

Consideraciones en torno al concepto de cine experimental. Tentativa de clasificación
Udo Jacobsen Camus
Arkadin (N.º 11), e035, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe035>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

CONSIDERACIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE CINE EXPERIMENTAL

Tentativa de clasificación
**Considerations around the concept of
experimental cinema**

Attempt of classification

UDO JACOBSEN CAMUS | udo.jacobsen@uv.cl

Escuela de cine, Facultad de Arquitectura, Universidad de Valparaíso

Recibido: 16/02/2022 | Aceptado: 4/05/2022

RESUMEN

El concepto de «cine experimental» es quizás uno de los más difíciles de definir, pero también de reconocer. Aquello que denominamos de este modo responde a acercamientos epistémicos y fenoménicos diversos. Este concepto aglutina, de este modo, una serie de prácticas creativas y fenómenos de recepción diversos. Nos proponemos aquí delimitar algunos criterios que sirvan para acercarnos a una definición más precisa que nos permita identificar con mayor claridad una película experimental.

PALABRAS CLAVE

Cine; Experimental; Vanguardia

ABSTRACT

The concept «experimental cinema» is, perhaps, one of the hardest to define, but also to recognize. What we name in this way respond to epistemic and phenomenic approaches of a diverse kind. This concept brings together, in this way, a series of creative practices and diverse reception phenomena. We intend to demarcate some criteria that can be useful to bring us closer to a most precise definition that serve us to identify more clearly an experimental movie.

KEYWORDS

Experimental; Cinema; Avant Garde



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Mieke Bal plantea que un concepto es «una teoría en miniatura». Está, en principio, para facilitar la comunicación, el análisis de objetos, de estados y de otras teorías. Un concepto es algo más que una caja de herramientas. En él hay inscrita una visión previa y plantea, por ende, una imagen de aquello que designa. Pero ¿qué sucede cuando esa imagen resulta más bien borrosa, cuando no designa con toda claridad aquello que pretende definir? Para la estudiosa, los conceptos son flexibles, forman parte de un conjunto sistemático de distinciones (Bal, 2009, pp. 35–36). En realidad, los conceptos pueden llegar a ser multívocos, depender del contexto en que se los usa y cambiar de sentido a lo largo del tiempo. El concepto «cine experimental» es uno de esos que mantiene una suerte de aire de vaguedad, que tiende a confundirse con otros que podríamos considerar aledaños, cercana o lejanamente emparentados o subordinados. El primer problema surge del uso del adjetivo “experimental”, que nace en un ámbito tan distinto y diverso como el de las ciencias. Alude, en principio, a aquello que se llega a conocer a través de la experiencia y, más concretamente, por medio de la elaboración, ejecución y control de un experimento. Desde la perspectiva científica, un experimento viene a comprobar empíricamente algo. Si bien en el campo de las artes se utiliza la palabra, en términos conceptuales no es asimilable al significado y sentido que se le otorgan en la ciencia. En arte se aplica desde una perspectiva, digamos, moderna. Se ocupa frecuentemente como sinónimo de nuevo. Pero, evidentemente, no resulta del todo adecuado para condensar y delimitar aquello que entendemos por «cine experimental».

Esta última perspectiva es la que parece guiar una de las primeras obras dedicadas a este tipo de cine. Jean Mitry, en su *Historia del cine experimental* (Mitry, 1973), parte de la premisa de que es experimental todo cine que incorpora una innovación, al menos en el ámbito del lenguaje. De este modo, se encuentran a idéntico título cineastas tan disímiles como David W. Griffith y Robert Breer. Tendríamos que distinguir más claramente aquello que denominamos innovación, eventualmente ligado a un cierto grado de experimentación, de un cine cuyo núcleo definitorio es la propia experimentación. Si tomamos las primeras realizaciones con el cinematógrafo no podemos dejar de pensar en que, no habiendo definido aún una forma cinematográfica, todo lo que los pioneros hicieron era experimental. Trabajos como *Down the Hudson* (1903) de Frederick Armitage [Figura 1], que utiliza el *time lapse* quizás por primera vez en la historia del cine, o la famosa *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* de Georges Méliès (Méliès y Paul, 1896), que introduce la técnica del paso de manivela para lograr los efectos de aparición y desaparición, se suman a numerosos otros experimentos realizados por cinematografistas como Albert E. Smith, Stuart Blackton, Segundo de Chomón, Billy Bitzer y muchos otros más, conocidos y anónimos.



