

Cine ciego, cine sin cámara y la ambigüedad

Todo cine sin cámara es cine de artista, por su misma naturaleza de estar hecho a mano. En nuestra película, se incluyen unos tres minutos de celuloide pintado manualmente con pinturas translúcidas:

Hay estratos más profundos de verdad en el cine, y existe la verdad poética, estática. Es misteriosa y escurridiza, y sólo puede alcanzarse a través de la fabricación, la imaginación y la estilización.³⁰

Tal como menciona Werner Herzog, hay un significado siempre más allá de la verdad de la mirada cinematográfica (fig. 5), más allá del significado aparente e introductorio de los hechos presentados en pantalla. Exponer la ambigüedad de este séptimo arte es una necesidad nacida a partir del celuloide pintado a mano en *El Viento Me Llevará*, como pieza experimental,

30 HERZOG, Werner, “Minnesota declaration (1999)”, en: DANCHEV, Alex (ed.), 100 Artists Manifestos: From the Futurists to the Stuckists. Londres: Penguin Classic. 2011, p. 424.

que connota a un significado. Aún siendo simples colores que se van mezclando sobre acetato transparente, pueden significar para unos espectadores una paleta de colores que por orden cinematográfico la artista utilizará a continuación en el acto de pintar. Para otros, es quizá una deconstrucción del color que podría estar presente en el blanco y negro, donde pueden asignar los colores a elementos del resto del filme por la memoria de la retina:

En ese mismo libro Agamben nos habla de la persistencia retiniana de las imágenes más allá de su función óptica: las imágenes del acontecimiento permanecen inscritas en nosotros, de alguna manera se mantienen vivas en nuestro repositorio inconsciente, allí donde realizamos el montaje de imágenes separadas por capas de tiempo y de nuevo volvemos a ponerlas en acción.³¹

Kiarostami también aporta unas palabras en defensa a la ambigüedad del arte del cine:

31 AZPARREN, Maria, *El cine ciego: detener el flujo de imágenes*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2023, p. 73.

Creo que si el cine debe ser considerado como un arte mayor, hay que otorgarle la posibilidad de no ser comprendido. (...) Si se considera verdaderamente como un arte, su ambigüedad y su misterio son indispensables.³²

Podemos también recordar el corto del cineasta «Los colores (Rang-ha)» de 1976, en el cual se exponen vívidos colores sin seguir ninguna narrativa como si se tratase de un ensayo visual del color: (...) esta invitación al descubrimiento de los distintos colores y su presencia en diferentes objetos y ámbitos cotidianos por parte de los más pequeños permite sin embargo a Kiarostami ensayar «con un experimento de cine no narrativo». ³³ La «mirada de los pequeños», de «infancia», es una idea que mencionaremos más adelante. Entonces este concepto, la ambigüedad, es omnipresente en la obra para defender estas ideas, y para acercarnos más aún a una relación clara y precisa entre el cine y la pintura, entre unos pensamientos

32 NANCY, Jean Luc., ELENA, Alberto, ERICE, Victor. La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami. Madrid: Errata naturae. 2008, p. 127.

33 ELENA, Albert. Abbas Kiarostami. Cátedra. Madrid: 2002. PP. 41-42

inicialmente muy separados por la representación típica y sin la presencia del espectador en el significado de la mirada en el cine:

El cine en sí está en equilibrio entre el dibujo, la escritura, la música. (...) No es que el cine tenga el privilegio de la totalización, sino que cada arte es una totalidad abierta a las otras y configurada con ellas, tocándose.³⁴

La ausencia de significado, la ausencia de imágenes, el parpadeo de gris durante el filme por errores de revelado (fig. 6) puede parecer poco natural e incómodo de consumir, pero por esto mismo, se acerca a una mirada parecida a la real, cómo es el parpadeo de los ojos. “La ausencia de imágenes invoca nuevas imágenes de tal modo que aquello que creemos sin imagen, los monocromos, son la ausencia y a la vez la posibilidad de todas la imágenes.”³⁵ También sirve como crítica a un sistema precedido por imágenes, con miles de imágenes consumidas cada día, con la imagen como producto que es comprado, usado y tirado. Acercándonos a la naturaleza de la imaginación

