre los distintos personajes, e incluso cantando (o ayudándose de un cassette para insertos musicales concretos)” (Bonet / Palacio, pp. 49-50). El valenciano Lluís Rivera también realizó una pieza de cine en directo o “film-situación” en 1975, *Texto 1*, en cuya proyección solicitaba explícitamente la participación del público mediante la utilización de textos y señales para que éste siguiera unas determinadas instrucciones (p. 51). Otra situación de expansión fílmica que llama la atención, aunque desconozco su título y características, son las proyecciones que hacia el año 1960 aproximadamente realizaba Ramón de Vargas en Madrid, en las que proyectaba dibujos suyos directamente sobre las paredes de un edificio (Aramburu y Trigueros, 2011, p. 24).

En cualquier caso, Jonas Mekas tenía razón al escribir con vehemente anhelo en su *Movie Journal* que “el medio cinematográfico se está rompiendo, y está avanzando, ciego y solo, hacia algún lugar. Dónde – nadie lo sabe” (1972, p. 208). Y parecía avanzar hacia la praxis vital, queriendo insertarse en la vida en tanto que experiencia, negociando su materialidad y sus condiciones de enunciación y presentación en el proceso. De hecho, uno de los aspectos más fascinantes del cine expandido y del régimen particular del arte vanguardista que emergía en aquella época era la singularidad por la que se inscribía en el tejido de lo social, desplazando al arte de su cómodo rincón. La relación entre modos de producir y formas de visibilidad determinó en aquellos años una conexión específica entre política y estética, y una de las consecuencias más significativas de este proceso es precisamente la resistencia que tales prácticas presentaban con respecto al mercado, la colección, la documentación y el archivo en el contexto de la institución-arte.

#### 4 CINE EXPANDIDO CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA

El desarrollo más importante de la última década en lo que respecta al cine experimental español ha sido el surgimiento y evolución de una serie de trabajos que, posicionándose en un territorio de herencia crítica con respecto al cine expandido, explora las posibilidades de intervención directa en el acto de proyección. Ya sean intervenciones en el espacio público, cine de acción o en directo, situaciones fílmicas, o performances coreográficamente más elaboradas, todas ellas en su propia medida investigan propiedades inherentes del cine expandiendo y ampliando aspectos de su puesta en escena.

Una de las primeras manifestaciones dentro de este marco contemporáneo que más llama la atención es la actividad de LILI Films, un colectivo artístico fundado por Ángel Rueda en 2003 en A Coruña (donde ahora dirige (S8) Mostra de Cinema Periférico), que en su carácter fuertemente local y desvinculado de la institución-arte supo explotar esa lógica antitética

entre cine expandido e inadecuación de dispositivos espaciales que regulan su inserción social. Desde sus comienzos, LILI Films asociaba sus proyecciones a espacios de especial sensibilidad (Fig. 4), donde llevaba la acción y la experiencia performativa, y el cine se convertía en una herramienta más de transformación. En colaboración con Fernando Pujalte y Ana Domínguez, el colectivo centraba su actividad en la recuperación, reciclaje, catalogación, exhibición y análisis de lo que llamaban “cine dormido”, es decir, películas domésticas realizadas entre los años 1950-80 en formato súper-8 por particulares y cineastas amateur que encontraban en mercadillos o en los trasteros olvidados de domicilios privados. Reivindicando la cotidianidad y la realidad más directa de la vida familiar y los encuentros sociales representados en esas películas, convocaban un “Cine de la Verdad” mediante el ofrecimiento de un servicio de cine a domicilio. Su cine ambulante arrancaba en viviendas particulares, donde proyectaban películas y charlaban sobre ellas con sus dueños, y seguía viajando por las calles, los bares, escuelas, asilos, prisiones, mercados, y una infinidad de espacios públicos y privados en varias ciudades del país. Su trabajo también incluía el elaborar nuevas películas a partir del material encontrado, y presentar acontecimientos de multi-proyección que articulaban como puestas en escena entre la performance, la instalación y la intervención. Éstas solían incluir sonorización, ambientación, y otras acciones directas durante la situación fílmica que a menudo implicaba la participación del público. *Los Jueves Milagro* (2004), por ejemplo, consistía en una multi-proyección a modo dístico vertical de imágenes filmadas por LILI Films y otras realizadas por particulares, que concluía con una comunión de celuloide con el público en la que literalmente comulgaban a la audiencia con fragmentos de película.