Figura 1. *Down the Hudson* (1903), de Frederick Armitage.

Pero, a pesar de su evidente novedad y contribución al desarrollo de las técnicas y el lenguaje cinematográfico, ¿los consideramos cineastas experimentales? Evidentemente no, ya que los situamos como pioneros, impulsores primigenios de un arte que aún no tiene lenguaje y se expresa con balbuceos, algunos de ellos afortunados. Quizás sea esta una de las razones por las que Mitry inicia sus reflexiones con la figura de Griffith, quien desarrolla sus innovaciones en el contexto de un cine que ya ha iniciado caminos más o menos definidos y que cuenta ya con un amplio reconocimiento entre fieles y herejes. Tal vez habría que situar esta etapa desde la perspectiva de la invención y el descubrimiento, otros dos conceptos que no dejan de presentar algunas aristas complejas de definir.

Por lo general, como bien plantea Colas Ricard (Ricard, 2004), el concepto de cine experimental tiende a confundirse con otros como «cine absoluto, abstracto, alternativo, amateur, de arte, artesanal, asociativo, atípico, autónomo, de vanguardia» (s.p.), etcétera. Buena parte de estas etiquetas surgen en el contexto de movimientos que las utilizan para autodenominarse y reconocerse en torno a programas estéticos más o menos definidos, en tanto otros son introducidos por cineastas que reflexionan sobre la naturaleza del propio cine. Lo que tienden a tener en común es que casi invariablemente se definen en oposición a los modelos dominantes, especialmente el hollywoodense, que ocupa el espacio de la exhibición masiva y tiende a reconocerse con relación a su intención de entretener con fines de lucro. No obstante, muchas de las muestras de estos cineastas presentan una relación de ambivalencia respecto de las llamadas «películas comerciales», llegando a veces a homenajearlas, como *Rose Hobart* (1936) [Figura 2] de Joseph Cornell, por citar un ejemplo insigne de fetichismo, o como materia prima para operaciones deconstructivas, en el caso de las prácticas de remontaje de cineastas como Peter Tscherkassky, Martin Arnold o Gustav Deutsch. Pero cabe preguntarse si esta multiplicidad de nombres puede ser abarcada, casi como subgéneros, por el concepto de cine experimental.



Figura 2. *Rose Hobart* (1936), de Joseph Cornell.

Resulta casi un lugar común reconocer el nacimiento del formato en el seno de las vanguardias de los años 20. No obstante, y más allá de las evidentes concomitancias, siguiendo a Umberto Eco, experimental y vanguardia son dos conceptos que guardan diferencias importantes y que pueden ayudarnos a delimitar algunas cuestiones. El autor italiano se refiere en este caso a la literatura, pero es posible extrapolar esta distinción a las otras artes sin grandes problemas. Para Eco: «Ante todo, no se puede hablar nunca de una obra de vanguardia, sino de una obra (o no-obra, esbozo de poética, manifiesto, declaración) producida en el ámbito de un movimiento de vanguardia» (Eco, 2000, p. 103). La vanguardia es, por lo tanto, un marco definido de producción, un programa artístico que, esencialmente, define una relación con el arte, en especial si lo entendemos como institución. La determina, por lo tanto, su confrontación con las normas y las costumbres. A este respecto, el semiólogo rescata las características típicas de las vanguardias enunciadas por Renato Poggioli: activismo, antagonismo, nihilismo, culto a la juventud, ludismo, agonismo, revolucionarismo y terrorismo (en sentido cultural), autopropaganda y predominio de la poética sobre la obra (Eco, 2000, p. 103). Destacan con claridad los componentes políticos, dejando en un segundo plano los resultados estéticos. Se podría decir que la vanguardia «utiliza» la obra como un arma arrojada. En cambio