34 Ibid, p. 99-100.

35 AZPARREN, Maria, El cine ciego: detener el flujo de imágenes. Madrid: Libros de la Resistencia. 2023, p. 73.

humana, podemos alejarnos de esto. (...) El monocromo aparece así como única posibilidad de sustraerse a la veracidad del mercado y forzar una resistencia crítica a la mercantilización y la manipulación seriada.³⁶ Quizás en el contexto artístico de nuestro proyecto, la ambigüedad vaya de la mano a «lo sublime». Es decir, una «ambigüedad sublime». En palabras del filósofo italiano Remo Bodei; lo sublime es superior a lo bello por su capacidad de golpear la imaginación, de hacerla vagar por cumbres imposibles y por los abismos angustiosos de la existencia.³⁷ La «ambigüedad sublime» es esa fuerza invisible, como el viento, que activa nuestra imaginación al ser enfrentados a una obra. De la misma manera, permitir florecer la sublimidad supone menos usar los ojos tal como quizás lo tenemos preconcebido, y analizar buscando en lo más profundo de nosotros mismos. Esas «cumbres imposibles» son sin lugar a duda, infinitas si nosotros lo permitimos, dejando atrás prejuicios y lo que consideramos consciencia. Afrontar lo sublime resulta a la vez aceptar el miedo, el miedo a

36 Ibid, p. 59.

37 BODEI, Remo, trad. DÍAZ DE AUTARI, Juan. La forma de lo bello. La balsa de la Medusa, 91. Madrid: 1998. P. 113.

lo desconocido. «Lo sublime es el miedo a la nada, apenas contenido, la heladora disimetría entre el poder del individuo y los poderes del mundo.»³⁸ La naturaleza (fijémonos en el viento) y su «ambigüedad sublime» la podríamos entender como un antagonista a la sensibilidad y consciencia del hombre; ya que es el origen de la fricción entre lo sensible y lo inteligible, es decir, lo que nuestros sentidos pueden plantear y lo que se concibe por la mente.

Lo sublime plantea otro modo, radical, de negar que la tensión de lo sensible a lo inteligible puede llevar a la conquista plena de sentido que encierra lo bello y asegura el orden cósmico. Desde la antigüedad lo sublime se opone a la idea de que el mundo pueda satisfacer completamente al hombre y de que, por ello, suponga un modelo absoluto que imitar.³⁹

El viento te mueve y te incómoda, pero a la vez en algunos casos, te invita a estar ahí. Esta incertidumbre depende quizás de nosotros mismos, de cómo

38 Idem PP. 112-113

39 Idem P. 105

interpretamos algo desconocido. «El hombre que se deja y suelta el llanto en una música que en nada se le asemeja deja al mismo tiempo que entre en él, como un reflujó, la corriente de aquello que él no es y que había estancado tras la represa de los objetos concretos. Con su llanto y su canto penetra en la realidad alienada.»⁴⁰ La naturaleza adquiere una grandeza incomparable con cualquier otra cosa. Pero como artistas hay que tener cuidado. «Desde la perspectiva de lo sublime, no se trata tanto de someter y humillar a la naturaleza, como de conocerla y exaltarla en nuestra consideración, conservando intactos su poder y majestad.»⁴¹ Afirmar el viento como algo sublime hace que en nosotros se revuelva una confirmación de que el hombre esta obsesionado por la grandeza, sea propia o de encontrar lo mejor, lo perfecto, o lo bello. «Lo sublime no se podría advertir si no hubiera en nosotros (...) una especial

40 ADORNO, Theodore. *Filosofia della musica moderna*, trad. it. Turín: 1959. PP. 129-130

41 BODEI, Remo, trad. DÍAZ DE AUTARI, Juan. *La forma de lo bello*. La balsa de la Medusa, 91. Madrid: 1998. P. 111

conformación de la mente y del sentimiento para el estremecimiento de la grandeza.»⁴²

Remo Bodei menciona a menudo la «vaguedad». Que interpretamos como el hecho de dejar el sentido de una obra flotar, sin especificar. «La imposibilidad de encontrar en la obra de arte un sentido exacto, una belleza expresiva de verdad comunicable, se demuestra en la música, en la que prevalece siempre la *vaguedad*.»⁴³ Esta «vaguedad» nos gustaría considerarla un objetivo de la ambigüedad presente. No del todo sinónimos, pero sí que cada uno depende del otro. Radicalmente hablando, el arte «vago» nos permite alcanzar lo inteligible, la belleza absoluta, o mejor dicho máxima (no confundir con la perfección clásica); es ése impulso o energía incontenida que precede a la fricción entre lo sensible o inteligible.

