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

Tipografia *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.

INTER SECCIÓN

Estraperlo

www.intersección.art
hello@intersección.art

www.estraperloeditora.es
info@estraperloeditora.es

ÍNDICE DE CONTIDOS

09 Nota do editor

11 Nota da autora

14 I. PINTURA, PAISAXE E CINEMA. ESPAZOS COMPARTIDOS.

15 O cinema e as súas intersecciónes.
17 Pintura-paisaxe. A paisaxe como consecuencia da estetización.
18 Pintura-cinema. O pictórico fóra do lenzo ou por onde comezar a buscar a pintura.

22 II. AUDIOVISUAL GALEGO CONTEMPORÁNEO.

23 Impulso, produtoras e canles de difusión.
25 Sobre o termo “Audiovisual galego contemporáneo”.

28 III. O PICTÓRICO NO AUDIOVISUAL GALEGO CONTEMPORÁNEO.

33 Carla Andrade. A poética do intanxible ou a paisaxe como abismo.
37 Xurxo Chirro. A plasticidade do común.
41 Xisela Franco. O escenario natural e a súa aproximación estética.
45 Oliver Laxe. A harmonía da natureza.
49 Lois Patiño. Construír a paisaxe. Diálogos de tempo e distancia.
53 Miguel Mariño. A pintura a través do matérico.
57 Alberte Pagán. A estética sen ética é pura cosmética.

60 IV. EN PRIMEIRA PERSOA. APUNTES DE ENTREVISTAS AOS AUTORES/AS.

62 O espazo do cinema nas artes plásticas. Estado da cuestión.
64 Galicia, identidade (paisaxe e cultura), estado do sector audiovisual.
68 Estética, paisaxe, pintura (no audiovisual).

74 V. A MODO DE SÍNTESE.

78 VI. BIBLIOGRAFÍA.

79 Libros e artigos citados.
80 Bibliografía xeral.

NOTA DO EDITOR

Enrique Lista

Tes entre as túas mans o primiero 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 ofreza 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, percíboos 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 intersecciónns.

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 circuítos 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 respecto[1]. Aínda que en principio eran escasas as institucións que contaban con estas propostas, desde a década dos noventa multiplicouse a presenza dos traballos fílmicos 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 análises[2] 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 fílmicas, 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 circuítos. 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 pictórica[4]. 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 tráxico 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 paisaxe[5].

Hoxe, a Historia da Arte ocupouse de manifestar a presenza da paisaxe ao longo de diversas correntes e poderiamos 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,

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

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 fílmica 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

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. Poderiamos 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 entón[7]. No ano 2012 deixáronse de convocar as axudas á produción audiovisual pero, tras diversas presións, reactívanse 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 fílmicas 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 fílmico, 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, Fílmika Galaika, Amén Cinema, Nós Produtora Cinematográfica Galega ou Miramemira.

En canto aos espazos de difusión, é importante recoñecer o papel de circuítos 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 libraría, un laboratorio de gráfica e vídeo e conta cunha carteleira de difícil acceso nos circuítos 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 Curtocircuito 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 Valdellós: "Unha vertente interesante do transnacional fílmico 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 sinerxías que nos levan a falar do termo *audiovisual galego* desde un punto de vista amplo.

8 SEDEÑO VALDELLÓS, Ana. "Lógicas de la globalización fílmica: 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 fílmicas, 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 fílmicas 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. *Sibila* (fotograma), 2016. Cortesía da artista.

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

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. *Argazo* (fotograma), 2006. Cortesía do artista.

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, anímanos 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, poderiamos 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 traza 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.

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, poderiamos citar as paisaxes de mar de Alfred Sisley ou rescatar as impoñentes 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 cuadriculadas 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 (lembremos 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 construíndo unha estética fílmica baseada na contemplación, a duración dos planos e o interese pola cor e a textura. A isto hai que engadirlle 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 Hafen von Le Havre* (recorte), ca. 1872-1878.

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

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 poderiamos dicir que existen certas filiacións onde a persecución consciente da captación da beleza, ligada á representación dos seus efectos sensibles, 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 conmoción, 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

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 permitirnos 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 despregar 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. *Mimosas* (fotograma), 2016. Cortesía de *Zeitun Films*.

