

MIRADAS CRUZADAS

Pintura e paisaxe no audiovisual
galego contemporáneo

Sara Donoso

MIRADAS CRUZADAS

Pintura e paisaxe no audiovisual
galego contemporáneo

Sara Donoso

Autora

Sara Donoso

Edición e deseño

Enrique Lista, Gonzalo E. Veloso e Tono Mejuto

Corrección de textos

Noa Castro

Imaxe de portada

Carla Andrade. *Ex Oriente Lux*, 2018.

© dos textos: Sara Donoso Calvo

© da edición: Intersección e Estraperlo

© das imaxes: os seus autores/as

© das citas: os seus autores/as

Tipografía *Atlántica Serif* cortesía de *MaisTypes*

<http://maistypes.com>

—

Impreso en *Parsan Gráfica*, Santiago de Compostela

Primeira edición, outubro de 2019

300 exemplares

ISBN 978-84-949791-3-2

Depósito Legal C 1865-2019

Co apoio da Deputación da Coruña.



www.intersección.art
hello@intersección.art

www.estraperloeditora.es
info@estraperloeditora.es

ÍNDICE DE CONTIDOS

09	Nota do editor	45	Oliver Laxe. A harmonía da natureza.
11	Nota da autora	49	Lois Patiño. Construír a paisaxe. Diálogos de tempo e distancia.
14	I. PINTURA, PAISAXE E CINEMA. ESPAZOS COMPARTIDOS.	53	Miguel Mariño. A pintura a través do matérico.
15	O cinema e as súas interseccións.	57	Alberte Pagán. A estética sen ética é pura cosmética.
17	Pintura-paisaxe. A paisaxe como consecuencia da estetización.	60	IV. EN PRIMEIRA PERSOA. APUNTES DE ENTREVISTAS AOS AUTORES/AS.
18	Pintura-cinema. O pictórico fóra do lenzo ou por onde comezar a buscar a pintura.	62	O espazo do cinema nas artes plásticas. Estado da cuestión.
22	II. AUDIOVISUAL GALEGO CONTEMPORÁNEO.	64	Galicia, identidade (paisaxe e cultura), estado do sector audiovisual.
23	Impulso, produtoras e canles de difusión.	68	Estética, paisaxe, pintura (no audiovisual).
25	Sobre o termo “Audiovisual galego contemporáneo”.	74	V. A MODO DE SÍNTESE.
28	III. O PICTÓRICO NO AUDIOVISUAL GALEGO CONTEMPORÁNEO.	78	VI. BIBLIOGRAFÍA.
33	Carla Andrade. A poética do intanxible ou a paisaxe como abismo.	79	Libros e artigos citados.
37	Xurxo Chirro. A plasticidade do común.	80	Bibliografía xeral.
41	Xisela Franco. O escenario natural e a súa aproximación estética.		

NOTA DO EDITOR

Enrique Lista

Tes entre as túas mans o primeiro título coeditado por *Intersección* e *Estraperlo*.

Dicir “entre as túas mans” é unha fórmula retórica algo anticuada, pero tamén unha declaración de intencións e unha celebración: a intención de seguir *facendo libros de papel* e a celebración por poder materializar un máis.

Neste caso, con todo, o *aspecto físico* pode enganar, porque o escaso volume non responde a unha escaseza de contidos, senón ao *destilado* dun extenso material preexistente: a tese doutoral de Sara Donoso “Cinema, Paisaxe, Pintura. Unha ollada ao audiovisual galego contemporáneo” (USC, 2018), coas súas 406 páxinas que incluían 11 entrevistas realizadas a autoras e autores deste (noso) audiovisual.

Sendo dita investigación académica un material dispoñible de forma virtual (no repositorio online *Minerva* da USC), a decisión de realizar unha publicación física non pasaba, obviamente, por limitarnos a apertar o botón de imprimir, pero tampouco por publicar un resumo da tese doutoral. Do que se trataba era de construír un pequeno ensaio a partir de material da investigación, algo condensado e sólido, pero accesible.

Dicir *pequeno* non responde aquí a unha retórica de modestia máis ou menos falsa, posto que o consideramos valor asociado a un gran traballo de síntese por parte da autora, no que é tan relevante o *destilado* como o *evaporado*:

Evaporouse gran parte do aparello académico imprescindible nunha tese doutoral: unha longa contextualización e unha gran parte das referencias, citas e notas ao pé; ou a repetición de estruturas de análise previamente acoutadas que este tipo de investigación demandaba. No que se refire aos casos de estudo de autoras e autores, así como ás súas entrevistas, quedaron fóra aqueles nos que a análise se centraba nunha soa obra, e mantivéronse os que supoñen o repaso dunha traxectoria, ofrecendo así visións máis completas e de maior vixencia. Respecto das entrevistas, tamén se cambiou a formulación: mentres que na tese se repetía o mesmo cuestionario para cada persoa entrevistada, aquí convertemos o propio cuestionario nunha estrutura sobre a que agrupar os fragmentos máis relevantes das respostas recibidas.

O *destilado* déixanos, en conxunto, un percorrido de *zoom* continuo, que parte da encrucillada nos espazos compartidos polo cinema, a pintura e a paisaxe, para aplicar o punto de vista situado na intersección destes tres eixos ao audiovisual galego contemporáneo (espazo que a propia autora acouta a efectos da súa análise) e a 7 dos seus nomes máis representativos: Carla Andrade, Xurxo Chirro, Xisela Franco, Oliver Laxe, Lois Patiño, Miguel Mariño e Alberte Pagán.

É despois dos apartados dedicados a cada un deles que Sara lles cede a voz do texto nos fragmentos extraídos das entrevistas.

Pola nosa banda, non podemos demorarnos en ceder a voz a Sara, de modo que só engadimos unha nota sobre a esperanza de que o *destilado* favorecera a fluidez do relato (tamén da súa lectura) e de que esta pequena pero valiosa achega en papel se una ás que ofrezca a 2ª edición de “Intersección, Encontro Internacional de Arte Audiovisual”, co obxectivo compartido de dar valor e divulgar o traballo de autoras e autores (de películas e de textos) que non perden de vista a Galicia.

NOTA DA AUTORA

Sara Donoso

O contido deste pequeno ensaio baséase na investigación realizada para a miña tese doutoral “Cinema, paisaxe, pintura. Unha ollada ao audiovisual galego contemporáneo”, na Facultade de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela (USC), dirixida por Xosé Nogueira (Facultade de Historia da Arte, USC) e Almudena Fernández Fariña (Facultade de Belas Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo).

Sempre me sentín atraída polas artes plásticas en xeral e pola pintura en particular, interese que se foi incrementado tras a miña formación en Belas Artes e a miña posterior traxectoria no campo da xestión cultural e a crítica de arte. Talvez por isto, cada vez que vexo unha película ou que observo unha fotografía acoden á miña memoria, sen buscalos, unha serie de referentes que teñen que ver coa tradición pictórica. Estes referentes aparecen de modo inconsciente, perciboos como unha intuición que sinala as conexións e interferencias entre disciplinas. Así, dunha maneira case espontánea, empecei a detectar en moitas das películas máis representativas do audiovisual galego contemporáneo unha relación con certos episodios da Historia da Pintura. Entón decidín investigar o tema en profundidade tratando de consolidar esta intuición.

O interese polo xénero da paisaxe chegou despois, e introduciuse de maneira fluída ao entender que en moitas das escenas que consideraba máis pictóricas aparecía o escenario natural, engadindo outra hipótese derivada que relaciona este feito coa influencia do contexto xeográfico (a cultura e a paisaxe de Galicia) e que se foi reforzando a medida que avanzaba a investigación.

Estes foron os puntos de partida, os soportes teóricos da investigación, pero o seu desenvolvemento non sería posible sen outro dos seus alicerces básicos: as entrevistas realizadas aos creadores e creadoras que a conforman e que serviron tanto para corroborar as miñas hipóteses como de aprendizaxe persoal e investigadora. Existe, en ocasións, unha tendencia a escribir desde as referencias bibliográficas lexitimadas, sen atender ás experiencias persoais de cada autor. Buscando dar voz ás súas ideas, ás súas miradas, quixen empatizar cos seus procesos, achegarme ás súas liñas creativas para comprender, desde a primeira persoa, as obras que analizo. Por iso, quero agradecerlles a súa gran xenerosidade ao investir unha parte do seu tempo en facer todo isto posible.

Por último, gustaríame mencionar a todas as persoas que me acompañaron no proceso desta investigación e posibilitaron o seu desenvolvemento. Desde o esforzo e seguimento dos meus directores até o apoio incondicional da miña familia, que sempre confía en min máis que eu mesma. Tamén teño que agradecerlle a Gonzalo e a Tono non só convidarme a publicar en *Estraperlo*, senón tamén a valentía de apostar por unha editorial libre e crítica. A Enrique a súa paciencia e o seu labor como editor e conselleiro. Para rematar, como a miña tendencia esquecediza podería traizoarme, quero lembrar, sen dar nomes, a amigas, colegas e profesionais a quen sempre podo acudir para pedir consellos ou simplemente compartir incertezas. É unha sorte contar con xente tan estupenda.

I

PINTURA, PAISAXE E CINEMA. ESPAZOS COMPARTIDOS

Durante o século XX asistimos á ruptura das fórmulas e estruturas artísticas establecidas. Se até entón as técnicas plásticas seguían un modelo determinado, a tendencia á disolución dos xéneros propiciou os nexos entre disciplinas abrindo novos camiños de experimentación estilística. Seguindo estes pasos pódese comprobar que, a pesar das diferenzas que os separan, o cinema e a pintura comparten múltiples espazos comúns. Así, partimos dunha aproximación previa que contextualiza non só o momento histórico no que a arte comeza a apostar pola hibridación senón tamén a estreita vinculación, desde os mesmos inicios do cinema, entre a pintura e o medio audiovisual.

Co pano de fondo da longa e complexa historia desta vinculación, a achega específica desta publicación radica non só no enfoque multidisciplinar senón, sobre todo, no feito de ter focalizado a atención no caso concreto do audiovisual galego contemporáneo. Neste sentido, detectouse un tratamento estilístico próximo aos orzamentos pictóricos en moitos dos traballos que se enmarcan dentro desta produción audiovisual, destacando ademais a presenza da paisaxe como elemento significativo.

O cinema e as súas interseccións.

