

Xperimenta 07. Presencias y vigencias del cine experimental

2007-03-02 15:58:56

[Inicio](#) [1](#) [2](#)



La primera edición del [Xperimenta](#) ha concluido con un balance del todo positivo, después de tres días frenéticos e intensos de presentaciones, mesas redondas y proyecciones cinematográficas. La apuesta del CCCB por dar voz al cine experimental ha fructificado gracias al ímpetu y el saber hacer de unos organizadores, ampliamente conocedores del panorama internacional de este cine a contracorriente. Poder presenciar los debates y las discusiones elaboradas por especialistas del cine de vanguardia desde ámbitos, prácticas y contextos diferenciados, ha permitido establecer puntos de contacto y reflexiones entorno a sus particularidades, así como reafirmar la vigencia de su singularidad.

Realizadas simultáneamente a la exposición [That's Not Entertainment!](#), las jornadas han congregado a un número importante de profesionales, cineastas y estudiosos interesados en la historia y la actualidad del cine de vanguardia. La configuración milimetrada de las sesiones también ha permitido contar con dos profundas presentaciones matinales, por parte del veterano cineasta Peter Kubelka, de la obra Arnulf Rainer, expuesta en la primera planta del centro cultural.

El lunes 19 de febrero Miguel Fernández Labayen –uno de los dos coordinadores-directores del evento, junto a Antoni Pinent- presentó Xperimenta '07, remarcando la confirmación de una propuesta, a celebrar con una periodicidad bienal. Después de enumerar los ejes a partir de los cuales se iban a desarrollar las ponencias y las mesas redondas, dejó la palabra al profesor, crítico e historiador americano David E. James, responsable de la edición de monográficos dedicados a Stan Brakhage y Jonas Mekas, y de la redacción de ensayos como *Allegories of Cinema* o *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Su ponencia resultó ser una visión esquemática de la evolución de las prácticas vanguardistas de los últimos cuarenta años, marcando como punto de partida la fecha de 1967 y así poder establecer comparaciones respecto al momento presente. El hecho de mirar hacia atrás le sirvió para comprobar que aquél fue uno de los años más prolíficos de los filmmakers establecidos en Nueva York (Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Jonas Mekas, Michael Snow, Paul Sharits...). Comparar ese momento de asombrosa creación y continua agitación con el presente, sólo anuncia, la inevitable decadencia y la disminución de interés que, según él, se ha ido produciendo a lo largo de los años.

Tres fueron los enunciados que estructuraron su particular resumen del cine experimental, desde principios de los años setenta: el cine autoreflexivo definido como cine estructural, donde destaca la búsqueda de la propia especificidad del medio; aquél otro que se decanta por contenidos sociales y aspectos identitarios de crítica constructiva, y el que dialoga con el cine comercial de Hollywood desde tendencias de la apropiación y el reciclaje. Una cronología trazada a vuelapluma, cuyos contenidos fueron apoyados por proyecciones videográficas de obras originalmente realizadas en soporte fílmico (aspecto que desató las primeras críticas, exclamadas por el omnipresente Pip Chodorov, sobre la necesidad de presentar las obras tal y como fueron concebidas por sus autores -en este caso en formato cinematográfico y no videográfico-).

La pieza filmada a partir de fotografías realizadas dentro de un coche en una autopista, titulada Pasadena

Freeway Stills (1974) de Gary Beydler, marcó el inicio de una revisión iniciada con el cine estructural y sus investigaciones respecto a las extensiones temporales, el encuadre de la imagen y, en este caso, la puesta en movimiento de fotografías estáticas. Water Ritual #1 de la cineasta afroamericana Barbara Mc Cullough sirvió para enmarcar las contestaciones sociales en términos de género, sexualidad e identidad, protagonizadas por el cine homosexual, el cine feminista, el black cinema y otras tendencias más politizadas. Con Cartoon Le Mouse (1979) de Chick Strand, David E. James estableció un puente hacia el cine de collage, encargado de reorganizar y de modificar los arquetipos y manierismos aportados por el cine de Hollywood a lo largo del siglo XX. Una tendencia iniciada en los ochenta, que aún hoy mantiene su esplendor, por la respuesta directa que supone a las convenciones narrativas de los géneros cinematográficos de la fábrica de sueños. En estos mismos años ochenta muchos cineastas de los ámbitos artísticos hicieron intentos de introducirse en la industria del cine (algo que ocurrió también con pintores y fotógrafos como Richard Longo, Cindy Sherman o David Salle), ante la falta de ayudas y el proceso de estancamiento presenciado en las instituciones más representativas del cine experimental (distribuidoras, cooperativas, festivales...). Fragmentos de *The decay of fiction* (2002) de Pat O'Neill cerraron la sesión con una crítica hipnótica al cine comercial, partiendo de una serie de protagonistas de ficción que deambulan como sonámbulos por los pasillos de un hotel, como espectros fantasmagóricos de otro tiempo. Un trabajo asombroso de copiado óptico -por el cuidadoso uso de las sobreimpresiones- que responde, literalmente, a cuestiones como la muerte del cine y el cine postmortem.

La primera mesa redonda, moderada por el docente, antiguo trabajador de la cooperativa francesa Light Cone y programador del festival de Annecy, Loïc Diaz Ronda, se tituló Transiciones: creación, distribución y consumo. Dominic Angerame ([Canyon Cinema](#) de San Francisco), Brigitta Burger-Utzer ([Sixpack Film](#) de Viena) y Pip Chodorov ([Re-Voir](#) de París) esbozaron la actualidad del cine experimental, en cuanto a los canales de exhibición y las diferencias, respecto al pasado, en lo que respecta a su recepción.

La ineludible presencia del vídeo analógico (VHS) y el vídeo digital (DVD) ha cambiado las dinámicas de distribución hasta llegar a desvirtuar la calidad inicial de las obras, por la pérdida de definición en el caso de los transfers. Aún así es indudable que el video ha tendido a democratizar la posibilidad de creación.

Según Angerame la distribución en celuloide ha quedado obsoleta ante el expansivo uso de los formatos digitales. Burger-Utzer hizo hincapié en la necesidad de crear redes para ensalzar obras ajenas a los circuitos de cine comercial, cuya vida queda relegada a festivales y ediciones en DVD -como las que acertadamente promueve [Index](#) del cine austriaco, alemán y demás países del este europeo-. Pip Chodorov fue el más lúcido de los tres en celebrar la revolución digital, por la posibilidad de adquirir cámaras, proyectores y otros aparatos cinematográficos, que algunos consideran desechos, a precios irrisorios, mediante portales como ebay. Y por la conexión que se ha producido entre todos los aficionados y profesionales del ámbito, mediante foros (como el [Frameworks](#)), blogs, webs y otras iniciativas del ciberespacio; cuando años atrás, muchos de ellos se encontraban geográficamente desplazados. Este filmmaker visionario, e incansable agitador experimental (laboratorio independiente L'Abominable, cooperativa Light Cone, The Film Gallery), defendió las ediciones en VHS de Re-Voir como la posibilidad de volver a ver una reproducción fidedigna, de unas obras originalmente en celuloide. Y recalcó, precisamente, el hecho de que su fascinación por el cine experimental partió del poder atractivo del proyector cinematográfico, del acto cinematográfico sucedido en la sala oscura y la incesable continuidad de luminosidad fotográfica sucedida en la pantalla. Para él la revolución digital y la difusión que ésta permite de obras audiovisuales por internet resulta apta para la educación, para el estudio y análisis de piezas, pero nunca sustituirán la magia de la proyección cinematográfica.