¿Es aceptable considerar atribuir al «viento» la misma categoría exaltada como a la «luz»? Ambos son fenómenos naturales armónicos para el artista, se pueden usar de forma simultánea para producir algo bello.

42 Idem P. 107

43 Idem P. 102

La luz, por su naturaleza, se relaciona estrechamente, o bien con el mero manifestarse de algo, con su epifanía instantánea y repentina. (...) El esplendor natural de lo bello aparece transfigurado y restituido en su espiritualidad mediante el arte humano.⁴⁴

Pero sin duda la luz es lo más importante, ya que es la base de todo lo que vemos. Pero, ¿qué contestaría una persona ciega a esta afirmación? Sin llegar a ese punto, quizá como artistas podríamos abrirnos a investigar más ésta «ambigüedad sublime» del viento. Se puede atribuir al concepto de «luz» una capacidad física de hacer «aparecer», de hacer aparecer un objeto, la belleza, la realidad de la oscuridad. «Aislado o ligado a algunos de los tipos de belleza mencionados, a veces se encuentra lo bello como luminosidad, fulguración, visión imprevista y explosiva de las formas desde la oscuridad de contextos, anteriormente caóticos o banales.»⁴⁵ Discrepando con la idea de relacionar lo caótico con lo banal, si podemos estar de acuerdo con el esplendor asociado a la «luz». “En el cine, como en

44 Idem. PP. 72-73

45 Idem P. 19

la fotografía, es así: la luz condiciona fatalmente. En un cielo nuboso está la belleza de las nubes, si llueve tenemos la belleza de la lluvia. El problema es que esa belleza no suele hacerse patente en el momento que queremos.⁴⁶ La belleza a menudo no depende de la vista, se puede palpar por los demás sentidos junto con el uso de la inteligencia que nos hace humanos, abriendo nuevos horizontes al supuesto ojo ciego que nos proponemos. Quizás el «viento» sea tan importante y determinante como la luz en el contexto artístico, en un plató, o en la vida en general.

Podemos observar culturas tradicionalmente creando arte «imperfecto» a propósito, por ejemplo, en palabras de Bodei, en el arte japonés se considera que la simetría y la armonía perfectas son objetivos negados al hombre y que sólo la divinidad puede alcanzarlos. Es un arte que tiende, en consecuencia, a la asimetría buscando (...) rasgos generadores de desequilibrio o una cierta imperfección.⁴⁷ Realmente debemos de ser conscientes de dejar la perfección de lado

46 OZU, Yasujiro, trad. PÉREZ DEL VILLAR, Amelia. La poética de lo cotidiano, Escritos sobre cine. Gallo Nero. Madrid: 2017. P. 107

47 BODEI, Remo, trad. DÍAZ DE AUTARI, Juan. La forma de lo bello. La balsa de la Medusa, 91. Madrid: 1998. P. 42

preferiblemente mediante un estudio analítico de como ésta afecta nuestra obra, y nuestro proceso.

Cuando nos acercamos a lo sublime nos alejamos de la perfección. Dejando atrás la obsesión renacentista por la obra perfecta de cierta manera, esa obsesión tóxica que puede sabotear nuestra expresividad hacia el expectante. En palabras de Rafael Argullol «Balzac acepta la herencia de la tradición renacentista (...) Su ímpetu autodestructivo, por el que destroza sus propias obras, parece contagiado del mismo fuego exterminador expuesto por el viejo Miguel Ángel (...) Renunciaría a todo con tal de procrear una sola forma perfecta.⁴⁸ Aceptar la «inalcanzabilidad» de la perfección como artistas no abre solo puertas a formas experimental de expresión, sino que también evita volvernos maníacos durante el proceso creativo, aun que debido a ello se pueda perder cierta calidad artística. La obsesión por la perfección se podría interpretar como una frustración a causa de intentar adquirir la inmortalidad; el incesable deseo de ser recordado eternamente. Nuevamente, quizás el objetivo del artista es dejarse llevar por los elementos