Desde a orixe do cinema existiron todo tipo de aproximacións que exploran as posibilidades visuais, formais, técnicas e mesmo simbólicas do medio audiovisual, partindo dunha mirada infestada de referencias artísticas, de discursos complexos onde conviven diferentes sensibilidades e a partir das cales a realidade pode contemplarse desde perspectivas diversas. Así, varios autores, algúns familiarizados coa gramática do cinema e outros empregando unha linguaxe máis próxima ás artes plásticas, introduciron os seus proxectos no campo da experimentación, logrando que cuestionemos as cada vez máis estériles fronteiras entre os espazos de produción e consumo da imaxe en movemento. Outro dos aspectos que xerou maior distanciamento entre os diferentes ámbitos de difusión do medio audiovisual ten que ver coa forma de visualización. Convivimos agora con distintos modos de aproximación ás imaxes, o cinema pode consumirse desde a casa ou continuar a tradición da sala escura, o espectador pode ser pasivo ou activo e a imaxe desprégase en múltiples espazos. Unha das características máis notorias da contemporaneidade será a xeneralización da pantalla. Se a televisión ocasionou unha nova maneira de consumir o cinema, a entrada masiva de Internet, dos computadores, móbiles, *tablets*, pantallas publicitarias e demais dispositivos determinan un novo

estilo de visualización de imaxes e consumo de datos. Entran en xogo as series de culto, a necesidade de inmediatez, a telerrealidade... novas formas de operar onde as metodoloxías de construción do cinema (o guión, a montaxe, os planos, a composición, o encadre...) se poñen á disposición doutro tipo de formatos.

Neste apartado, é importante destacar o papel que os museos ou salas de exposicións están a levar a cabo nos últimos anos, facilitando a difusión de diversas manifestacións audiovisuais nos seus espazos. Desde o desenvolvemento dos chamados novos medios a partir a década do sesenta, o vídeo foi ocupando posicións nos circuitos artísticos antes reservados a outras disciplinas e materializándose expositivamente en formalizacións próximas á instalación ou a escultura, pero a entrada do ámbito cinematográfico ao museo aínda non se producira. No ano 2006, Jean Luc Godard encheu as salas do Centre Pompidou de París nunha mostra retrospectiva que resultou representativa a este respecto¹. Aínda que en principio eran escasas as institucións que contaban con estas propostas, desde a década dos noventa multiplicouse a presenza dos traballos filmicos en museos a través de exposicións, talleres ou ciclos de conferencias. Con todo, a entrada do cinema ás salas museísticas ou a influencia das artes plásticas no cinema é unha cuestión á que se están a dedicar diferentes análises² nos cales se reflexiona sobre os modos de visualización, os formatos, as características formais e narrativas das pezas ou a temporalidade e, por suposto, o consecuente impacto sobre o público. A incorporación do cinema aos espazos da arte leva a certa musealización das propostas filmicas, obxectualizándose dalgunha maneira para converterse en pezas artísticas. Neste proceso, a peza sofre unha especie de metamorfose: o espectador non asimila do mesmo xeito unha proxección nunha sala de cinema que a mesma obra exposta nun museo. Aínda que a hibridación e convivencia entre cinema e museo é unha boa noticia que expón novos retos sobre como mirar, tamén é necesario pensar como se recibirá a obra por parte do público, diferenciando as necesidades específicas de cada caso. Ademais da actitude dos espectadores deben considerarse problemas específicos de montaxe como a calidade do son, a iluminación e a localización da peza, algo que en moitos casos os museos tenden a desatender por falta de infraestrutura específica.

1 A mostra, titulada *Voyage(s) en utopie*, Jean-Luc Godard, 1946-2006 e comisariada por Dominique Païni, estivo exposta entre o 11 de maio e o 14 de agosto de 2006.

2 A revista *Secuencias* adica un especial ao tema no seu número 32, onde recolle diferentes abordaxes teóricas sobre a cuestión, contando con autores especializados en diferentes campos profesionais. V. *Secuencias: revista de historia del cine* 32, (2010).

Máis aló das diferenzas entre o cinema e as artes plásticas ou da posible alteración conceptual que poida sufrir a película exposta en sala, o achegamento do cinema ao museo supón a difusión das súas propostas en novos circuitos. Tamén debemos ter en conta que o museo foi historicamente o espazo da pintura, polo que ao ampliar os seus modos de exhibición e divulgación conséguese expandir o concepto de *o artístico* non só ás propostas de arte audiovisual, senón tamén a todas aquelas linguaxes capaces de debuxar novos horizontes. Por todo isto, e conscientes das múltiples diferenzas tanto de estilo como de apreciación ou recepción de cada expresión audiovisual en particular, propomos unha abordaxe estética que se sitúa na intersección entre as linguaxes (pintura e audiovisual), tratando non de reflectir as súas diverxencias senón de localizar os espazos comúns.

Pintura-paisaxe. A paisaxe como consecuencia da estetización.

Nunha fase na que o capitalismo tende a funcionar nun plano estético cando o que se demanda son experiencias e goce sensorial, a paisaxe podería entenderse en función do seu papel na industria turística global, como un valor asumido e consumido de forma masiva. Con todo, a experiencia que se deriva da súa percepción está fundamentada en diferentes tradicións culturais que foron construíndo múltiples conceptos de paisaxe e que non coinciden nunha formulación única. En todo caso, é importante lembrar que a contemplación da contorna está condicionada polas convencións socioculturais e, sobre todo, pola mediación da arte que Alain Roger, seguindo a Charles Lalo, cualifica como *artealización*³. Este concepto permite diferenciar *o país*, aquilo que existe por si mesmo, da *paisaxe*, termo elaborado culturalmente. Sen esta mediación, a paisaxe non existiría xa que está subordinada á nosa disposición para gozar da mesma en termos estéticos e contemplativos.

En canto á orixe do concepto paisaxe, as diferentes investigacións parecen coincidir en afirmar que a palabra se remonta a finais do século XV, sendo a principios do XVI cando se sinala a Robert Estienne como o primeiro autor en introducir este termo (1549), referido unicamente a aqueles cadros que representan unha escena campestre. Dous séculos despois, a Enciclopedia, con redacción a cargo de Jaucourt, recolle tan só a acepción de paisaxe pictórica⁴. A

3 V. ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, pp. 21-23.

4 V. CLÉMENT, Guilles e Claude Eveno. *El jardín planetario*. Uruguay: Ediciones Trilce, 2001, pp. 87-88.

paisaxe nace, por tanto, coa pintura. Con todo, non será até o século XIX cando o movemento romántico centre a súa atención na paisaxe que, aínda que xa era unha categoría con certa independencia, terminará agora de consagrarse como xénero. Até entón, era integrada na imaxe pictórica servindo de complemento ou pano de fondo a unha composición dominada pola figura humana. Á súa vez, o camiño aberto polo romanticismo será continuado pola Escola de Barbizón e o posterior impresionismo, aínda que variando matices relativos á técnica e á percepción do medio, moi determinado nesta etapa pola captación do instante e a plasmación das variacións cromáticas e atmosféricas. A entrada das vangardas abriu novas estratexias de representación e a paisaxe será revisada desde moi variados estilos (fauvismo, cubismo, surrealismo, etc.), aínda que perderá o seu protagonismo como principal motivo pictórico. Doutra banda, é interesante recuperar a tese de Robert Rosenblum en canto á herdanza do romanticismo nórdico en moitos dos artistas do expresionismo abstracto, a quen considera continuadores dunha tradición que explora o carácter trágico e místico da natureza. As dimensións dos seus lenzos, a materialidade e a luminosidade dos seus dilatados espazos baleiros explicitan un achegamento estilístico e emocional á linguaxe manexada polos autores decimonónicos, ademais de trasladar ao vocabulario abstracto os principais elementos da paisaxe⁵.

Hoxe, a Historia da Arte ocupouse de manifestar a presenza da paisaxe ao longo de diversas correntes e poderíamos afirmar que xa non existen fórmulas ou receitas únicas, senón que a súa interpretación pode producirse desde múltiples formulacións e ferramentas visuais. Pintura, fotografía, escultura ou instalación e, por suposto, o medio audiovisual, conseguen explorar as súas calidades, xerando un fértil abanico de posibilidades onde converxen a estimulación visual e a estetización do medio natural transformado, agora si, en paisaxe baixo a mediación da nosa mirada.

Pintura-cinema. O pictórico fóra do lenzo ou por onde empezar a buscar a pintura.

O primeiro que nos atrapa cando vemos unha película, que seduce a nosa mirada e captura a nosa sensibilidade, é a súa aparencia externa, como está constituída a imaxe, a cor, a luz, a composición... Por iso, falar de cinema é facelo dun complexo sistema visual que,

dun ou outro modo, remítenos ás imaxes que atesouramos na nosa memoria; a unha bagaxe icónica conformada a partir da nosa cultura e alimentada das imaxes da Historia da Arte en xeral e da tradición pictórica en particular. Desde o nacemento do medio audiovisual, entre a pintura e o cinema existe unha relación mutua que foi retroalimentándose para producir novos modelos de construción da imaxe en movemento. Así, a irrupción do cinematógrafo a finais do século XIX supuxo unha auténtica revolución no campo das artes plásticas.

A pesar de que a linguaxe filmica require un tipo de sintaxe diferente, cando falamos de posta en escena vólvese innegable confirmar a presenza das referencias á tradición pictórica no cinema. Cabe citar aquí a importancia das indagacións de Antonio Costa sobre o tema, que finalmente lle levaron a enunciar o termo *l'effetto dipinto*⁶ (o efecto da pintura), que se produce no momento en que o espectador detecta ditas referencias. Entón, a oposición entre os binomios pintura-estatismo e cinema-movemento xera unha interferencia na lectura da imaxe, alterando a ilusión de realidade (confronta o efecto de realidade da pintura co do cinema). Costa distingue dous modos de manifestación deste efecto: *l'effetto pitturato* (o efecto pintado), que sinala intencionadamente a referencia á pintura na escenografía logrando certo resultado ilusionista, e *l'effetto quadro* (o efecto cadro) xerado cando o encadre, mediante recursos como a frontalidade, o estatismo ou os efectos cromáticos e lumínicos se inscribe nos códigos dun xénero concreto. En ambos os casos, *l'effetto dipinto* indica un choque na lectura habitual do filme, xa que asociamos ao xénero pictórico un recurso móbil, cunhas características internas ausentes no lenzo. Isto provoca un cruzamento entre dúas realidades, construíndo un novo recurso estético-narrativo que manifesta o interese do autor por aplicar ao cinema recursos da linguaxe pictórica.