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 reivindican 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 manifféstanse 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 Pisarro, Alfred Sisley ou Seurat. Neste caso, as imaxes parecen construírse e deconstruirse como nun parpadeo, ese mesmo

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 tinguidura 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.

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

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

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

Lois Patiño

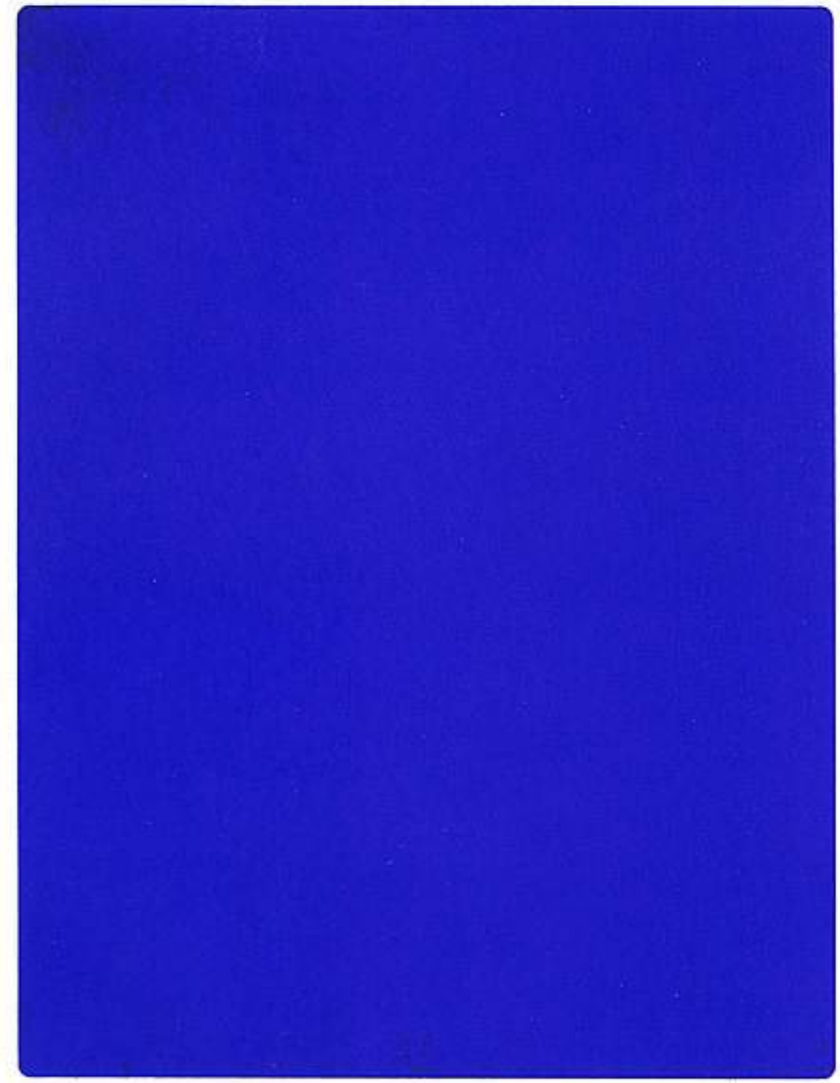
Construír a paisaxe. Diálogos de tempo e distancia.

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 poténciase 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 desdebuxa 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 Fiedrich 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.

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 Rotkho. 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. *Fomos ficando sós* (fotograma), 2013. Cortesía do artista.

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 establecidas[12]. 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), recomporse 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 irrepetible (*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 fílmicas 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 quem se lhe conte...* (fotograma), 2011. Cortesía do artista.

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 fílmica 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 aliña 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,

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

Desde outra perspectiva *Puílha 17 Janeiro 2010 15:33h.* (2010) remite á composición social do territorio. Probablemente ao ver *Puílha* rememoremos a transcendencia da ruína no romanticismo, que comprendía unha ligazón co pasado e unha reflexión en clave nostálxica 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 desprega 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 houbese 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.