48 ARGULLOL, Rafael. Maldita perfección, Escritos sobre el sacrificio y celebración de la belleza. Acantilado. Barcelona: 2013. P. 97

de inspiración que puedan formar su metodología; lejos del ímpetu del ego. «Conócete a ti mismo» (...) nadie se atreve a dudar de que ésta es, o debería ser, una de las mayores metas del hombre.»⁴⁹ Conocernos a nosotros mismos de una forma modesta crea un sentimiento de credibilidad indudable hacia el resto, y sobretodo hacia el espectador. No debemos preocuparnos de hacer el esfuerzo de dejar la perfección de lado, es un hecho; afrontar la sublimidad y la «vaguedad» como elementos constructores el ideal clásico desaparece por sí solo. «Con la hegemonía de la belleza vaga, incompleta o susceptible de un «entretenimiento infinito», decae el ideal de lo bello que absoluta perfección.»⁵⁰ La belleza vaga es la belleza natural, de la naturaleza. No supone arbitrario volver a este ideal imperfecto con el fin de aceptar la verdad dolorosa. «El arte tiene el concreto deber de recurrir a lo amorfo, a lo disonante, a lo rechazado; el deber de profundizar en todas las manifestaciones deformadas y desfiguradas de una verdad dolorosa

49 Idem P. 7

50 BODEI, Remo, trad. DÍAZ DE AUTARI, Juan. La forma de lo bello. La balsa de la Medusa, 91. Madrid: 1998. PP. 61-62

(...).»⁵¹ El arte esta para hacer sentir al espectador, para despertar la curiosidad y la imaginación. Crear imperfección de nuevo vuelve a ser un juego de «deconstrucción», la materia necesaria para su creación se forma y se deforma, fluye y finalmente se detiene. Aceptar su inexistencia supone deconstruir la materia, la imagen y el ideal clásico. «(...) La rebelión actual contra la idea de la obra de arte acabada, incluso con la intención hermenéutica de «deconstruirla», de mostrar incesantemente su imperfección o de diferenciar en ella, paso a paso, su comprensión. (...)»⁵² De nuevo, esta constante deconstrucción. Por ejemplo, «Esperanza Collado afirma que el cine «negocia su materialidad fenomenológica con las otras artes, formando un vínculo con ellas que las transforma para siempre. El «paracinema» al que alude Collado serían las propiedades fundamentales del cine separados de su aparato, la deconstrucción de su materialidad.»⁵³ Podemos abarcar la pintura, el cine, la literatura, o cualquiera de las artes con estas ideas. Deconstruir

51 Idem P. 142

52 Idem P. 61

53 COLLADO, Sanchez. Paracinema, La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas. Trama editorial. Madrid, 2012.

unos conceptos ya asociados y aceptados no significa más que repensar, interrogarse a uno mismo y a lo que creamos. «Privar a la belleza de sus cualidades fenoménicas significaría abocarla a la destrucción, pues el plano del «aparecer» no se opone ya necesariamente al del «ser».»⁵⁴ Esta idea de la desconstrucción sirve además para enlazar el cine con la pintura y otras artes, desconectando tal cómo dice Collado el cine de su aparato, el cine de la cámara. Uno de los cineastas más activos en el uso de cine sin cámara y su experimentación en casi completa totalidad, fue Stan Brakhage. Realizó varios largometrajes con estas temáticas expuestas anteriormente, incluyendo «found footage» y otras piezas hechas por él mismo (fig. 7):

Imagina un ojo no gobernado por las leyes de la perspectiva creadas por el hombre, un ojo que no se deja llevar por los prejuicios de la lógica de la composición, un ojo que no responde al nombre de todo pero que debe conocer cada objeto encontrado en la vida a través de la aventura, de la percepción,