Ao longo da historia do cinema son case inesgotables as influencias mutuas que podemos atopar entre un e outro medio: desde a recuperación de escenografías propias da pintura até a súa introdución directa a modo de *tableaux vivants*, os realizadores apoiáronse na tradición pictórica como escusa ou precedente do argumento, como elemento decorativo, para dotar de aparencia plástica a historia, para reivindicar o propio acto creativo ou para manifestar o seu interese polo relato da vida dos artistas nos

5 V. ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

6 COSTA, Antonio. "L'effetto dipinto". En *Il cinema e le arti visive*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2002, pp. 305-312.

denominados *biopic*. A historia do cinema deixounos moitos exemplos de cineastas que, dun modo ou outro, agregan ás súas imaxes estratexias utilizadas antes en pintura, asumindo a súa vinculación co xénero para adaptala ás posibilidades ópticas da pantalla. Así mesmo, a chegada do cinema supuxo un dos maiores impulsos para as artes plásticas, que xa viña anunciando a súa insistente procura do dinamismo na práctica pictórica. Os achados pictóricos aos que atendemos non teñen que ver tanto coa disolución de xéneros entre a pintura e o cinema como cunha pintura dilatada no tempo: un interese compartido entre ambos os medios, unha interrelación onde se recoñecen certas preocupacións propias da pintura que se trasladan ao espazo do cinema, e que analizaremos tomando como referencia o caso do audiovisual galego contemporáneo.

II

AUDIOVISUAL GALEGO CONTEMPORÁNEO

Impulso, produtoras e canles de difusión.

Nos últimos anos asistimos a un cambio de paradigma no panorama audiovisual galego co xurdimento de novas prácticas que propoñen outras formas de produción e creación. Poderíamos situar o ano 2009 como data clave, momento no que se inician as coñecidas Axudas ao Talento por parte da Axencia Audiovisual Galega (AAG, logo AGADIC), marcando unha diferenza importante ao dirixirse directamente aos cineastas e non ás empresas produtoras. Outorgouse así maior liberdade aos realizadores, facilitando o desenvolvemento de proxectos propios e impulsando o incremento de novos filmes que crecerían exponencialmente a partir de entón⁷. No ano 2012 deixáronse de convocar as axudas á produción audiovisual pero, tras diversas presións, reactiváanse ao ano seguinte. A día de hoxe, estas axudas supoñen un soporte esencial para os creadores e creadoras e contribuíron co seu apoio económico á consolidación do audiovisual galego contemporáneo.

No ano 2009 xorde, ademais, o termo Novo Cinema Galego, acuñado por Jose Manuel Sande, Martin Pawley e Xurxo González co obxectivo de etiquetar un movemento que comezaba por aquel entón a producir un tipo de creacións filmicas que buscaban solucións creativas, interrogándose sobre a condición artística do cinema, películas de non-ficción que foron obxecto de importantes recoñecementos. Os criterios que aparecen na páxina web *novocinemagalego.info* para definir o termo son: “desenvolvemento de modelos de produción que difiren dos parámetros industriais; utilización de linguaxes anovadoras que ponderan a experimentación e existencia dun valor máis alá do feito puramente filmico, que axuda a desenvolver e potenciar este tipo de cinema na Galiza”. Non hai que esquecer, con todo, a intención comercial e a vontade conscientemente provocadora do termo. Se falamos da Nouvelle Vague francesa ou do Novo Cinema Americano, por que non inventar o Novo Cinema Galego?

Ao longo da historia aprendemos que na arte non existen as rupturas limpas ou as delimitacións. Comprendemos a súa permeabilidade e asumimos que as agrupacións en movementos, períodos ou categorías favorecen a comprensión e teorización da arte pero non deben entenderse de modo categórico. Por iso, a pesar da pertinencia

⁷ V. MARTÍNEZ, Isabel. *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades*. Departamento de Comunicación Audiovisual e Publicidade. Facultade de Ciencias Sociais e da Comunicación. Universidade de Vigo, 2015, pp. 152-175.

do termo Novo Cinema Galego para impulsar este outro tipo de cinema que cada vez está a adquirir máis peso non só en Galicia senón tamén a nivel internacional, preferimos falar de maneira máis ampla de audiovisual galego contemporáneo, concepto ao que volveremos despois.

Se, por unha banda, a fuxida das liñas de actuación e os criterios establecidos polas grandes produtoras supón unha liberación, doutro lado implica a ausencia dunha plataforma de apoio e difusión, polo que moitos novos realizadores terán que optar pola procura de axudas ou subvencións, como as mencionadas de AGADIC, ou a autoprodución como modo de creación dos filmes. As novas prácticas audiovisuais están marcadas pola preocupación de crear unha obra persoal, a experimentación e a procura de novos métodos de creación. En todo caso, existen produtoras capaces de arriscar e apostar por este tipo de iniciativas. Trátase en moitas ocasións de empresas creadas especificamente para apoiar a un autor ou obra concreta, compostas por grupos moi reducidos de persoas que decidiron confiar na potencia creativa destes novos autores e autoras. En Galicia, destacan algunhas como Zeitun Films, Filmika Galaika, Amén Cinema, Nós Produtora Cinematográfica Galega ou Miramemira.

En canto aos espazos de difusión, é importante recoñecer o papel de circuitos de exhibición independentes e salas alternativas ao cinema de masas. Neste sentido, existen algunhas iniciativas que funcionan como espazos de programación cultural e audiovisual, como é o caso dos Cines Norte en Vigo ou de NUMAX en Santiago de Compostela, que alberga unha librería, un laboratorio de gráfica e vídeo e conta cunha carteleira de difícil acceso nos circuitos de distribución cinematográficos con finalidade comercial prioritaria. Ao mesmo tempo, o número de festivais especializados foi aumentando nos últimos anos, sendo innegable a súa contribución á difusión de películas de tipo independente. Ademais de proxectar os devanditos filmes, nestes eventos xérase un clima de dinamización cultural a través de cursos, charlas e diferentes encontros que propician o debate e a conexión entre axentes interesados na materia. En Galicia, destacan propostas como Cineuropa, que funciona desde 1988 en Santiago de Compostela; o Festival Internacional de Curtametraxes Curtocircuíto, iniciado na mesma cidade no ano 2004; o Festival de Cine Internacional de Ourense, desde 1996; o popular Festival de Cans, que desde a súa primeira edición no ano 2004 se converteu nunha plataforma esencial para a difusión da curtametraxe galega; Play-Doc en Tui desde o ano 2005; (S8) Mostra de Cinema Periférico,

que naceu na Coruña no ano 2010 e recolle diferentes propostas de cinema vangardista e experimental ou Novos Cinemas. Festival Internacional de Cinema de Pontevedra, que iniciaba a súa andaina no ano 2016 coa intención de dar a coñecer a obra de autores noveis, entre outros.

Tamén os museos xogaron un papel significativo na difusión do audiovisual galego. A nivel histórico, destaca a iniciativa *Pioneiros da videocreación: Galicia anos 80* celebrada no MAC Museo de Arte Contemporánea Gas Natural Fenosa da Coruña no ano 2006. Dous anos despois, o CGAC de Santiago de Compostela presentou *Ficcións analóxicas. O vídeo na Galicia dos oitenta*. O MARCO de Vigo e o CGAC, por situar dous dos centros de arte máis representativos de Galicia, dedicaron parte da súa programación a pór en valor o traballo de cineastas galegos e internacionais. Lembramos mostras como a de José Val del Omar (2015) e a dedicada á figura de Eugenio Granell como cineasta (comisariada por Eduardo Valiña no ano 2012), o ciclo Novo Cinema Galego celebrado no ano 2012 ou as colaboracións do museo con programas como Cineuropa ou Curtocircuíto e os seus continuados ciclos temáticos sobre cinema. Por outra banda, a exposición *Veraneantes* celebrada no MARCO (do 11 de outubro de 2013 ao 8 de xuño de 2014) incluía o programa *Material memoria*, comisariado por Pablo Fidalgo Lareo, no que se puideron ver diferentes filmes de cinema galego. O MARCO tamén colabora con festivais como o Festival AMAL Experimental ou o Festival Primavera Do Cinema, programou diversos ciclos de cinema como *Derivas da modernidade: Do cinema clásico ao cinema moderno (1950-1980)* (de outubro de 2012 a maio de 2013), e podemos destacar tamén a exposición individual de Xisela Franco *Interior, exterior*, durante (2017), que se acompañou de dúas charlas profesionais sobre a intersección cinema/artes plásticas.

Sobre o termo “Audiovisual galego contemporáneo”.

Afastándonos de discusións tales como quen entrarían dentro da etiqueta Novo Cinema Galego ou cales serían os seus puntos definitorios, e conscientes tamén da mencionada vontade entre provocadora e comercial do termo, preferimos empregar a denominación máis ampla *audiovisual galego contemporáneo*. Dentro dela, aludimos a autores e autoras cunha produción en activo, que empregan procesos técnicos e narrativos orixinais, apostando polo valor artístico do filme e atendendo a unha serie de contidos visuais e conceptuais que en ocasións expanden os seus rexistros para hibridarse coas artes plásticas.

Sobre a cuestión do *galego*, debemos entender a necesidade de construír unha identidade desde o multicultural, cuxas miradas apunten cara a varias direccións e teñan Galicia como nexo común, xa sexa por criterios económicos, lingüísticos, sociais, culturais, de localización ou outros. Esta imprecisión ao tratar de acoutar unha identidade cultural vén determinada polo contexto global, ante o que é oportuno empregar a expresión *cinema transnacional*. Este termo refírese a un cinema sen fronteiras, marcado pola globalización, un cinema que percorre os festivais, viaxa e conta cunha serie de referencias e estruturas conceptuais universais, sen renunciar a plasmar o sinal persoal (moitas veces derivado do contexto orixinario do director ou directora) nas películas. A día de hoxe dáse unha sorte de paradoxo no que resulta practicamente imposible diagnosticar unhas identidades nacionais para o cinema, á vez que aparece o interese por reflectir certos aspectos propios dunha cultura. Iso conduce a un maior estreitamento entre a dicotomía local/global, o que encaixa coas palabras de Ana Sedeño Valdeñós: “Unha vertente interesante do transnacional filmico devólvenos (como nun círculo que se pecha) ao cinema nacional”⁸. No caso do audiovisual galego na actualidade, advertimos esta idea combinada co interese de moitos cineastas de reivindicar o seu propio contexto xa sexa manifestando, plástica ou conceptualmente, a súa riqueza cultural ou valorando o papel de produtoras, canles de difusión e outros axentes do sector. A pluralidade cultural, as experiencias sensoriais adquiridas a partir de estancias no estranxeiro ou programas de residencias artísticas, o contacto con axentes e creadores de diferentes puntos xeográficos, as viaxes e a formación internacional favorecen diferentes sinerxias que nos levan a falar do termo *audiovisual galego* desde un punto de vista amplo.