lo que caracteriza sociológicamente —si no textualmente— al autor experimental es la voluntad de *hacerse aceptar*. Ofende, pero con fines podríamos decir *pedagógicos*, para conseguir aprobación. El sueño de un autor experimental es que sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo (Eco, 2000, págs. 102-103).

Esta distinción —y oposición— nos permite situar la relación entre obra y poética. Mientras en la vanguardia la obra cumple un rol ejemplar de la poética, en el experimental la poética se deriva de la propia obra. No es casual, visto de este modo, que con gran frecuencia los cineastas experimentales aborden la reflexión sobre el cine a partir de sus prácticas. Conviene también, aprovechando que Eco no duda de que estamos hablando de obras, despejar aquí el estatuto del «experimento» en este contexto. A este respecto, indica que «el experimentalismo juega con la obra concreta, de la que cualquiera puede extrapolar una poética, pero que vale ante todo como obra» (Eco, 2000, p. 104). En efecto, su funcionalidad no determina su destino. Una película experimental no deja de ser una película, es decir, una globalidad estética con un inicio y un fin (aunque esté extendido en una eternidad hipotética como en un *loop*). Su finalidad es la de ser una obra, aunque se titule como ensayo, apunte, bosquejo o, incluso, experimento. Su fruición no difiere de otras obras y es percibida como tal. Como apunta Ricard, «puede decirse que el cine experimental es el que está en busca de un lenguaje cinematográfico propio, de desarrollar un arte inseparable del propio medio de expresión elegido y que utiliza los medios para poner en imágenes estas ambiciones» (Ricard, 2004).

Aunque podamos dudar de la pertinencia de una clasificación amplia que aporte coordenadas orientadoras respecto de qué consideramos experimental, intentaremos reconocer algunos grandes grupos, al menos los que pensamos suficientemente representativos de las preocupaciones de los que reconocemos como cineastas experimentales. Es claramente posible, en cada uno de estos apartados, aceptar obras que no colocaríamos directamente bajo el alero del cine experimental, pero que ciertamente experimentan en cierto grado, aportando miradas nuevas, renovadoras del lenguaje cinematográfico y, frecuentemente, centradas en la propia exploración de sus posibilidades estéticas y discursivas antes que en el cine como un medio. Pero tampoco se trata de compartimentos estancos, puesto que podemos verificarlos mezclados o articulados en un mismo filme. Reconozcamos, entonces, estos seis ámbitos de experimentación.

EXPERIMENTACIÓN CENTRADA EN LA PERCEPCIÓN

Una cuestión central en las preocupaciones del cine experimental, a la inversa de lo que el lego puede pensar, es la situación del espectador durante la proyección de la película. Aunque el espectador participa en toda función en mayor o menor medida del proceso interpretativo,¹ el cine experimental tiende a exponer al espectador a nuevas situaciones de percepción. Tal es el caso de las intervenciones sobre alguno de los componentes que participan del dispositivo de proyección, sea el propio proyector, sea la superficie sobre la que se proyecta, sea el lugar que ocupa el espectador durante la función. Pero quizás el «género» que más patentemente participa de este espíritu de alteración de la percepción de la imagen en movimiento sea el de los *flick films* o «películas de pestañeo». En este tipo de películas lo que se expone es la propia naturaleza técnica de la imagen en movimiento, develando el mecanismo básico que la hace posible. Las películas de Peter Kubelka, Tony Conrad, Paul Sharits o Werner Nekes apuntan a desnudar el procedimiento desde estrategias que replican a los juguetes ópticos del siglo XIX o simplemente alternando rápidamente segmentos cromáticos diversos. Quizás una película realizada por Nam June Paik sea la más pura exponente de esta corriente: *Zen For Film* (1964) en la que una cinta transparente pasa en un sinfín por el proyector develando directamente, al no haber imágenes, el pestañeo de la máquina.