**Figura 4.** LILI Films, intervención en El Pou de la Figuera (o El Forat de la Vergonya), Barcelona, 2005. Entre los escombros de las casas derribadas y en apoyo a los vecinos desplazados por el plan de mejora y aniquilamiento de uno de los principales feudos anarquistas de la ciudad condal. Jornadas organizadas por Asociación de Vecinos Casc Antic.

Uno de los aspectos más explorados en el cine expandido contemporáneo es sin lugar a dudas el cuerpo, y su visible presencia durante el acto de proyección no sólo tiene la potencialidad de desestructurar la tradicional unidireccionalidad del cine, sino que, como ya apuntó Deleuze, también invierte la fórmula filosófica en la que el cuerpo es un obstáculo para que el cine alcance el pensamiento (1986, p. 251). El cuerpo en el cine, formado tanto por el soporte de la máquina (el proyector, la pantalla y la película), como por el cuerpo del proyeccionista y el de la audiencia, es una presencia que efectivamente permanece invisible en la proyección

cinematográfica tal y como la hemos conocido siempre. La oscuridad de la sala de cine y la invisibilidad de la cabina de proyección (donde se esconden el operador, el proyector y su sonido traqueteante), facilitan una inmersión e identificación con la pantalla o suspensión crítica. El cine expandido invierte esta lógica y devuelve la presencia a los cuerpos, mientras que las relaciones espaciales vinculadas al cuerpo y su movilidad crean nuevas posibilidades coreográficas y performativas.

*Cinema, Corpus Vs Cerebrum* (2007-10) es un proyecto de cine expandido que trata de subrayar la cuestión del cuerpo. El proyecto, concebido en 2007, encontraría financiación más tarde y se presentó en su forma más desarrollada en Filmbase (Dublín) en el 2010<sup>8</sup>. No obstante, dos años antes y aprovechando la presencia de los artistas catalanes Oriol Sánchez, Albert Alcoz, Antoni Pinent, y Maximiliano Viale en Irlanda con motivo del encuentro *Márgenes: Experimento y Praxis* (Dublín, 2008), tuvimos ocasión de ensayar algunas ideas del proyecto que sirvieron como una primera puesta en contacto con la práctica performativa desde el cine. El proyecto se presentó en la galería de arte sin ánimo de lucro Thisisnotashop, cuya peculiar situación y espacio se prestaba a establecer un diálogo con el exterior del edificio y con el paso de un tranvía que paraba a intervalos regulares ante los escaparates de la galería, convertidas en pantallas semi-transparentes para la ocasión. La naturaleza lúdica, experimental y colaborativa de *Cinema, Corpus Vs Cerebrum* (Fig. 5) rompía los confines artista/público: la gente entraba y salía según se desplazaban las cuatro proyecciones en 16mm y súper-8 en paredes, techos, edificios colindantes y ventanas del tranvía; rodeaba los proyectores, jugaba a crear sombras, o intervenía en la película pintándola. Neil O'Connor, compositor irlandés, improvisó sonidos con sintetizadores analógicos, y las películas proyectadas comprendían una variedad de rollos rescatados, desde los dibujos animados a la pornografía setentera. En su conjunto, este *happening* o fábrica de luz completamente improvisada fue algo caótica y sobre todo excéntrica, aunque hubo momentos significativos y de especial interés que sin duda nos proporcionó a todos una nueva vía de exploración.



**Figura 5.** Antoni Pinent, en *Cinema... Corpus Vs. Cerebrum*, 2008.  
(Thisisnotashop gallery, Dublín)

En 2009 Oriol Sánchez, Maximiliano Viale, Antoni Pinent, Luis Macías y Víctor Bernal (artista sonoro) se reunieron nuevamente en Barcelona, concretamente en el paseo marítimo de Badalona, en el contexto del Festival Internacional d'art Urbà Non Toxic para presentar *L'Origen*, una improvisación colectiva de proyección múltiple y frontal sobre un edificio de la ciudad. El material fílmico manipulado en directo (found footage o metraje encontrado) se convertía, una vez más, en el pretexto para indagar nuevos modelos performativos del cine. Ese mismo año, Ángel Rueda, que había formado un nuevo colectivo con Ana Domínguez y Miguel Mariño, (FDI) Familia de Idiotas no tiene TDT, presentaba *Deconstrucine*, una pieza entre el happening y la instalación que buscaba la activación del cuerpo en la experiencia cinemática. Invitando al público a "pantallizarse", el espectador pasaba a ser el observado, soporte y elemento vivo de una película que se construía en directo. La pantalla, compuesta por unos paneles blancos curvos dispuestos de forma circular y espaciada, se complementaba con la superficie de proyección que constituía la misma audiencia, vestida con túnicas blancas y en movimiento. Las imágenes proyectadas en súper-8 sobre el espectador, eran simultáneamente capturadas en vídeo y proyectadas sobre todo el conjunto vivo.