8 SEDEÑO VALDEÑÓS, Ana. “Lógicas de la globalización filmica: la transformación transnacional del cine. 3. Un nuevo nombre para el cine contemporáneo: cine transnacional”. En Ester Bautista e Josep Lluís Fecé (eds.) *Identidad, diferencia y ciudadanía en el cine transnacional contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC, 2014, p.41.

III

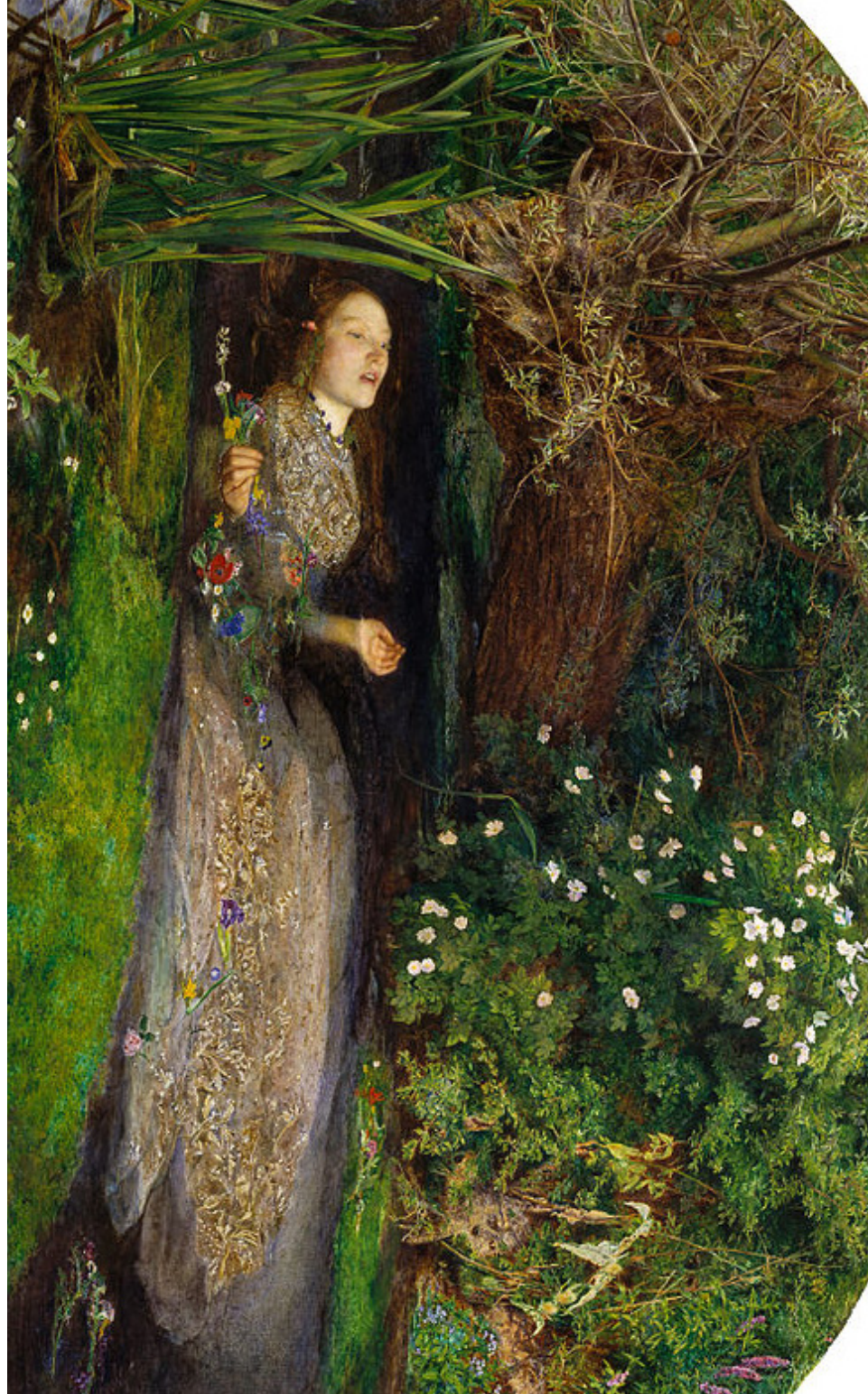
O PICTÓRICO NO AUDIOVISUAL GALEGO CONTEMPORÁNEO

Se observamos detidamente as particularidades estéticas dalgunhas das creacións audiovisuais máis significativas ligadas a Galicia nos últimos anos, pronto comezan a establecerse conexións que, dalgunha maneira, integran nos seus modos de abordar a imaxe en movemento certas vinculacións formais. Desde diferentes estratexias filmicas, todas estas creacións adoptan unha mirada desde a que poden asociarse características coincidentes. Sendo diversos os seus vocabularios, as súas imaxes, ás veces reveladas na pantalla e outras intuídas fóra de plano, desvelan unha inquedanza constante polo coidado compositivo e a experimentación. Parecen entón evocar as formas de operar da pintura e atopan na paisaxe un espazo de reflexión, contemplación e representación que suxire en moitas ocasións o influxo dun territorio como o galego. A atmosfera chuviosa, nubrada, os incontables tipos de verdes que terminan axustados a tonalidades siena e o omnipresente azul do mar, actúan a modo de bagaxe estética mostrando fronte á cámara as súas numerosas posibilidades compositivas.

Máis aló destes aspectos, para abarcar as alusións á paisaxe nalgúns dos cineastas do audiovisual galego contemporáneo é preciso introducir certas nocións que acompañan os seus modos de entender e construír a imaxe. É necesario negar desde o inicio unha visión unicamente centrada no aspecto formal. Neste sentido, o contido visual acompaña habitualmente a certas preocupacións universais, dirixindo o interese cara a tradicións culturais ou correntes de pensamento que asoman diversas maneiras de estar, ou entender, o mundo. Conscientes das múltiples diferenzas tanto de forma como de contido de cada unha das propostas cinematográficas, centrarémonos a continuación na análise estética dalgúns dos nomes máis representativos do audiovisual galego na actualidade e cuxa relación co pictórico a través da paisaxe consideramos de especial relevancia: Carla Andrade, Xurxo Chirro, Xisela Franco, Oliver Laxe, Lois Patiño e, con propostas moi diferentes ás dos seus compañeiros pero tamén vinculados á paisaxe, Miguel Mariño e Alberte Pagán. Co obxectivo de trazar vínculos entre actitudes filmicas tan diversas, debuxaremos unha liña que una e evidencie as conexións entre os seus traballos, seguindo a tradición da representación da paisaxe na pintura ao óleo sobre lenzo. Comezamos o noso repertorio no século XIX por marcar este un punto de inflexión en canto á representación da natureza como protagonista. Desde entón, a tradición da pintura sobre lenzo non deixou de volver sobre o tema da paisaxe a partir de moi variadas propostas.

Así, comprenderemos unha armazón de referentes que pon en contacto diversas manifestacións audiovisuais e nos permite entender, tomando como referencia o pictórico, as súas múltiples inquietudes creativas manifestadas a través de miradas cruzadas. Aínda que resultaría impreciso reunir todas as películas do audiovisual galego contemporáneo ao redor dunha tradición local sen ter en conta, entre outras cousas, que algunhas foron rodadas en países estranxeiros ou por autores que viven no exterior, estimamos que entre elas hai unha potente vinculación que os relaciona con Galicia e cunha concepción pictórica da paisaxe.

▲ John Everett Millais. *Ophelia* (recorte), ca 1851.



Carla Andrade

A poética do intanxible ou a paisaxe como abismo.

Antes de analizar algunhas das pezas máis significativas de Carla Andrade, convén advertir a orixe do seu interese pola representación da paisaxe, que ten que ver cunha sensibilidade cara ao medio natural forxada a través da súa experiencia vital. No seu caso, a paisaxe galega non se evidencia nun discurso estético da reprodución senón deixando intuír a súa presenza de forma transversal; asoma como unha herdanza sensible, de identificación coa contorna. Para Carla Andrade a experiencia reformula as propiedades da obra, axúdaa a constituírse. Representada mediante recursos como o formato panorámico, os ceos amplos, a implicación da liña do horizonte ou a néboa, a paisaxe mantén esa sublimidade característica que se concreta visualmente grazas ao coidado do aspecto formal.

Se prestamos atención a algúns dos fragmentos de *Kuch Nahi* (2015- *work in progress*), apreciamos un claro interese pola captación da néboa e os matices lumínicos do ceo, efectos amplamente investigados polos artistas durante o século XIX. Establécese un nexo coa poética do etéreo, o intanxible, aquilo que se intúe pero que non se pode tocar e que se materializa pictóricamente a través de escintileos de cor intensos e vaporosos, como en Turner, de fume, como en Friedrich, e do relevo das nubes inestables, como en Constable. Todos estes referentes sucédense cando observamos como en *Geometría de ecos I e II* (2013) a néboa espésase avanzando ante a cámara até invadir de branco a pantalla. Pola súa banda, *Geometría de ecos III* desposúese completamente do elemento figurativo para centrar a mirada nun ceo cuxo estatismo é interrompido unicamente polos paxaros que, como puntos diminutos, percorren o espazo nunha alegoría do firmamento. No caso de *Kuch nahi* a mirada penetra no territorio (o deserto de Atacama), diminúe a contemplación afastada e permítenos saborear, ou intuír, a esencia do representado. Nesta peza estréitanse tamén os nexos pictóricos, moi evidenciados en escenas como a saída da lúa chea sobre as montañas nevadas, un dos fragmentos empregados no filme *El paisaje está vacío y el vacío es paisaje* (2017). Como este, moitos outros ceos tinguidos perpetuáronse na nosa memoria a través da pintura e a fotografía. Aínda que se lle engade á escena un novo valor sensible ao introducir o movemento, os nosos referentes culturais e a inevitable atribución da cor ao xénero pictórico conducen á impresión de estar a presenciar un cadro. Outro dos filmes de maior carga pictórica é *Sibila* (2016), peza de carácter máis narrativo

▲ Carla Andrade. *Sibila* (fotograma), 2016. Cortesía da artista.

inspirada no relato *El Caballero* (1942) de Álvaro Cunqueiro. Andrade mergúllanos nun universo case onírico, onde a lenda se consuma desde o encanto das imaxes, unificando o atractivo visual co seu valor simbólico. A escala lumínica, o claroscuro da atmosfera, a borrosidade e o rexeitamento do perfeccionismo técnico adecúanse a estilos pictóricos como o da Escola de Barbizón, o de Claude Monet ou o de Camille Pissarro, influencias que posteriormente recollerían as irmás Berthe e Edma Morisot. Case a modo de *tableau vivant*, os últimos fotogramas relaciónanse moi estreitamente co preciosismo da *Ofelia* (1851) de Millais, coincidindo na composición escenográfica e na plasticidade visual.