IV

EN PRIMEIRA PERSOA

APUNTES DE ENTREVISTAS AOS AUTORES/AS

Carla Andrade | Xisela Franco
Xurxo Chirro | Oliver Laxe | Lois Patiño
Miguel Mariño | Alberte Pagán

Realizadas as aproximacións discursivas e a análise estética, damos agora espazo a que se manifesten en primeira persoa algunhas das voces que conforman o panorama audiovisual contemporáneo en Galicia, para comprender os seus ritmos e inquietudes, a súa posición ante a creación fílmica e ante o seu propio contexto. Trátase, dalgún xeito, de empatizar cos procesos creativos individuais e xerar contidos que consoliden e complementen o achegamento máis formal realizado até agora.

Nesta sección integramos parte do contido das entrevistas realizadas aos autores e autoras que analizamos e que forman parte do mapa da práctica audiovisual galega contemporánea (Carla Andrade, Xurxo Chirro, Xisela Franco, Oliver Laxe, Lois Patiño, Miguel Mariño e Alberte Pagán). Estas entrevistas foron realizadas ao longo do proceso de investigación da tese doutoral *Cinema, paisaxe, pintura. Unha ollada ao audiovisual galego contemporáneo* (Sara Donoso, 2018) para facer fronte á ausencia case absoluta de literatura sobre o tema proposto. Optouse entón por contactar directamente cos/as cineastas para conseguir unha fonte de información directa e fiable.

Para evitar reiteracións de preguntas e respostas, decidimos extraer as entrevistas a través dunha selección de citas que mostran as diferentes voces ao redor de temáticas comúns e que facilitan, ao tempo, a lectura. Dividimos dita selección en tres apartados: o primeiro relativo á hibridación cinema/artes plásticas e os posibles espazos de difusión; o segundo sobre a influencia da paisaxe, a cuestión da identidade e o estado do sector audiovisual en Galicia e o terceiro, de modo máis específico, sobre cuestións tales como a linguaxe estética persoal e a integración, ou influencia, da paisaxe e a práctica pictórica nas traxectorias individuais de cada creador ou creadora.

Nota: Tanto as entrevistas completas como a tese citada atópanse dispoñibles en *https://minerva.usc.é/xmlui/handle/10347/17426*

O espazo do cinema nas artes plásticas. Estado da cuestión.

Debería haber maior conexión e permeabilidade entre o que habitualmente se etiqueta como cinema ou como videocreación?

Carla Andrade. Eu chamaría a todo cinema, á fin e ao cabo todo son feitos audiovisuais. Outra cousa é o soporte onde se exhiba. Para min a forma de recepción é tan importante como a obra mesma, é unha decisión que forma parte do conxunto.

Xisela Franco. A necesidade de conexión entre o cinema e as Belas Artes guía os meus intereses e a miña práctica audiovisual. (...) Precísanse palabras novas para definir as novas prácticas ou que as palabras antigas como "cinema" adquiran novos sentidos. É momento de tender pontes.

Xurxo Chirro. (...) Eu teño moi presente a videocreación, pero non faría distincións, xa que para min cinema e vídeo son a mesma linguaxe, con distinto formato.

Oliver Laxe. Creo que non ten que haber máis permeabilidade entre cinema e videocreación, porque imos acabar nos museos e paréceme o máis ineficaz que pode existir a día de hoxe. A videocreación tense que achegar ao cinema, e non me refiro ao cinema de hoxe. Falo do cinematógrafo, do cinema que considera a imaxe no seu carácter ontolóxico. Hai videocreación moi decente do mesmo xeito que hai moito cinema indecente pero a min de entrada non me interesa.

Lois Patiño. Hai códigos que en videocreación están máis asumidos, e se de súpeto se inclúen como linguaxe ou a nivel plástico nunha película que vai ser exhibida no cinema propician outra lectura.

Miguel Mariño. Paréceme que as etiquetas sempre foron moi difusas, sobre todo nas obras que se enmarcan na periferia dos xéneros. O *cinearte* ou a *videocreación* camiñan moitas veces da man. Con todo, en ocasións estas prácticas tratan de redefinir o dispositivo e os procedementos básicos de cada un e non debemos esquecer que, neste caso, estamos a falar de medios diferentes, coa súa propia materialidade analóxica e dixital, polo que me parece inevitable que se establezan diferenzas.