*D.R.A.M. ¿Dónde Realmente Acaba el Movimiento?* (2007) es una pieza de cine en directo de David Reznak (que en 1999 fundó el probablemente único espacio autónomo para la distribución del conocimiento sobre cine experimental que ha existido en Madrid, La Enana Marrón) y Alex Mendizábal presentada en el contexto de La Noche en Blanco de Madrid. La propuesta incluía cuatro proyectores de 16mm y uno de 35mm que se cargaban con bucles, material encontrado y películas propias, apuntando a menudo a una misma pantalla. Fue un acontecimiento lúdico de improvisación en el que la imagen buscaba el sonido y viceversa, invitando al espectador a editar, ensamblar, y construir su propia experiencia. Las distintas fuentes sonoras contaban con una instalación de recipientes de agua conectados a unos tubitos de aire por los que podía soplar y crear alteraciones en los sonidos.

Dentro de esta línea lúdica y de improvisación también cabría mencionar el trabajo de David Domingo, que no siendo performativo por concepción, sí incluye puesta en escena. De hecho, las películas del superochista son a menudo sonorizadas en directo y proyectadas por él mismo. Entre películas cuenta anécdotas sobre ellas, y en las presentaciones hace sorteos de actores y objetos, o entrega programas de mano, etc., creando en definitiva situaciones fílmicas que efectivamente van más allá de la mera proyección. Una de sus últimas proyecciones, *Beach Warriors* (2011), consiste en proyectar dos rollos de película en 16mm sin editar. Los dos rollos corresponden a la misma película filmada dos veces, por razones y con diferencias entre ellas que Domingo explica y analiza en tono amenizado entre proyecciones.

Entre los varios trabajos de cine expandido que se han realizado en los últimos tres años podrían distinguirse dos corrientes que, sin ser en absoluto impermeables ni herméticas, comparten cuestiones comunes. Una de ellas investiga nociones relativas a la materialidad del medio, ya sea utilizando metraje encontrado o propio y a menudo se lleva a cabo en colaboración con artistas sonoros. Tal es el caso en el trabajo de Albert Alcoz, Xavi Hurtado, Javier Álvarez, Roberto Martínez, y algunas piezas de Oriol Sánchez. El trabajo de estos artistas, no obstante, procede con planteamientos y preocupaciones radicalmente diferentes. Por ejemplo, Roberto Martínez (Zónula) y Javier Álvarez (Dúo Cobra), que utilizan metraje encontrado con frecuencia, son también artistas sonoros, por lo que sus performances normalmente consisten en crear la banda sonora de la múltiple-proyección fílmica.

Bajo el subtítulo “Una red social para fantasmas del celuloide”, *Papel Médium* (Fig. 6), de Dúo Cobra, es un espectáculo de imagen y sonido que se estrenó en la Mostra (S8) de A Coruña en 2011 y ha seguido evolucionando desde entonces. Una de sus más célebres puestas en escena, fue la que se presentó en la Sala Apolo de Barcelona el siguiente año, cuya distribución, más próxima a la instalación, concedía a la audiencia una posición central. La distribución de los tres proyectores súper-8 y 16mm y de los instrumentos, así como la ausencia de butacas, permitía a la audiencia la libre circulación por todo el espacio. Cada uno de los tres proyectonistas elegía al azar las películas (“home-movies” de los años 50 y 60, en crudo, sin montar), en ocasiones colisionando las tres proyecciones e interviniéndolas de diversas formas, mientras los músicos (Javi Álvarez y Álvaro Barriuso) generaban su música improvisada entre la electroacústica experimental y el folclore generacional.

Albert Alcoz también ha presentado dos performances filmicas en monocal canal súper-8 junto al especialista en “circuit bending” Juan Matos Capote. Éstas parecen explorar la plasticidad del tiempo fílmico y su afición directa en la percepción. En *Weird War* (2011) se proyecta un (des) montaje de fragmentos fílmicos de archivo de la II Guerra Mundial, cuya emulsión intervenida refuerza aspectos de memoria, olvido y destrucción, y en *Cau d’orella* (2012), en la que también participa Óscar Martín, Alcoz proyecta *Monocrom #1 y #2*, dos películas paisajísticas filmadas por el artista que establecen un diálogo entre lo factual y el dispositivo tecnológico que lo representa. Alcoz modifica las velocidades de proyección en directo que, abarcando un espectro de 3, 6, 9, 12 y 18 fotogramas por segundo, traza diálogos con la interpretación sonora creada in situ.