EXPERIMENTACIÓN CENTRADA EN LA TECNOLOGÍA

Con frecuencia los cineastas experimentales devienen inventores o, al menos, modificadores de las tecnologías y las técnicas que utilizan. Uno de los principios fundamentales por los que Stan Brakhage reconocía la práctica experimental era el de invertir el uso determinado por el fabricante de las máquinas o los insumos, usando, por ejemplo, película para luz de día por la noche, o escupiendo en el lente. Otros, como Patrick Bokanowski, crean lentes especiales para lograr efectos de abstracción, como en *Au bord du lac* (1994) [Figura 3]. Ya en los años veinte, Oskar Fischinger experimentó con su máquina para cortar cera, creando efectos que, a la vista, se asemejan a imágenes magnéticas. Como sea, la invención de máquinas o la intervención directa sobre tecnologías existentes, presenta para los cineastas experimentales el interés de crear nuevos resultados estéticos y responder a requerimientos artísticos que no es posible lograr con los estándares existentes. En este apartado sería, eventualmente, posible derivar otro de experimentación centrada en la materia, esto es, en el propio celuloide, como lo demuestran trabajos como los de Bill Morrison o toda aquella gama de animaciones sin cámara u otras intervenciones en la emulsión rayándola o vertiéndole diversos químicos.

EXPERIMENTACIÓN CENTRADA EN LOS PROCEDIMIENTOS FORMALES

Este es quizás el ámbito más común y uno de los más reconocibles como cine experimental y aquel que podemos reconocer como una preocupación central de las primeras vanguardias cinematográficas. Las imágenes múltiples, el montaje expresivo o intelectual, los movimientos de cámara subjetivos o la iluminación de choque serán algunos de los numerosos hallazgos del cine de los años 20, pero este será sólo el primer impulso de un largo camino que tendrá en el cine experimental su campo más fértil. Estará centrado en el uso innovador de diversos recursos o, con mucha frecuencia, sólo centrado en un recurso —sin utilidad diegética o discursiva—. Los cineastas «explotan» al máximo las posibilidades —o sólo una de ellas— formales de la imagen y el sonido. Se realiza a través de la extensión del procedimiento —el zoom de *Wavelength* (1967) de Michael Snow—, la multiplicación

¹ No hay nada más alejado de la realidad que la imagen del espectador sometido al espectáculo. Se encuentra siempre participando del recorrido imaginario que la película le propone, anticipándose y reelaborando constantemente sus especulaciones a partir de la información obtenida.

de su concurrencia —los cuadros múltiples de *Nowa ksiazka* [1976] de Zbigniew Rybczynski — o la exploración de sus límites —los barridos en *Makimono* [1974] de Werner Nekes— [Figura 4].



Figura 3. *Au bord du lac* (1994), de Patrick Bokanowski.



Figura 4. *Makimono* [1974], de Werner Nekes

EXPERIMENTACIÓN CENTRADA EN EL TEMA

Una de las cuestiones que coloca, por ejemplo, al cine *underground* en el ámbito del cine experimental es que trató temas considerados tabú en su época o que presentó un enfoque diverso de los discursos oficiales sobre los mismos temas. El sexo, las drogas, la homosexualidad o el travestismo son algunos de los motivos centrales de las películas aquí consideradas, especialmente, pero no únicamente, las de la factoría de Andy Warhol. Encontramos estas actitudes también en otros cineastas, de corte más psicodélico, como Ron Rice o Jack Smith, o en los cineastas formalistas austríacos, especialmente en sus trabajos sobre los accionistas de Viena, o en cineastas medianamente ligados a un cierto activismo, como Carolee Schneemann o Barbara Hammer. Ya Stan Brakhage había escandalizado a propios y ajenos con películas como *Window Water Baby Moving* (1959) [Figura 5] o, luego, *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (1971). Parker Tyler recordaba a propósito de estos temas que

una de las más desatendidas misiones de la cámara cinematográfica consiste en invadir y recoger una serie de actuaciones que han permanecido hasta cierto punto tabú: por demasiado íntimas, demasiado chocantes, demasiado inmorales para ser reproducidas fotográficamente (Tyler, 1973, p. 7).