Alberte Pagán. Hoxe en día distinguir entre cinema e vídeo non

ten sentido, porque o cinema é dixital e o vídeo non se grava nunha cinta. Todo é imaxe, todo é cinema. (...) Desde unha perspectiva materialista, temos que ser conscientes do material co que traballamos, co que creamos significados e mensaxes, e facer ao público tamén consciente diso. Nese territorio sitúase o meu cinema.

Salas de cinema vs museos. Como valoras a situación actual?

C.A. (...) Na sala de museo ou galería o espectador elixe o tempo e pode percorrer a obra, mentres que no cinema hai un inicio e un final. (...) Pola miña banda, teño traballos que poderían mostrarse en ambos sendo consciente de que a recepción e decodificación dos mesmos será distinta. Con todo, hai outros traballos que concibo unicamente para un ou outro espazo. En todo caso, penso que debería haber diálogo.

X.F. (...) É necesaria unha pedagoxía do cinema dentro das Belas Artes. Tamén hai que esixir aos cineastas que entendan a contorna onde se queren inscribir e, por exemplo, coñezan algo da historia da imaxe en movemento dentro da arte. (...) Tamén hai que ir comprometendo aos museos e comisarios a que entendan as características de exposición de cada peza audiovisual.

O.L. (...) Creo que a través do cinema é máis fácil servir á comunidade que nas galerías de arte.

A.P. O diálogo entre o museo e a sala de cinema é pouco e malo. Por unha banda, moitos e moitas artistas contemporáneas utilizan o cinema dixital como medio primordial, pero repiten fórmulas que xa o cinema experimental máis primitivo utilizaba, o que indica un descoñecemento da vangarda cinematográfica pola súa banda. (...) Do outro lado, ao público das salas cústalle aceptar as propostas menos narrativas, mentres os museos enténdenas como pinturas, sen a súa dimensión temporal, polo que moitas veces non instalan butacas para ver obras de certa duración, obrigando ao público a pasar de longo. Hai descoñecemento e incomprensión entre ambos os mundos, por moito que se influíran mutuamente durante décadas.

L.P. (...) Tanto os festivais de cinema que admiten propostas dunha radicalidade na linguaxe extremas, algo que fai dez anos era impensable, como os museos están a incluír obras de gran complexidade no relato, que implican unha narrativa que antes era case imposible ver neses espazos. Pero aínda quedan cousas por puír, por exemplo que nos museos as condicións de exhibición sexan

mellores, porque moitas veces, sobre todo en canto ao son, vense un pouco prexudicadas. Isto por unha banda, e logo está a predisposición do visitante, quen debe adaptarse á duración das pezas audiovisuais que reclaman un tempo de observación moito máis prolongado do que adoitamos ter interiorizado cando visitamos un museo.

M.M. O debate de como exhibir cinema nos museos é algo que aínda non está resolto. Unha das esencias da obra cinematográfica é o transcurso do tempo, e creo que nunca debería ser vulnerado. Como sabemos, a práctica habitual dos museos é a de "expor" o cinema en bucle, o que propicia que o momento de encontro entre a película e o espectador sexa completamente aleatorio. (...) Se esta posibilidade é evitada, con horarios de pases por exemplo, como creo que a entidade propia do cinema vai máis aló do contexto de exhibición, paréceme indiferente onde se mostren as películas sempre que se respecte ao espectador e permítaselle velas na forma que foron concibidas.

Galicia, identidade (paisaxe e cultura), estado do sector audiovisual.

Influíu na túa obra o contexto (natural e cultural) galego?

C.A. (...) É innegable que a paisaxe, xa sexa como inspiración poética, como obxecto de admiración ou como recurso e forma de vida, entre outros, é un aspecto indisoluble á cultura galega, o que, imaxino, intensificou máis a miña fascinación por el.