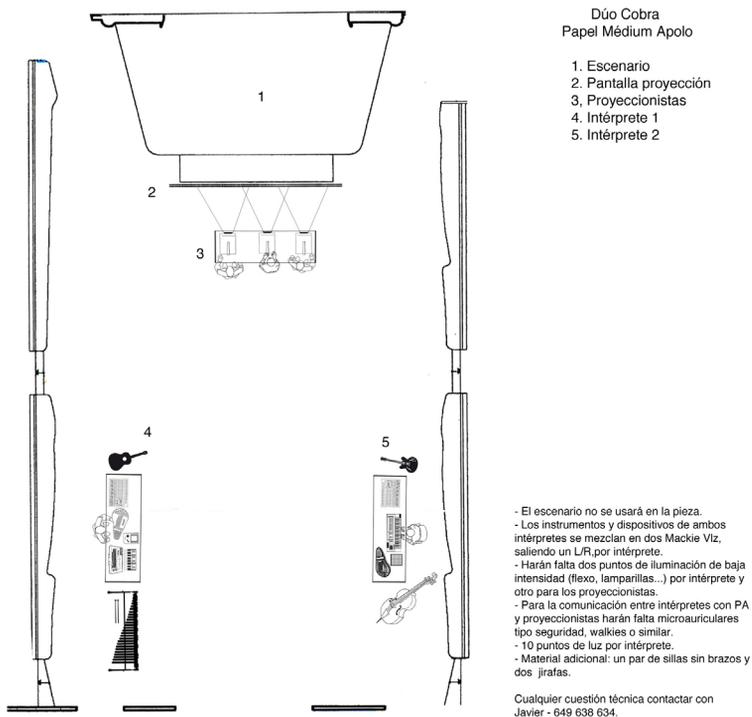


Figura 6. Dúo Cobra, *Papel Médium*, 2012  
(Distribución de elementos para presentación en la Sala Apolo de Barcelona)

Entre 2011-13, Oriol Sánchez ha presentado un número de piezas de cine en directo, tanto en espacios públicos como en entornos domésticos y naturales, y ha colaborado con Luis Macías y Adriana Vila en Tejido Conectivo. En *Erosión* (2011) -en colaboración con Alfredo Costa Monteiro-, *Negative Eye* (2012-13), *Fábrica del Prado* (2012), o *Film to Be Destroyed*, Oriol Sánchez concibe la proyección como acto de creación y acontecimiento en sí mismo; la obra existe o se crea en el momento de proyección, y cada proyección, aun partiendo de bases semejantes, constituye una obra distinta. Haciendo uso de una variedad de material fílmico generalmente en súper-8 que en ocasiones entrecruza entre proyectos (cine amateur, comerciales, o material original reversible que él mismo filma y revela), su evolución pasa de la meticulosa manipulación directa del soporte fílmico al registro directo de micro-materia (piedras, hojas, y vegetales, rocas, superficies de paredes y suelos) que filma fotograma a fotograma, creando efectos de mosaico y estrobo. Tal es el caso en su proyecto *Idea de Materia*, una serie compleja de películas que suele proyectar simultáneamente. Entre sus trabajos, llaman las atención sus performances domésticas, en las que ha utilizado cuestiones de autoscopia al proyectar imágenes específicas sobre rostros y cuerpos, y *La Fábrica del Prado*, una serie de instalaciones/performances realizadas en la naturaleza, bosques y prados que subrayan nociones pre-lingüísticas y fantasmagóricas del precine vinculadas a ritos primitivos y animistas.

La otra tendencia contemporánea del cine expandido toma como foco de análisis la formación luminosa como materia cuasi-escultórica o táctil, explotando aspectos de la proyección mecánica y su resonancia en el espacio. Se investigan las diversas facetas del acto de proyección, en sí mismo un fenómeno perteneciente a los campos de la geometría, la física, la óptica, la psicología, la representación pictórica y el espectáculo (Païni, 1997, p. 23), con todas sus repercusiones en cuanto a efimeridad, temporalidad, proceso, inestabilidad, espacialidad, objetualidad y accidente, entre otras tantas posibilidades.