En termos xerais, o traballo de Carla Andrade susténtase na presenza da paisaxe e na reflexión sobre o seu contexto, o seu significado e o noso posicionamento ante o mesmo. Por iso, emprega o plano fixo de longa duración co obxectivo de non intervir na escena, de dar voz ao representado. A idea do solemne, o indómito, represéntase visualmente a través de recursos expresivos como a luminosidade, o contraste ou a cor branca para reforzar a súa interpretación da paisaxe como lugar de recoñecemento. Entón, faise patente unha deriva subxectiva que persegue non só xerar un atractivo visual senón tamén reivindicar o seu aspecto máis salvaxe e primitivo; a natureza indomable. Preocupada por transgredir o escenario natural unicamente como elemento de percepción directa, o seu traballo busca tender pontes entre o que retrata a cámara e o espazo sensible que pode chegar a suxerir a imaxe. Busca, sobre todo, transcender o pensamento dominante para afrontar, e retratar, a realidade desde o respecto.

► Jean-François Millet, *Des glaneuses* (recorte), 1857.



Xurxo Chirro

A plasticidade do común.

A forma de afrontar o cinema que interesa a Xurxo Chirro revela unha necesidade de analizar o que vemos, animanos a rexistrar todos aqueles detalles que habitualmente pasan desapercibidos, pero tamén incita a imaxinar o fóra de campo, conduce a unha mirada crítica. Se pensamos na intención conceptual da súa filmografía, entendemos en primeiro lugar a reivindicación da liberdade creativa e a aposta por reclamar unha actitude activa no espectador, algo que non implica unicamente aquilo que acontece na pantalla, senón que xoga cun amplo abanico de significados onde converxen cuestións socio-culturais, estéticas, políticas e mesmo autobiográficas.

Tendo presente o conxunto da obra de Chirro, poderíamos detectar diferentes achegamentos á linguaxe pictórica. Por unha banda atópanse aquelas pezas onde a temporalidade pausada engade unha sensación de estatismo, que nos fai evocar a tradición pictórica ou fotográfica, e onde o movemento se mostra como unha impresión, como unha captura da realidade afín aos intentos da pintura por plasmar as variacións lumínicas (*13 pozas*, 2009; *Gran Hotel*, 2015; *Barcos nas azoteas*, 2016). A súa filmografía trae outras veces unha liña enérxica onde se perde a presenza da figuración en favor da valoración da luz e o volume, un estilismo formal próximo á estética dos primeiros anos do cinema experimental e que encaixa tamén coa intención de moitos pintores de expresar o movemento (*Cellular Movie*, 2010; *Xibardo*, 2012). Noutras ocasións, os sons, a distorsión, os reflexos, os brillos e o tráfico de ondulacións impoñen unha fisicidade que se aproxima ao trazado nervioso de Monet e ao enigma das noites estreladas de Van Gogh (*Á luzada*, 2012). Outras pezas como *36/75* (2009) ou *Santa Catalina* (2013) profundan na historia e definen a implicación do home na paisaxe. Do mesmo xeito que Xurxo Chirro inscribe na pantalla unha pequena mostra da súa realidade próxima, moitos pintores esforzáronse por construír imaxes articuladas en torno ao xénero paisaxístico e a súa relación co marco cultural, un binomio cuxo divorcio pode parecer imposible no contexto galego. Podemos ler afinidades con autores como Carlos Maside, Luís Seoane, Laxeiro, Mercedes Ruibal ou Manuel Colmeiro, quen se opuxeron ao naturalismo para explorar novos recursos expresivos capaces de dignificar a súa cultura. Estas referencias evidéncianse en *Argazo* (2006), unha homenaxe ás traballadoras do mar con referencias moi directas aos autores citados que inclúe unha imaxe de *As espigadoras* (1857) de Millet, reafirmando os seus vínculos coa pintura.

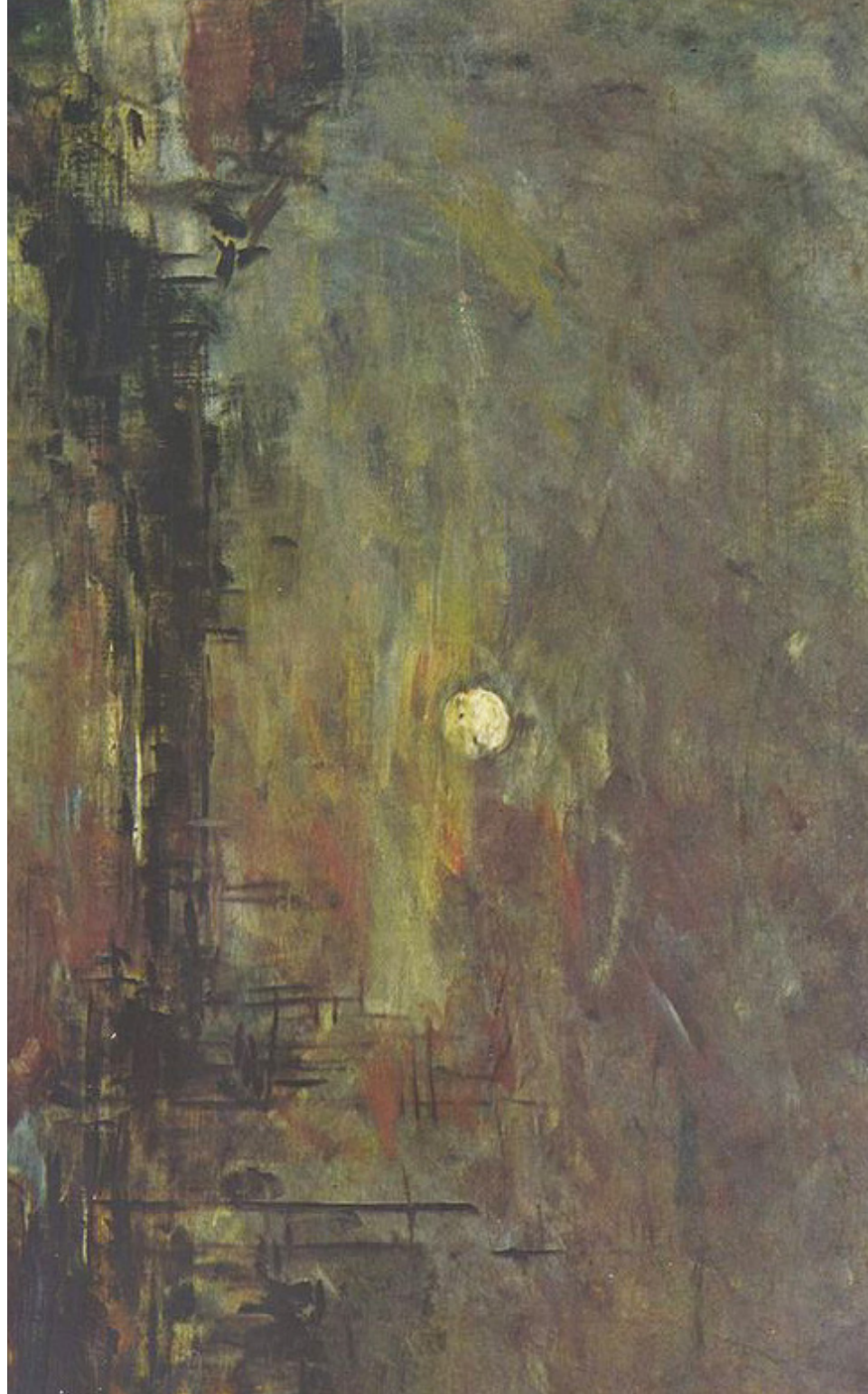
▲ Xurxo Chirro. *Argazo* (fotograma), 2006. Cortesía do artista.

Se nos fixamos en *Vikingland* (2011), destaca a capacidade de Xurxo Chirro de darlle forma ao material de vídeo preexistente. A longametraxe xorde do encontro fortuíto de Chirro, no ano 2007, dunhas cintas de VHS gravadas por Luís Lomba “O Haia”, un mariñeiro galego que entre outubro de 1993 e marzo de 1994 traballou nun ferry realizando varias travesías por mar entre a cidade danesa de Romo e a illa de Sylt en Alemaña. Ao tratarse dun material alleo, o traballo constrúese a través do existente e é posteriormente cando comezan a encaixar as pezas para xerar un ou outro discurso, o que é aplicable tamén á dimensión plástica do filme. Trátase de manipulalo como quen, a modo de *ready made*, decide outorgar ao seu achado novos significados. Se exploramos as referencias que poden asociarse ás escenas exteriores, poderíamos citar as paisaxes de mar de Alfred Sisley ou rescatar as imponentes mariñas de Caspar Friedrich, Constable ou William Turner. Aínda que a apreciación da paisaxe é unha constante ao longo do filme, é cara aos últimos episodios cando se manifesta de maneira máis notable o seu carácter contemplativo. Mentres os capítulos centrais reflicten unha posta en escena máis barroca, a medida que avanza a cinta o son desaparece potenciando o dramatismo da imaxe, que se orixina cunha panorámica da paisaxe para ir avanzando cara a planos máis etéreos, equiparables con algunhas pinturas paradigmáticas do expresionismo abstracto, como as manchas orgánicas que presentan os lenzos de Clyfford Still ou as cuadrículadas composicións brancas de Agnes Martin. Con todo, é importante ter en conta que se trata de relacións que se forxan a través da memoria cultural e reviven, cun novo perfil, na pantalla.

Así, a connotación pictórica na obra de Xurxo Chirro debemos buscala non tanto en referencias directas como nun modo de mirar que parece propio do autor. Trátase de algo vivido, dunha formación que oscila entre o profesional (lembramos a súa formación en Historia da Arte) e o persoal (nacido en A Guarda, a súa vinculación ao mar e á paisaxe foi continua ao longo da súa vida) para finalmente terminar construindo unha estética filmica baseada na contemplación, a duración dos planos e o interese pola cor e a textura. A isto hai que engadirle a fuxida da trama argumental en favor dunha representación máis próxima ao real, que leva ao desenvolvemento dunha serie de elementos plásticos próximos á aparencia pictórica. Sinálao Jacques Aumont ao comentar que “Só un cinema non narrativo, unha cinetización da pintura, pode ter por categorías formais os valores puramente plásticos tal como os coñece a pintura”⁹.