X.C. Eu nacín en A Guarda, a miña casa está á beira do mar e desde a miña xanela vexo unicamente 180 graos de horizonte, sen ningunha referencia espacial. (...) Aprendes a escudriñar a información que che ofrece ese pano aparentemente abstracto, coma se fose un cadro de Rothko; analizas os cambios de luz, de cor, as atmosferas, as ondas, as nubes, os barcos, os peixes, as aves... Todo o teoricamente minúsculo e intranscendente cobra a súa importancia. Con este espectáculo diario eu aprendín a ver a realidade con outros ollos. (...) Para os habitantes de Galicia a paisaxe expándese na cotiandade dunha maneira evidente ou inconsciente que sempre condiciona calquera actividade.

X.F. Considero que tanto a choiva, a terra húmida, o Atlántico, sen dúbida, confeccionan un tipo de carácter, de historia, de literatura. A historia de Galicia é dura: está a emigración, a morte vinculada

ao traballo dos mariñeiros. Hai un carácter poético na súa propia lingua, quizais o lirismo de parte do noso cinema xa vén da literatura. Vivín catorce anos fóra de Galicia, en Madrid e logo en Toronto. En Canadá tiña a Galicia moi presente porque, na viaxe, o galego define a súa identidade e a fai máis específica que a do *Spanish*. Ser galega axudábame a re-coñecerme.

O.L. (...) Lembro as miñas visitas aos Ancares desde pequeno, cando viviamos en Francia e pasabamos os veráns alí. O ver a eses seres humanos en harmonía, venerando a natureza, cultivándoa, facéndoa bela, o ver eses exercicios de simbiose tan harmoniosos influíu de maneira determinante tanto na miña sensibilidade como *a posteriori* na miña obra.

L.P. (...) Para min a influencia de Galicia é absoluta, e creo que hai algunhas cuestións sobre as que eu non era tan consciente, como esta unión do espazo natural co mítico e o lendario. É algo que parece inseparable: natureza e lenda están asociadas dunha maneira esencial en Galicia e iso é interesante porque o bosque xa non é un bosque, é misterio, é maxia, é Santa Compaña... É algo co que imos crecendo e vólvese indisociable.

M.M. (...) A galega é unha cultura moi conectada coa natureza, somos telúricos, tanto que resulta difícil ás veces separar e esquecerse das influencias que unha ten sobre a outra. (...) Síntome profundamente fascinado polo Atlántico, polo mar, e creo que é un elemento que dunha forma ou outra sempre acaba aflorando nas miñas obras.

A.P. Non pode ser doutra maneira. Son produto desta sociedade e son consciente da súa "forma", polo que sinto a obriga de denunciar e loitar contra a opresión política que sofre Galicia, tanto desde fóra como desde dentro.

En canto á cuestión da identidade, tratar de definir "o galego" a día de hoxe resulta complicado. A pesar dos múltiples debates sobre o tema, as definicións son imprecisas e, se hai acordo, este parece atoparse na idea de conectar "o galego" co "universal". Cal é o teu punto de vista?

C.A. (...) Na miña opinión, e a modo reducionista, definiría "o galego" como todo aquilo xerado por axentes que comparten unha estrutura identitaria galega. É dicir, todas aquelas persoas que creceron na cultura galega, ou a herdaron e comparten costumes, hábitos, imaxinario e moitos outros factores. Aínda que fagan as súas

películas en Taiwan, creceron tomando como base unha determinada estrutura social, estética, folclórica, cultural, política, física, etc.

X.F. (...) Pódese dicir que os galegos temos un marcado sentido da identidade, vinculada a tópicos que teñen algo de certo, como o Atlántico, a choiva, a terra, o monte, a *morriña* (que se parece á *saudade* portuguesa). Este sentido de pertenza percíbelo en Galicia, pero tamén, quizais con máis forza, desde o estranxeiro, cando falas con galegos que viven fóra. (...) Desde a diáspora tamén se constrúe a identidade, e xa sabemos da nosa tradición emigrante. Os galegos adaptámonos a outros lugares aos que chegamos, pero tamén seguimos vinculados con forza á orixe.

X.C. Recoñezo que é complicado, pero creo que hai que facer un esforzo. Eu creo que a identidade galega está moito na experiencia humana, no modo de ser, na historia e na relación co territorio.

O.L. Eu creo na identidade galega e síntome moi galego, pero como artista ou axente cultural doume conta de que a cultura é froito da mistura, do bastardeo entre identidades. (...) O universal sempre está conectado coas identidades porque todas as tradicións e culturas proceden do mesmo principio.