Un ejemplo de ello es *Kubrick* (2012), un recuerdo en forma de performance fantasmática y callejera en la que Chús Domínguez homenajea las salas de cine Kubrick en León. La experiencia consistió en proyectar, sobre la fachada del cine demolido para construir una torre de apartamentos, imágenes relativas al antiguo cine, como las filmadas en la cabina de proyección. Por otro lado existen artistas que, como en el caso de Alberto Cabrera Bernal, no se dedican a la film-performance, y sin embargo, realizan películas que son en sí mismas performativas. Así ocurre con sus *Esculturas Fílmicas* (2012), por ejemplo, en donde la película en 16mm realizada con metraje encontrado en secuencias rítmicas extremadamente cortas, se convierte en el verdadero performer a su paso por el proyector. Este aspecto es incluso llevado

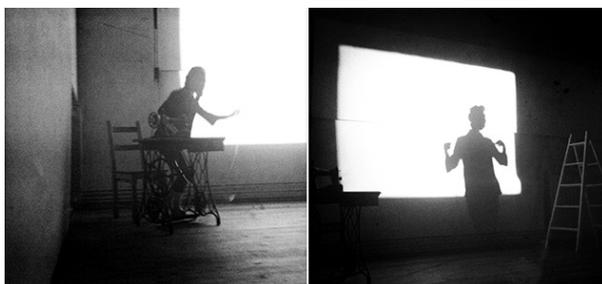


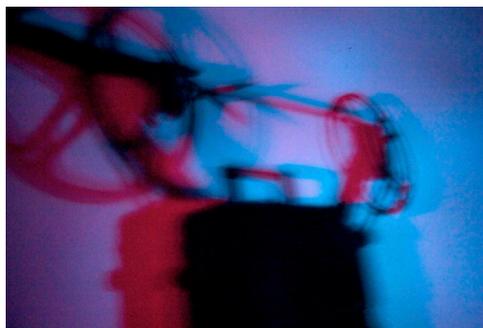
Figura 7. Esperanza Collado, *The Gas Works*, 2013.

(Encuentro Hipnótico-Expansivo, Azala Kreaizio Espazioa, Lasierra, Álava. Foto: Alaitz Arenzana)

al extremo cuando, en el contexto de talleres o masterclasses, el artista madrileño presenta alguna de estas películas a ciegas, es decir, sin proyectar luz y permitiendo que el film se exprese únicamente en tanto que pieza sonora, antes de proyectarla con normalidad. Tanto en talleres como en proyecciones informales, Cabrera Bernal tiende a crear situaciones fílmicas al invitar a la audiencia a examinar la película con sus propias manos antes de proyectarla, o al generar escuchas de la intermitencia sonora del obturador del proyector (sin película) para facilitar la comprensión de cuestiones rítmicas del montaje.

En *The Gas Works* (2012), he explorado nociones similares en cuanto al montaje métrico y el funcionamiento del sonido óptico, sobre todo en relación a la naturaleza inestable tanto del celuloide como del acto de proyección. Las películas, en formato súper-16mm, fueron construidas utilizando la técnica del collage, lo cual se aplica no sólo al montaje fotogramático, sino también al hecho objetual de adherir pedazos de distintos materiales sobre la superficie del celuloide. La puesta en escena (Fig. 7) de las películas incluye acciones alrededor del cono luminoso existente entre el proyector y la pantalla, y la costura a máquina de película transparente que luego se proyecta, generando interesantes sonidos ópticos. Las películas explotan la naturaleza inestable de la misma estructura del celuloide, y comprometen el funcionamiento fluido de la máquina que las transporta. La inestabilidad se da tanto en el fotograma (donde el grosor de la película varía en función al número de proyecciones), en la transición de un fotograma a otro (y la enorme presencia de cinta de montaje, que igualmente genera sonidos ópticos), y en el proceso de tracción por el cual la película se desenrolla en el proyector. Las películas no sólo pueden descarrilarse en cualquier momento de la proyección, sino que son efímeras; sólo existirán hasta que finalmente el proyector las destruya.