54 BODEI, Remo, trad. DÍAZ DE AUTARI, Juan. La forma de lo bello. La balsa de la Medusa, 91. Madrid: 1998. 42 P. 17

¿cuántos colores hay en un campo de hierba para el bebé que gatea inconsciente del verde, cuántos arco iris puede la luz crear para un ojo no instruido? ¿Cuán atento puede ser este ojo a las variaciones de las olas de calor? Imagino un mundo vivo con objetos incomprensibles y brillando con la interminable variedad de movimientos y graduaciones de color innumerables. Imagino un mundo antes de que al principio fuera el verbo.⁵⁵

Resultan de gran interés estas palabras para el acetato pintado y también para la idea presentada en el monólogo de *El Viento Me Llevará* (fig. 8) Dónde nuestra artista dice: Todo es construir, construir para destruir. Esta idea de construcción para la destrucción no es nada nueva, y es una verdad de la imposibilidad de parar el paso del tiempo y el desgaste material y su eventual transformación, como un ladrillo cayendo y partiéndose en varios trozos. De igual manera se presenta la necesidad tal como dice Brakhage de deconstruir nuestra mirada, deconstruir nuestra

55 BRAKHAGE, Stan, *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking*. Nueva York: McPherson, 2001.

instrucción que hemos adquirido a lo largo de la vida, y aprender quizá a ver las cosas como un niño, con su misma curiosidad e imaginación. Las obras pictóricas que presentamos están sujetas a unas normas similares con el fin de comunicar nuestra verdad con el espectador. Són representativas sin duda alguna, pero para ver las capas y capas de temporalidad aplicadas con la materia al óleo, se debe de una manera relajar la vista, olvidar la idea de encontrar una imagen clara y prefabricada, y dejarnos llevar por las manchas de colores construidas meticulosamente sobre el lienzo, una vez cada espectador realiza su construcción de lo que está mirando, puede empezar a enlazarlo con algún significado con total libertad:

Todas las artes tienen elementos no-representacionales en ellas en el sentido de que el artista puede siempre añadir contenido imaginativo. (...) En la poesía (o para nosotros el Cine), aún más, la imaginación puede crear sus propias metáforas.⁵⁶

56 KEYES, Charles D., *Art and Temporality, Research in Phenomenology*, I. 1971. P. 67

El pintor francés Jean Dubuffet también trabajó la materia, desde una interpretación de ataque contra la belleza y con aspiración al Art Brut. “Dubuffet pone en práctica literalmente lo que se ha venido en llamar “entrar en materia”. Aquí, más que en ningún otro sitio, Dubuffet se entretiene en las texturas y sus calidades como sujeto pictórico.”⁵⁷ Como la mayoría de los artistas pertenecientes al «art informel», su arte se transportaba a una deconstrucción de esa mirada hacia un arte más prehistórico, o podríamos incluso repetir, de niñez. La víctima principal de esta derribo era la forma, característica principal defensora del grupo; el objetivo era la ausencia de forma. Defendía que esa mirada deconstruida permitía una construcción mediante cierta temporalidad desde la psique humana de diversas capas, la última y la más superficial, siendo la más propensa a equivocarse sobre la naturaleza humana:

Para él, la psique humana es una estratificación de diversas capas sucesivas que funcionan conjuntamente. Las cuestiones relacionadas con la instrucción, el buen o mal gusto, la

57 SEGARRA. Victor Cabré, Jean Dubuffet, Temas de Psicoanálisis, Núm. 5. Enero 2013. P. 4

educación, pertenecen a la última capa, la más superficial, la más epidérmica, que es la menos significativa, la más proclive a equivocarse sobre la verdadera naturaleza profunda del hombre.⁵⁸

Todo ello también se traduce al acto de ver y crear en el cine, tal como diría Brakhage: Realmente la grandeza de esa afirmación es la de que, a pesar de ser hombres maduros, civilizados, cultos... han podido desprenderse de toda esa carga al producir su obra, y dar paso así a lo más genuino del arte, la imaginación, la fantasía y la diversión.⁵⁹ La vuelta atrás a una mentalidad más inocente, más agraciada o imaginativa, alejada de la barrera de la educación; un método más para cuestionar lo que realmente vemos y queremos mostrar.

58 Ibid, P. 8

59 Ibid. P. 9