9 AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1997, p. 131.

▲ Eugène Boudin. *Abenddämmerung über dem Hagen von Le Havre* (recorte), ca. 1872-1878.



Xisela Franco

O escenario natural e a súa aproximación estética.

A propósito do interese paisaxístico na filmografía de Xisela Franco e as súas posibles conexións co xénero pictórico, cabe aclarar que no seu caso estas non se evidencian de maneira clara, máis ben poderíamos dicir que existen certas filiacións onde a persecución consciente da captación da beleza, ligada á representación dos seus efectos sensíbles, lévannos a establecer equivalencias. As súas paisaxes significanse como metáfora do real e, neste sentido, o termo real debe ampliarse a todo aquilo que integra o noso campo visual, que enmarca os sucesos. É a disposición de revelar todos aqueles espazos habitados, naturais ou artificiais, a través dunha mirada que incide na conmovión, que foxe do decorativo e identifica a singularidade do escenario vivente, o que imprime personalidade ás súas paisaxes.

Cando se centra no medio natural, Xisela Franco combina as imaxes panorámicas, máis pausadas, coa inspección do inmediato. Ás veces persegue a imperfección, a imaxe esbozada, a experiencia dun tempo fluído que se aproxima ao emotivo e advirte o seu parentesco cos estudos lumínicos e a pincelada solta e empastada de Mary Cassatt, Monet e Van Gogh. Advertímolo en filmes como *On the road* (2008), *Cabo Touriñán* (2009) ou *Lake Ontario* (2009). Entón, as gradacións lumínicas, a acción do sol operando sobre a paisaxe para modificar a súa aparencia e os cambios de pigmentación do ceo destácanse grazas ao ritmo acelerado, que conecta cos intentos impresionistas de captar o instante a través da espontaneidade. As figuras perden definición para fixar a atención no movemento e as texturas. Así, estas imaxes proclaman un carácter imperfecto desde onde manifestar a materialidade do soporte (analóxico) para achegarse ao plano sensible. En *Hyohakusha* (2014) chama a atención a importancia da paisaxe non só pola súa estetización, senón tamén pola implicación emocional que provoca en quen o contempla, configurando a súa percepción como a dun lugar inspirador. O feito de empregar imaxes onde a paisaxe é protagonista advirte á mirada a necesidade de deleitarse, permite tamén recorrer á Historia da Arte para lembrar todas aquelas pinturas que aínda resoan na memoria cando observamos a natureza. Soan os ecos de María Antonia Dans, que interpretou a paisaxe desde unha formulación sinxela de tinguiduras fauvistas, onde a cor acapara o protagonismo e o horizonte perfílase en base a formas elementais. Aparece tamén o recordo de Eugène Boudin, cuxo estudo da escala lumínica serviu de inspiración a Monet, ou a obra de ambiente postimpresionista de

▲ Xisela Franco. *Lake Ontario* (fotograma), 2009. Cortesía da artista.



Émile Bernard, quen practicou unha plástica expresiva e sintética e un uso intenso da cor.

Seguindo outra formulación, *Aadat* (2004), *Parque Spadina* (2008), *A última batea* (2016) e *Interior, exterior, durante* (2016) confórmanse como filmes pausados, relatos do cotián onde aparece unha estética máis estilizada. A reprodución das propiedades atmosféricas, a fuxida de planos detalle, os estudos da cor e a observación minuciosa da luz achégannos a unha experiencia moi concreta, adquiren transcendencia ao permitírnos repousar na contemplación comprobando, amodo, esas pequenas alteracións da paisaxe. O distanciamento do modelo permite advertir fenómenos como a néboa, a transición lumínica, as ondulacións do mar e a vexetación, matices que xeran certa conmoción e que esixen outro tipo de temporalidade. Mentres as imaxes se suceden ao ritmo proposto polo paso do tempo, ofrecendo ao espectador unha xanela de contemplación ao mundo, *A última batea* e *Interior, exterior, durante* propoñen unha conexión cos seus protagonistas, instando a participar da súa privacidade para compartir a súa íntima experiencia sensorial. Como canalizador de sensibilidades, a paisaxe protagoniza os filmes de Xisela Franco non só para desprezar os seus trazos físicos, senón para situarse en relación ao outro. Ademais da actitude estética, existe unha implicación cultural que se presenta dun ou outro modo en función do relato establecido pola artista. Así, Xisela Franco sitúa a paisaxe como marco onde se encadra a historia, o ser humano, e que funciona como lugar xerador de sensacións.

▲ Carlos de Haes, *Paisaje del Delfinado* (recorte), 1864.



Oliver Laxe

A harmonía da natureza.

O traballo de Oliver Laxe presenta unha particular cadencia poética na que a experiencia se transmite a través do tempo, de planos contemplativos que conservan o contacto co real para marabillarnos, pero tamén de momentos cotiáns que se fixan na observación da vida e reivindicando o seu fluxo interno. As súas imaxes móstranse como impresións de realidade que sacan á luz cuestións inherentes á nosa relación co espazo e co outro. Tratando de descubrir un novo medio de observación das cousas, atopa na radicalidade comprimida do *haiku* un mecanismo de condensación da vida. Para Tarkovski “O *haiku* «cultiva» as súas imaxes dun modo que non significan nada fóra de si e á vez significan tanto que é imposible percibir o seu sentido único”¹⁰. Estas antigas formas poéticas xaponesas, que inspiraron a directores de cinema máis aló das fronteiras orientais, aplícanse na filmografía de Laxe materializadas en imaxes onde se atende á celebración do simple e o cotián.

Aínda que en ocasións de maneira subterránea, as referencias pictóricas maniféstanse nas súas películas combinando a concordancia estética dos planos e a súa relación conceptual con algúns artistas ou tendencias concretas. O tratamento das súas imaxes rexistra unha correlación con movementos como o impresionismo, nesa persecución do instante preciso, que se materializa formalmente en pezas como *París #1* (2007), onde a incidencia do sol sobre os bosques frondosos e o contraste entre luces e sombras da vexetación, cun resplandor magnético, probablemente incrementado polo formato analóxico, remite ás sensacións xeradas polas pinturas impresionistas. Aquí o tempo expándese, o obxectivo diríxese á natureza para facela conectar coas súas xentes, ofrecendo unha panorámica que podería encaixar co naturalismo de Serafín Avendaño, cuxas representacións concilian o popular co seu contexto paisaxístico nunha factura luminosa e difusa a medio camiño entre o romanticismo e o impresionismo. Tamén recoñecemos o acougo das imaxes de Carlos de Haes, coas súas gradacións tonais que se perden ao lonxe, e lembramos a Escola de Barbizón no seu interese por dignificar a sinxeleza da natureza. Se pensamos nos minutos finais de *Todos vós sodes capitáns* (2010), volvemos atopar a vibración da cor e a luz presente en autores como Berthe Morisot, Monet, Mary Cassatt, Camille Pissarro, Alfred Sisley ou Seurat. Neste caso, as imaxes parecen construírse e deconstruírse como nun parpadeo, ese mesmo

▲ Oliver Laxe. *Mimosas* (fotograma), 2016. Cortesía de Zeitun Films.

10 TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo* (38). Madrid: Rialp, 1991, p. 129.

que buscaron insistentemente os pintores, pero que tan complexo se volve ante o estatismo do lenzo.

No caso de *Mimosas* (2016) a paisaxe significase dun modo transversal, no que conflúen a pintura, o misterio e a idea de rezo. Se pensamos este filme en termos pictóricos, asoman na memoria dúas tradicións que atopan un punto de encontro nas súas formulacións temáticas e sensibles: o romanticismo nórdico e a pintura abstracta norteamericana. Deténdonos no ensaio de Robert Rosenblum, que trata de buscar as referencias ao sacro e á enerxía da natureza en ambas as expresións plásticas, o autor pregúntase: “O feito de que os elementos primordiais da natureza illados por Turner -luz, enerxía, materia elemental- reaparezan nos vocabularios máis abstractos de, respectivamente, Rothko, Pollock e Still, é só unha coincidencia?”¹¹. Sen tratar de afirmar ou refutar esta tese, o certo é que en *Mimosas* tanto a base teórica como a súa resolución estilística accionan unha cadea de referentes que van desde Friedrich (onde a figura se comporta coma un elemento máis da paisaxe) ou as atmosferas vaporosas e enigmáticas de Turner a autores como Rothko, Barnett Newman e Clyfford Still. O que relaciona neste caso a Laxe coas formulacións artísticas que acabamos de mencionar é a ambición de viaxar mediante a imaxe cara algo máis elevado, de reter a sensibilidade de quen mira nunha sorte de hipnose. As grandes dimensións dos lenzos abstractos, as súas superficies simples e ordenadas, parecen transmitir o seu legado nos momentos máis etéreos desta película: a cámara invadíndose da tinguadura monocromática do ceo ou recibindo a luminosidade da paisaxe, que reduce a súa figura en franxas de cor, e as sombras que, sobre a montaña, saturan e deforman a súa condición figurativa, parecen por momentos empaparse das mesmas estratexias compositivas empregadas polos autores nomeados.

En termos xerais, entenderemos a paisaxe na filmografía de Oliver Laxe como unha experiencia de vida, onde se reflicte a convivencia humana co territorio e maniféstase o respecto, pero tamén onde aparece o asombro e nalgúns casos a contemplación. Existe unha achega estética que, talvez de modo inconsciente, *artealiza* a imaxe para convertela en paisaxe. Hai que entender que isto non desvirtúa o significado de natureza que se quere transmitir, nin tampouco impide ler os filmes desde varias perspectivas, senón que pon en común a experiencia estética do espectador con outra dimensión máis simbólica onde se recoñece a implicación do ser humano na natureza. Se a pintura suxería a paisaxe, agora é a natureza filmada a que suxire a pintura, rescatándoa da súa histórica condición inmóbil.

▲ Clyfford Still, *PH-929* (recorte), 1974.



11 ROSENBLUM, Robert. *Op. cit.*, 1993, p.16.

Lois Patiño

Construír a paisaxe. Diálogos de tempo e distancia.

Un intento por determinar os recursos plásticos e temáticos máis empregados na filmografía de Lois Patiño situaría probablemente á paisaxe como o primeiro deles. Para Patiño, retratar a paisaxe ten que ver coa fascinación de contrapor a súa aparencia estática coa súa realidade vivente, engadindo a todo iso un interese pola súa propia realidade misteriosa. Este compoñente de misterio poténsiase ao asociarse coa idea da morte e a mitoloxía, explorada en pezas como *Fajr* (2016), *Noite Sem Distância* (2015), *Costa da Morte* (2013) e a súa próxima película; *Tempo Vertical* (2016- work in progress) que coinciden na reflexión sobre como os aspectos culturais e relixiosos dialogan coa paisaxe para facer convivir o espiritual e o real. Outra das súas preocupacións respecto da representación da paisaxe é o concepto de distancia fronte ao representado, significándose a través de recursos como o afastamento do motivo ou os planos de longa duración, que nos retiran da escena. Só cando nos distanciamos o suficiente do que vemos se produce esa admiración respecto da imaxe; cando a nosa presenza non interactúa co lugar facémolo máis visible.