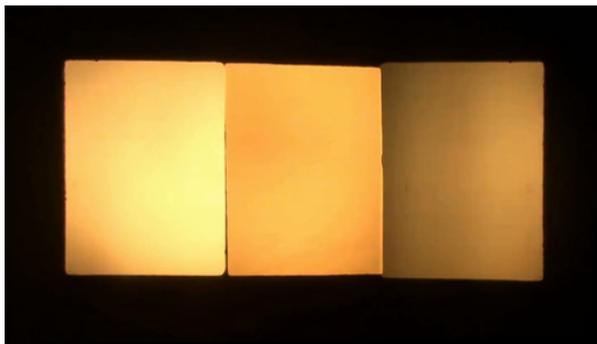
Crater Collective, el colectivo de Adriana Vila y Luis Macías, ha presentado desde 2010 un número de performances cinemáticas de gran alcance internacional. Su trabajo abarca una diversidad de planteamientos del medio y colaboraciones, por lo que me centraré únicamente en la que me parece una de sus apuestas más sobresalientes. Podría decirse que *Reels and Lights* (2011) cumple con los propósitos reduccionistas del cine parpadeante, sólo que los invierte radicalmente, devolviendo la mirada del cine a la máquina. Su minimalismo formal incluye la ausencia de película, mientras el modo en que transforma la geometría del espacio en luz táctil logra comunicar esa vibración esencial del cine a los cuerpos. Sin embargo, no es el proyector la entidad que genera la luz (aunque si genera sonidos, y transporta un bucle opaco que permite el movimiento de sus bobinas), sino los mismos artistas que, coreografiando sus movimientos alrededor de éste, lanzan luz estroboscópica a diferentes velocidades e



**Figura 8.** Crater Collective (Adriana Vila y Luis Macías), *Reels and Light*, 2011.  
(Artist Television Access, San Francisco, CA)

intensidad sobre el mismo proyector. De esta manera, durante el transcurso de la performance, cuya estructura es ascendente e hipnótica, se producen juegos de luces y sombras mutantes e intermitentes, mientras que la luz blanca vira progresivamente al azul y al rojo, creando efectos de tridimensionalidad. Significativamente, al final de la proyección una mano que porta unas tijeras y su sombra proyectada (Fig. 8), corta el bucle negro que activaba el proyector, apagándose a su vez el estrobo. En ese instante la sala queda totalmente a oscuras, lo que provoca el silencio. Tras breves segundos en los que el loop cortado termina de pasar por la ventanilla, la luz del proyector lanza su forma cuadrada elemental y se escucha el sonido del motor original.

Miguel Mariño también ha desarrollado recientemente algunos proyectos de film-performance que exploran aspectos ópticos y geométricos de la arquitectura de la proyección luminosa. Sirviéndose de dos proyectores de 16mm y bucles de película, *Fomos Ficando Sós* (2013) (Fig. 9) es una pieza que se realiza en directo de principio a fin, incluyendo el contenido de las películas en formato 16mm. La pieza se inspira en los versos del poeta gallego Manuel Antonio, de manera que traza paralelismos entre la situación procesual en la que se desarrolla la performance y la travesía marítima descrita por el poeta. La parte visual se resuelve con la utilización de bucles de película transparente y opaca, intervenidos con tinta conforme son desenrollados por dos proyectores invertidos. Mariño asimismo manipula el enfoque y utiliza recursos ópticos que interfieren en la imagen, y la banda sonora se compone por el mismo sonido óptico que generan las imágenes producidas en directo.



**Figura 9.** Miguel Mariño, *Fomos Ficando Sós*, 2013.  
([S8] Mostra de Cinema Periférico, Fundación Luis Seoane, A Coruña)

Con todo, podríamos afirmar que, dado que la naturaleza del medio cinematográfico es en sí misma heterogénea, es perfectamente posible expandir sus partes o multiplicarlas, permitiendo plantear un cine expandido en tanto que práctica intrínsecamente fílmica. El contraer y eliminar esas partes o algunas de ellas, posibilitaría un discurso más próximo al paracinema. A este respecto, quisiera finalmente añadir a esta investigación tres piezas performativas contemporáneas que creo se encuentran más cercanas a ese segundo planteamiento: *Esto Ocurrió* (2013), de Victor Iriarte, que se sirve únicamente de la voz y la memoria para trasladar aspectos cinematográficos como el parpadeo, el corte y el *travelling* a la poesía; *Boom* (2012), de Alex Reynolds, en la que dos artistas *foley* o efectistas de sala recrean los sonidos que ocurren en tiempo real en la calle vistos desde el escaparate (convertido en ‘pantalla de la realidad’) de un videoclub en desuso; y *Black Tulip* (2012), de Marc Vives, que desde el absurdo y el exceso plantea ejercicios de relajación e hipnosis que logran generar una experiencia entre la expansión de la consciencia y el cine mental.