L.P. (...) Eu crecín entre Madrid e Vigo pero son galego porque crecín a través deste imaxinario. Todos somos seres universais que tratamos de reflexionar sobre cuestións máis xerais, pero moitas das nosas obras parten dalgún modo de Galicia.

M.M. (...) O feito de vivir nun contexto histórico e xeográfico concreto condiciona a miña forma de ver e de sentir e, por tanto, de expresarme. Aínda que creo que o meu cinema nunca podería ser catalogado como social ou reivindicativo, si que trato como creador de que a miña condición de galego ante o mund oapareza nas miñas obras.

A.P. Non me interesa tanto definir a "esencia" do galego como recoñecer a súa existencia como pobo diferenciado, como cultura independente, como nación.

Baixo o teu punto de vista, en que punto se atopa o sector audiovisual en Galicia?

C.A. Se falamos de creadores, é evidente que hai unha grande explosión de talento. Só temos que consultar algúns nomes do Novo

Cinema Galego para confirmalo. A precariedade radica no apoio institucional e das administracións, e non só a nivel económico, senón tamén pola falta de empatía e/ou coñecemento.

X.C. Até hai pouco houbo un período de gran efervescencia creativa, máis ou menos desde 2006 a 2012. Este campo de cultivo foi posible grazas a unha política audiovisual acertada, sobre todo no referente ás axudas, coa aparición das "Axudas ao talento". Estas desapareceron en 2012 e en 2013 apareceron para curtametraxes e, a partir de 2013, para longametraxes, moi distorsionadas. Os circuítos de visibilización redúcense a festivais, filmotecas, cine-clubes e asociacións, non hai moito máis de onde sacar. A actual política audiovisual non parece interesarse por establecer pontes e sinerxías.

X.F. O cinema audiovisual galego atópase no mellor momento da súa historia. (...) Galicia comezou a interesarme como espazo creativo de sinerxías, porque aquí cócese algo único. É un cinema de nación pequena, de maneiras artesanais a maioría das veces, aínda que hai directores que, cando puideron, fixeron filmes máis ambiciosos ou longametraxes cun acabado impoluto e profesional, á vez que son obras de autor. (...) Estamos sumidos nunha crise tamén da cultura, pero aos nosos gobernantes non lles interesa que haxa cultura, nin alta nin baixa, o ven como algo residual e sen importancia.

O.L. (...) Aquí coincidimos varias personalidades que puxemos os nosos egos de lado e o carácter de servizo púxose por diante, até o punto de que hai cineastas que xeraron cinemas como Numax, que están a servir á comunidade. Outros cineastas crearon festivais de cinema, como o caso de Novos Cinemas, (S8) Mostra de Cinema Periférico, Curtocircuíto... Eses xestos, que me parecen os máis valentes e os máis xenerosos, describen un estado de ánimo de compartir, de xerar, de acompañar...

L.P. Estase a falar moito nos últimos anos dentro da cinematografía galega do Novo Cinema Galego, e eu creo que se se fala tanto é por algo, porque realmente hai un gran número de cineastas que están a apostar por un cinema máis ligado á cultura, á arte e á exploración da linguaxe, que está ademais tendo un recoñecemento internacional sen precedentes. Isto lévase falando xa varios anos, e o que se está logrando é que este éxito que están a cultivar provoque tamén un efecto chamada que fai que cada ano vaian xurdindo nomes novos.

M.M. Ao falar de sector audiovisual, por convención lingüística, sempre omitimos o adxectivo "industrial", pero no caso de Galicia

paréceme axeitado lembralo. Hai un certo tipo de cinema, realizado á marxe da industria, feito por autores e autoras moi valentes, que é o que máis visibilidade internacional está a conseguir e, pola contra, dentro das nosas fronteiras non está a ser difundido, valorado nin apoiado como merece. O raquítico sector industrial do que gozamos segue premiando un tipo de produto convencional e sen identidade, copias de fórmulas que funcionan noutros lugares, sensibles ás modas e con escaso percorrido temporal, e non ten pinta de que vaia a cambiar nun futuro próximo. Oxalá me equivoque.