Figura 5. *Window Water Baby Moving* (1959), de Stan Brakhage.

Pero, si podemos situar históricamente estas preocupaciones, muchas de ellas ya prácticamente integradas a la producción industrial, lo que salta a la vista no es tanto el tema en sí como el tratamiento que se le brinda. En efecto, una cierta normalización de las actitudes, hasta una cierta neutralidad, así como un descaro en el detalle, resultaron, y en buena medida aún resultan, más chocantes que el tema mismo. En la actualidad, este atrevimiento con los temas ya no queda relegado a los márgenes, sino que se exhibe con cierto éxito crítico en festivales y canales alternativos, pero no excluidos.

EXPERIMENTACIÓN CENTRADA EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Las innovaciones narrativas suelen estar asociadas a grandes corrientes ligadas al cine de distribución comercial. De ahí que para muchos estudiosos el cine experimental sea esencialmente no narrativo o antinarrativo. Por ello es que identificar un cine experimental centrado en la cuestión narrativa ha de ser tomado con cuidado y, quizás, no fijarnos en determinadas soluciones parciales, sino en la integridad de las propuestas. Podríamos pensar en las obras cinematográficas de Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras o Raúl Ruiz como películas narrativas experimentales, a pesar de correr en circuitos abiertos de distribución y pese a recibir beneficios económicos derivados de su exhibición. Pero normalmente situaremos la experimentación narrativa ligada a la influencia del surrealismo, como en películas de Maya Deren, Keneth Anger o David Lynch, o como resultante de la exploración sobre las posibilidades combinatorias de segmentos, como en algunos trabajos de *foundfootage* y remontaje —por ejemplo, *Home Stories* [1990] de Matthias Müller—. En la actualidad habría que poner también atención a trabajos como los de Raúl Perrone o el colectivo español Los hijos.

Esta clasificación no puede sino ser provisoria y la definición de qué es el cine experimental permanecerá probablemente indeterminada y sujeta a su historicidad. No obstante, resulta del todo necesario hacernos estas preguntas e intentar orientarnos en un terreno tan lábil y polémico como este.

REFERENCIAS

- Armitage, F. (Director). (1903). *Down the Hudson* [Película].
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac.
- Bokanowski, P. (Director). (1994). *Au bord du lac* [Película].
- Brakhage, S. (Director). (1959). *Window Water Baby Moving* [Película].
- Brakhage, S. (Director). (1971). *The Act of Seeing With One's Own Eyes* [Película].
- Cornell, J. (Director). (1936). *Rose Hobart* [Película].
- Eco, U. (2000). *De los espejos y otros ensayos*. Lumen.
- Méliès, G. (Director) y Paul, R. W. (Productor). (1896). *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* [Película].
- Mitry, J. (1973). *Historia del cine experimental*. Fernando Torres Editor.
- Müller, M. (Director). (1990). *Home Stories* [Película].
- Nekes, W. (Director). (1974). *Makimono* [Película].
- Paik, N. J. (Director). (1964). *Zen For Film* [Película].
- Ricard, C. (8 de Noviembre de 2004). Algunos problemas del cine experimental. *Miradas. Revista del audiovisual*. Recuperado el mayo de 2022, de https://web.archive.org/web/20070312054834/http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=197&Itemid=49&lang=es

Rybczynski, Z. (Director). (1975). *Nowa ksiazka* [Película].

Snow, M. (Productor, Director). (1967). *Wavelength* [Película].

Tyler, P. (1973). *El cine undergorund*. Planeta.