## 5 CONCLUSIÓN

---

En nuestro tiempo se percibe un claro y creciente interés hacia el cine experimental, y en el trabajo de algunos artistas españoles respira el compromiso y la responsabilidad con respecto a ese “encargo histórico”, la tarea irresuelta de la vanguardia fílmica. Mientras todavía hoy, en determinados círculos artísticos, se cuestiona la artísticidad del cine expandido y experimental, el potencial crítico y transformador de estas prácticas basadas en la experiencia colectiva obliga a evolucionar a la institución-arte, cuestionando sus obsoletos modos de exhibición. Al mismo tiempo, los artistas contemporáneos que se dedican a generar estas experiencias a menudo buscan circuitos alternativos, transformando la vida cotidiana en una acción artística y democrática, o activando espacios diferentes a los establecidos para la proyección. Es más, muchos de los artistas que se han mencionado aquí, también concedemos nuestro tiempo a propagar el conocimiento del cine experimental y sus formas heredadas a través de una diversidad de actividades autogestionadas y/o en colaboración con ámbitos institucionales.

La emergencia del arte interdisciplinar junto a la proliferación de formas tecnológicas de la imagen digital desplaza la importancia cultural y artística de la especificidad del medio fílmico y las formas estéticas derivadas de él, amenazando con un destino incierto la continuidad de la disciplina artística que hemos elegido. La posibilidad de que el poder de la razón, sumergida en intereses capitalistas y regímenes totalitaristas, asegure la persistencia de un trabajo que finalmente logra establecer su identidad no sólo en nuestro país, sino en todo el mundo, es una cuestión en la que no podemos confiar. Una vez más en la historia, el cine vanguardista se enfrenta a una reconsideración de sus propósitos, haciéndonos responsables de reencarnar su máquina de guerra afrontando las dificultades y el esfuerzo que implica defender su especificidad artística en el campo de creación de la imagen-movimiento de nuestros tiempos. Más allá de esta postulación, me resisto a trazar cualquier pronóstico desesperanzador y circunstancial sobre cómo podrían los artistas continuar su trabajo ante el ocaso del arte del celuloide. Por ahora el presente habla por sí solo, y no hemos hecho más que empezar la aventura.

*Quisiera por último agradecer a Antoni Pinent su inestimable ayuda en la revisión parcial de este ensayo, así como a todos los artistas contemporáneos mencionados, sin cuya aportación la elaboración de este ensayo hubiese sido imposible.*

## Bibliografía

---

**Anker, S., Geritz, K., Seid, S.** (Eds.) (2010). *Radical Light, Alternative Film and Video in the San Francisco Bay Area, 1945–2000*. Berkeley and LA: University of California Press

**Aramburu, N., Trigueros, C.** (Eds.) (2012). *Caras B de la Historia del Video Arte en España*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.

**Bonet, E. y Palacio, M.** (1983). *Práctica Fílmica y Vanguardia Artística en España, 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid

**Collera, V.** (13 julio 2013). *Tacita Dean: pintora de la evanescencia* (entrevista). El País.

**Dean, T.** (2011). *Film (a book about film and the importance of analogue in the digital age)*. Cullinan, N. (Ed.) London: Tate Publishing

**Deleuze, G.** (1986). *Cine, Cuerpo y Cerebro, Pensamiento. La Imagen-Tiempo*, Barcelona: Paidós Comunicación, Barcelona.

**Frampton, H.** (2007). *Notas Mentales*. En George Stolz (ed), *Especulaciones. Escritos sobre Cine y Fotografía*. Barcelona: Museo de arte contemporáneo de Barcelona.

**Hein, B.** (2004). Interview with Gabriele Jutz. En Michalka, M. (Ed.), *X-Screen. Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*. Wien: Museum Moderner Kunst-Stiftung Ludwig/Köln: Walter König

**Hein, B.** (1979). *Structural Film*. En VVAA, *Film as Film, Formal Experiment in Film 1910-1975*. London: Hayward Gallery

**Isou, I.** (2005). *La transformación isouana del cine*. En Bonet, E. Y Escoffet, E., (Eds.) *Próximamente en pantalla: el Cine Letrista, entre la Discrepancia y la Sublevación*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

**Lee, Pamela M.** (2003). *Bare Lives*. En Michalka, M. (Ed.), *X-Screen. Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*. Wien: Museum Moderner Kunst-Stiftung Ludwig.