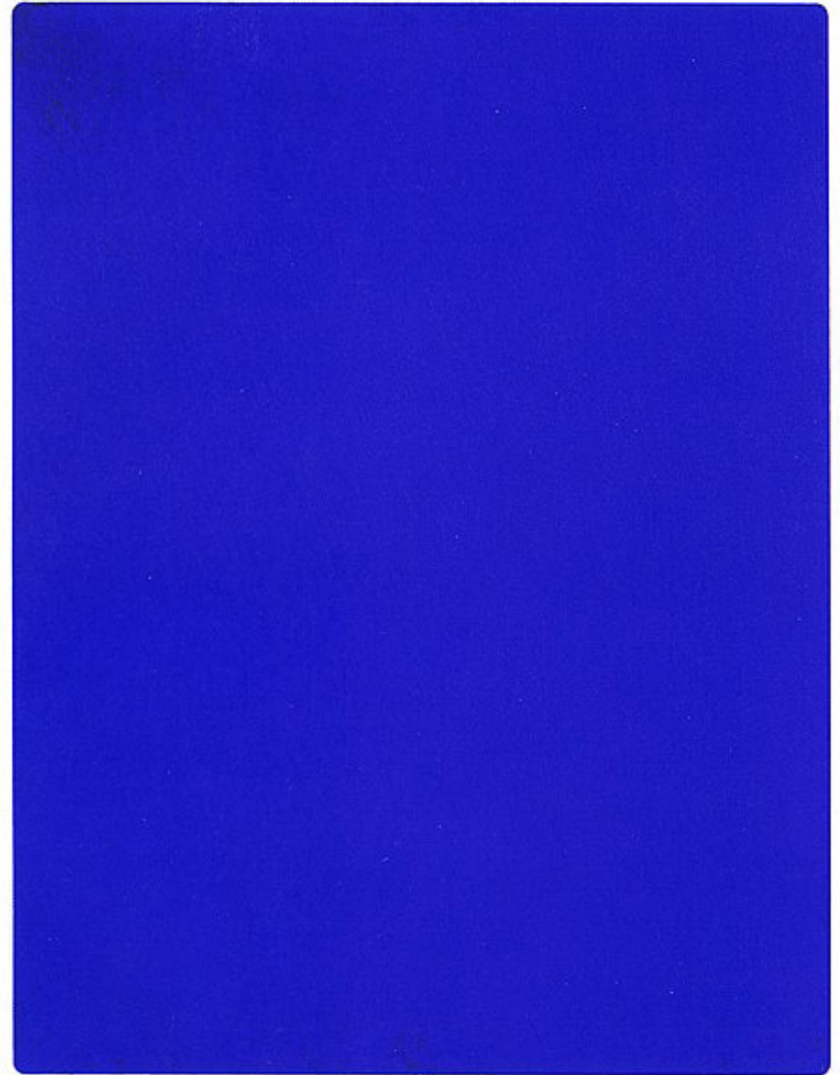
Coma se se tratase dun lenzo que adquire de súpeto movemento, Lois Patiño xoga a alterar a imaxe para analizar todas as súas posibilidades plásticas e comunicativas. Sucede por exemplo en *Paisaje-duración* (2009) onde, cubrindo a lente con vaselina, consegue unha serie de efectos que lembran a densidade do óleo nos lenzos de Turner; ese carácter áxil do pincel que desdébuxa as figuras para achegarse ao abstracto. Completa o tándem *Paisaje-distancia* (2010-2011), onde o representado desvela lentamente as súas capas xogando primeiro ao engano. Ambos os filmes sitúannos nun punto intermedio, establecen unha conexión emocional entre a nosa mirada e aquilo que sucede na pantalla para posteriormente distanciarse, abríndose ao abismo que nos separa. Seguindo coas citas pictóricas, Caspar Friedrich revélase unha influencia omnipresente no traballo de Patiño; recoñecida en *En el movimiento del paisaje* (2012), onde se produce unha transposición da obra do pintor ao formato audiovisual, introducindo movemento a unha serie de escenas xa icónicas para a Historia da Arte. Precisamente estes dous autores son referencias claras en *Costa da Morte*, onde as imaxes, tomadas moitas veces desde puntos de vista altos, incrementan a nosa sensación de non participación na escena e sitúannos (establecendo un contraste cos primeiros planos sonoros) coma meros observadores, do mesmo xeito que sucede ao contemplar un cadro ou unha fotografía.

▲ Lois Patiño. *Montaña en sombra* (fotograma), 2012. Cortesía do artista.

Reivindicando algunhas das temáticas da corrente artística e do pensamento romántico, Patiño fai uso dos mesmos recursos visuais que aparecen nos lenzos de Friedrich: as cores frías, a horizontalidade e a incorporación dos personaxes como puntos diminutos na escena contribúen a remarcar o simbolismo, acentuando a inaccesibilidade da paisaxe para o home. Se prestamos atención ao impacto da luz, a atmosfera e as variacións cromáticas sobre o mar, recoñecemos a técnica de pintores como Turner, o primeiro en captar este tipo de sensacións anticipándose ao impresionismo de Monet, en concreto as súas paisaxes costeiras e o lenzo *Impresión. Sol nacente* (1872), que establece un paralelismo co ocaso que vemos cara ao minuto sesenta e catro do filme de Patiño. Pero as alusións ás artes visuais non se deteñen na pintura figurativa. Tanto en certos planos de *Costa da Morte* coma noutros filmes como *Montaña en sombra* (2012) a imaxe perde referencias figurativas como o volume, a cor e a perspectiva, simplifícase para derivar nunha figura case abstracta onde prima o diálogo entre as formas da natureza, compondo amplas zonas tonais que evocan as pinturas de Clyfford Still ou Mark Rothko. Do mesmo xeito que no caso de Oliver Laxe, é esta forma de profundar na imaxe abstracta partindo dunha primeira impresión obtida mediante referencias á natureza o que nos leva a trazar unha ponte, non só formal senón tamén de intencións, entre a obra de Patiño e a tradición da abstracción pictórica.

Dun modo máis ou menos directo, todas as obras de Patiño insinúan un achegamento ao sublime, termo estético clave para este autor. No seu traballo non (ou non só) se produce o efecto pictórico coa manipulación da imaxe ou o control directo sobre a luz: este búscase conscientemente na paisaxe, esperando o momento sen intervir, e aparece, pronunciándose, coma un achado esperado.

▲ Yves Klein. *IKB 191*, 1962.



Miguel Mariño

A pintura a través do matérico.

“Imaxina un ollo sen prexuízos”, dicía Stan Brackage, un ollo que se deixe arrastrar pola aventura da percepción sen limitar a súa mirada a regras ou linguaxes establecidas¹². Nesta liña, Miguel Mariño sitúase coma un dos principais autores galegos en apostar pola hibridación dos recursos plásticos, non só a nivel visual, senón tamén en canto ao uso das ferramentas. O carácter dinámico e moitas veces abstracto das cintas de Mariño impide que cheguemos a un plano emocional e evita neste caso a actitude contemplativa. As súas imaxes superan o diálogo coa pintura sobre a pantalla para interrogarse polas posibilidades do espazo e reivindicar a convivencia e integración das disciplinas artísticas. Así, o seu traballo desprega diferentes experiencias nunha constante persecución do experimental. No seu cinema, o celuloide pode facerse escultura (*Skyline*, 2014), recomponse formando tiras a modo de colaxe para frear o seu movemento e obxectualizarse (*Azul marino*; *Horizontes*, 2015) ou ensaiar a presentación simultánea de imaxes en formato de *filme performance*, manipulando en directo imaxe e son para crear unha atmosfera envolvente e irrepitible (*Tríptico binario*, 2014; *Fomos ficando sós*, 2013; *Extirpando al fantasma de la máquina*, 2013 ou *Fume*, 2011). Outras veces, como en *Autorretrato de la luz* (2014), Mariño revisa os aparellos precinematográficos para crear unha proxección partindo de dous obxectos básicos, unha lupa e un foco, restituíndo á luz o seu protagonismo. No territorio da abstracción atópanse *Lúa e Decalcomanía* (2014) que, mostradas en conxunto, rememoran as experimentacións de pintura sobre celuloide de Norman McClaren en *Dots* (1940), os hipnóticos filmes de Stan Brakhage e José Antonio Sistiaga ou, na mesma liña, algunhas achegas filmicas de Eugenio Granell.