**Mekas, J.** (1972). *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. New York: Collier

**Michelson, A.**, (2000). Film and the Radical Aspiration. En P. Adams Sitney (Ed.), *The Film Culture Reader*. New York: Cooper Square Press

**Pañi, D.** (2004), Should We Put an End to Projection? Trans. R. E. Krauss, *October* 110, 23-48

**Palacio, M.** (2002). ¿Qué será eso que llamamos la vanguardia cinematográfica? Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

**Pérez, Pablo y Javier Hernández** (1997) *Maenza filmado en el campo de batalla*, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1997.

**Pinet, A.** (2008). Panorámica Sintética / Parcial del Cine Experimento en España desde la década de 1960 hasta la “última generación”. En Giannetti, C. (Ed.), *El Discreto Encanto de la Tecnología. Artes en España*. Badajoz: Junta de Extremadura.

**Puig, L.** (2007). Vicios (blog personal del autor). Universidad de Valencia, <http://www.uv.es/puigl/vicios.htm>

**Renan, S.** (1967). *An Introduction to American Underground Film*. New York: Dutton & Co.

**Tucker, M. y Monte, J.** (1969). *Anti-Illusion: Procedures and Materials*, New York: Whitney Museum of American Art.

**VanDerBeek, S.** (1966). Culture Intercom. *Film Culture* 40

**Val del Omar, José** (2010). *Escritos de Técnica, Poética y Mística*, Ortiz-Echague, (Ed.), Barcelona/Madrid: Coup de Dés Ediciones de La Central/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

**Walley, J.** (2011). Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion. *October* 137, 23-50

**Youngblood, G.** (1970). *Expanded Cinema*. New York: Dutton & Co., Inc.

## NOTAS

---

1. “El llamado digital no es simplemente un medio técnico, sino un medio de pensamiento. Y cuando las democracias modernas transforman el pensamiento técnico en un dominio separado, esas democracias modernas se inclinan hacia el totalitarismo.” Jean Luc Godard (en Dean, 2011, p. 75).
2. En el intervalo de tiempo entre la redacción de este ensayo en agosto del 2013 y su publicación, Kodak re-emerge y asegura que no dejará de fabricar película en el futuro, aunque el precio del stock se ha encarecido considerablemente.
3. Me refiero en concreto a las primeras que hubo: *Práctica Fílmica y Vanguardia Artística en España, 1925-1981*, de Eugeni Bonet y Manuel Palacio, 1983, Madrid, y a *Cinema de Vanguardia en España*, de Francisco J. Aranda, 1953, Lisboa.
4. Los primeros vestigios de ello pueden encontrarse en los escritos de Dziga Vertov y Hans Richter, por ejemplo.
5. Probablemente *Diario de Cine (El Nacimiento de un Nuevo Cine Americano)* de Jonas Mekas era el único medio de informarse de lo que había ocurrido en Estados Unidos. Se publicó en España en 1975, Editorial Fundamentos, Madrid.
6. Manuel Palacio: “Baste ahora recordar que desde la institución arte usualmente se ha observado con recelo, aún hasta hoy día, la hipotética «artisticidad» de aquellos soportes que, como el cine, contradicen la individualidad en el proceso de producción de la obra. Además, el cine de vanguardia (más tarde ocurrirá con el video) erosiona absolutamente la diferencia entre original y copia, y es difícilmente clasificable dentro de los circuitos económicos de la institución arte. Los comisarios de cine y video de los museos de arte contemporáneo (entre paréntesis: figura inexistente en nuestro país) apenas han logrado que estas dos formas de expresión figuren como notas a pie de página en los textos de historia del arte.” (Palacio, 2002).
7. Un intento por clarificar tales contextos e incluso definir esta práctica tuvo lugar en la Tate Modern de Londres en abril del 2009 bajo el título *Expanded Cinema: Activating the Space of Reception*, aunque el resultado no fue del todo satisfactorio. El lector puede remitirse al texto crítico que escribí al respecto, *El Cine Pedía un Cuerpo o La Política de la Alfombra Roja*, BlogsandDocs, Septiembre de 2009 (<http://www.blogsanddocs.com/?p=427>).
8. Participaron Victor Esther G., Rafael Martínez del Pozo y Maximilian Le Cain, con quien actualmente trabajo en el proyecto multi-disciplinar *Operation Rewrite*, que expande nociones fílmicas a otras disciplinas del arte, como la performance y la instalación.