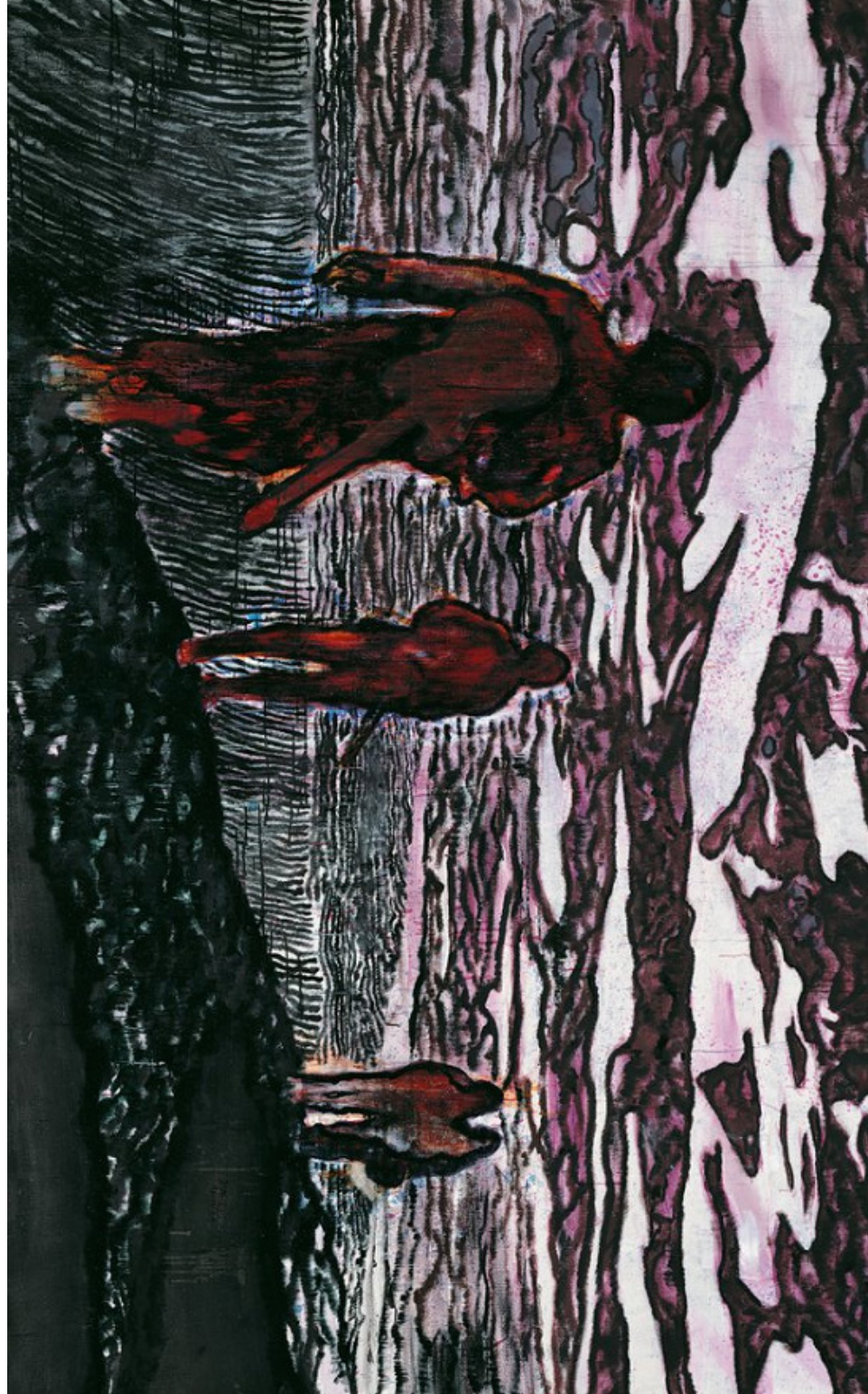
As alusións á paisaxe atopámolas no seu caso dun modo indirecto, pero moi influenciado polo carácter atlántico. Por iso, na filme performance *Fomos ficando sós*¹³ a cor azul invade as tres pantallas simulando brochadas matéricas, mostrando a imperfección da pintura, as burbullas que deixan sobre a película, e ofrecendo a intuición dunha marea en continuo movemento. Visualmente

12 MEKAS, Jonas. *Scrapbook of the sixties. Writings 1954-2010*. Alemania: Spector books, 2015, p.102.

13 Presentada en diferentes museos e centros artísticos tanto de España como do estranxeiro, puido verse na Fundación Luís Seoane da Coruña no marco do festival (*S8*) *Mostra de Cinema Periférico* (8 de xuño de 2013).

achégase á xestualidade de Robert Motherwell ou á pintura procesual e fluída, con vontade de cubrir a superficie, que presentan algúns dos lenzos de Berta Cáccamo; ao diálogo entre figura e fondo e a plasticidade que conforman as súas imaxes. A presenza da paisaxe como elemento significativo aparece de novo en *Ir e vir* (2016), pero neste caso Mariño parte da técnica do *found footage* para manipular e refilmar unha película dos anos 60, que nos presenta agora infestada de enerxía e xiros visuais. Cando o mar invade o espazo visual podemos revivir os cadros de Ives Klein e as súas referencias ao mar de Niza, advertindo a mesma idea de fluidez e superficie que viamos en *Fomos ficando sós*. A textura das ondas, proxectadas en vertical para evitar unha interpretación obvia, emula as pinceladas oscilantes de Jason Martin. Se continuamos avanzando na cinta, os escintileos e as ondas da auga alcanzan novas referencias pictóricas que abrazan un universo caótico, repleto de pequenos puntos que parecen ateigar impulsivamente a pantalla lembrando a Lee Krasner ou Jackson Pollock; recreando así a enerxía do *dripping*, unha sensación de ritmo azaroso e incontido que tamén podemos ver en *Lluvia* (1961) de Eugenio Granell. Desde as súas formulacións plásticas e teóricas, Mariño interpreta o océano e o carácter abstracto da paisaxe. A pintura demostra a súa autonomía fluíndo na película.

▶ Daniel Richter: *Introspection* (recorte), 2008.



Alberte Pagán

A estética sen ética é pura cosmética.

Para Alberte Pagán, a forma é indisociable do seu contido e ambas, combinadas, deben servir para cuestionarse as imaxes e verdades que nos foron transmitidas como inmutables ao longo da Historia. A radicalidade formal e a potencia visual das súas imaxes rompe as lóxicas de representación convencionais, entrando moitas veces en contacto coas linguaxes das artes plásticas e a pintura, e recorrendo á paisaxe como espazo de pensamento político e social. O traballo de Alberte Pagán constrúese a base de imaxes cotiás, ás veces con material atopado e outras veces filmado por el mesmo; pequenos fragmentos do día a día que alcanzan entidade na montaxe posterior, onde a forma filmica conxúgase coa necesidade de incluír o factor humano na narración. O cinema se modela entre o narrativo e o experimental mentres que a paisaxe, como parte da historia, asoma co interese de perseguir as nosas pegadas.

Cando a mirada repousa de modo directo no medio natural, Alberte Pagán a integra na memoria do lugar. Así, identifica as pegadas do ser humano e trata de expresar, a través dos seus filmes, as diferentes problemáticas ligadas ao territorio. Esta dialéctica percíbese notablemente en *A quem se lhe conte...* (2011), que narra a historia dunha das maiores catástrofes das costas galegas: o naufraxio (en novembro de 2002) do petroleiro *Prestige*. Pagán adopta unha estratexia na que se enfrontan a imaxe realista e a manipulada; as cores investidas, os planos envorcados, superpostos... Cando isto sucede, a lectura da película deixa de ser directa, algo se descontextualiza provocando un dobre esforzo para quen a contempla, xerando unha sorte de desestabilización visual que se alia con algunhas fórmulas empregadas nas artes plásticas. Tamén a paisaxe se converte nun complexo sistema de significados, como un colector de historias que solicitan comprenderse en varias direccións e que se constrúen desde a acción humana. Estas paisaxes lembran aos lenzos de Anselm Kiefer: paisaxes abatidas, paisaxes de memoria, de pasado. O cromatismo escuro, as marcadas liñas expresionistas das figuras e un aire decadente e fantasmal (ligado case á estética psicodélica) de varios fotogramas de *A quem se lhe conte...* teñen tamén moito que ver en aparencia coas obras do artista alemán Daniel Richter, un dos máximos expoñentes da pintura alemá contemporánea. Richter, do mesmo xeito que Pagán, recorre a acontecementos sociais e políticos para revisalos, mostrando as contradicións da modernidade e cuestionando as súas verdades absolutas mediante un tratamento estético que se apega ao ambiguo,

▲ Alberte Pagán. *A quem se lhe conte...* (fotograma), 2011. Cortesía do artista.



que suscita unha inquietude interna, revisando os preceptos da figuración para converter o seu aspecto e multiplicar as súas interpretacións.

Desde outra perspectiva *Puilha 17 Janeiro 2010 15:33h.* (2010) remite á composición social do territorio. Probablemente ao ver *Puilha* rememoremos a transcendencia da ruína no romanticismo, que comprendía unha ligazón co pasado e unha reflexión en clave nostálgica sobre o poder abafador do tempo e a condición destrutora da natureza. A nivel compositivo, a ruína adoita situarse en primeiro plano, coma un elemento monumental que solicita a súa contemplación. Até aquí podemos atopar similitudes formais entre a representación romántica da ruína e o dispositivo manexado por Pagán no filme que nos ocupa, relacionándoo tamén co aire decadente das casas que poboan as pinturas de Andrew Wyeth. Con todo, mentres a ruína romántica apóiase na beleza estética das arquitecturas deshabitadas e a evocación da morte, a casa que atrae a mirada de Alberte Págan expresa todo o contrario: é unha casa poboada, onde a decadencia e aparente abandono da súa fachada contrastan coa vida instalada no seu interior, da que só somos partícipes a través do fume que desprende a cheminea.

Pola súa banda, *Eclipse* (2010) revisa o ciclo da natureza, a súa acción indirecta, a influencia da atmosfera sobre os seus perfís e a reprodución do instantáneo. A observación continuada dunha árbore e os seus arredores a través das catro estacións despreza toda unha paleta plástica de luz e cor que emparenta co recurso de Monet de plasmar o mesmo motivo pictórico (pensemos, como exemplo representativo, na serie da *Catedral de Rouen* realizada entre 1892 e 1894). Se o pintor perseguía captar a espontaneidade en cada un dos seus estados atmosféricos, reivindicando a versatilidade da pintura para cumprir os seus obxectivos, Alberte Pagán fálanos do potencial da cámara para xogar coas texturas e efectos derivados da incidencia da luz sobre o dispositivo. Se pensamos na árbore como motivo central da curtametraxe, recoñecemos un conxunto de pintores que se inspiraron precisamente nesta forma natural para as súas reflexións artísticas: desde a iconografía de René Magritte en cadros coma *O banquete* (1958) ou *Dezaseis de setembro* (1956), a autores como Piet Mondrian e a súa insistente persecución da síntese formal a través das ramas da árbore, ou Caspar Friedrich e as súas árbores retortas e intensamente contrastadas que simbolizan ideas universais como a vida, a morte e o paso do tempo. Na proposta de Pagán o ciclo da vida configúrase metaforicamente coas transformacións sufridas pola árbore en cada unha das estacións, desde a densidade até a nudez das ramas.

Aínda que a filmografía de Alberte Pagán comprende diferentes temáticas, enunciados plásticos e interpretacións, se houbera que rescatar algunha característica común esta residiría no interese do cineasta pola fisicidade da imaxe e os diferentes graos da súa realidade material. Este aspecto, o da materialidade, ramifícase en diversas formulacións que adquiren entidade propia en cada traballo, radicalizando en ocasións uns recursos plásticos fronte a outros. Ás veces será o estudo da luz sobre os elementos, outras o interese residirá na manipulación do material de traballo (xa sexa en analóxico ou en dixital), na edición e reinterpretación da metraxe atopada ou na adición, superposición ou ocultación de elementos na imaxe. Trátase, en calquera caso, de permanecer alerta, de empatizar, se se pode dicir así, coa ferramenta empregada para ler os seus códigos, comprender a súa linguaxe e, finalmente, expandir os seus horizontes.