A.P. Creo que o audiovisual galego atópase no seu mellor momento. Por primeira vez na historia galega é a industria (unhas produtoras incipientes, independentes) a que se achega ás creadoras e creadores galegos. Até agora eran estes os que tiñan que renunciar aos seus orzamentos artísticos para entrar na industria. Agora é a industria a que se interesa por esas propostas e permite o nacemento dun cinema de autor que aspira a estrearse en salas. Por outra banda, o cinema independente, persoal e experimental ten cada vez máis canles de visualización, tanto en Internet como nos festivais.

Estética, paisaxe, pintura (no audiovisual)

A nivel estético, que é o que máis che interesa da imaxe fílmica?

C.A. (...) Ás veces, interésame desposuír á imaxe do obxecto para quedarme coa relación de formas e a combinación de cores, que son o que suscita a primeira resposta emocional. Interésame crear atmosferas, espazos que nacen pola suma dese conxunto de formas, non exentas de contido.

X.C. Interésame ofrecer ao espectador os maiores niveis de representación. Unha especie de deconstrución do obxecto, a mirada, o proceso, o contexto, o concepto... Persoalmente, penso que a miña mirada é barroca, e tamén creo que é a que caracteriza a mirada tradicional dos galegos.

X.F. Interésame a estética do fílmico, pero igual que valoro forma e fondo, penso tamén na ética como a outra parte da estética. (...) Dentro do tema que elixo, e a localización-personaxes escollidos, rodo o que se manifesta adecuado, belo, poético, e logo na montaxe doulle forma.

O.L. Interésame a xeometría espiritual que hai no tempo das imaxes, como unha harmonía entre imaxes pode xerar procesos alquímicos

no espectador, o que eu chamo “o lume da imaxe”.

L.P. O que máis me interesou até agora, sendo moi reducionista e por destacar algo, é o feito de poder captar o movemento da realidade. O movemento da natureza, dos corpos... Por iso traballei moito con planos fixos, porque non quería intervir co meu movemento, co da cámara, os movementos que se producían no interior do plano. Quería estar atento ao sutil, ao movemento da néboa, do vento, do aire sobre o mar, dun claro de luz na montaña...

M.M. (...) Un dos motores do meu impulso creativo é o experimento. Prescindir das regras de composición da imaxe perfecta e adecuada implica o cuestionamento das propias regras, e creo que iso é parte do meu traballo. De todos os xeitos, o que máis me interesa a nivel estético da imaxe fílmica é o tempo.

A.P. O que me interesa da imaxe cinematográfica é a súa riqueza semántica e a súa capacidade de cambiar de significado dependendo de que imaxes van antes ou despois. Non me interesa a estética pola estética: a estética sen ética é pura cosmética.

Que formato prefires á hora de traballar, dixital, analóxico ou outro tipo de tecnoloxías?

C.A. (...) Traballando en analóxico teño que reflexionar (...) Ademais, está o carácter matérico da película, o que dá un peso, obxectualiza a imaxe, trazos que me interesan especialmente.

X.C. Prefiro traballar co dixital porque sobre todo é máis barato, e podes repetir e corrixir os planos. O dixital ofréceche maior liberdade, e iso supera calquera contrapeso de virtudes doutros formatos ou tecnoloxías.

X.F. O analóxico do Súper 8 e o 16 mm é máis físico, ten esa plástica que me interesa. Pero logo hoxe todo se dixitaliza para editalo. Para o día a día, por unha razón obvia, uso o vídeo (dixital).

O.L. Depende do proxecto, pero gústame máis o analóxico porque me parece que a arte é un rito, é un proceso de alquimia e a prata, é un elemento natural condutor de enerxía, de vibración e de frecuencia, máis sacro que un píxel. (...) Doutra banda, a urxencia do gasto do analóxico e a escaseza de medios fai que un teña que calcular demasiado o que vai filmar, e o dixital permite que a película se faga a si mesma.

L.P. Traballei sempre con dixital por cuestións económicas, pero a imaxe analóxica paréceme moitísimo máis suxestiva e máis poética. Doutra banda, non quixen nunca ser escravo do tempo e desenvolvín un método de traballo no que o tempo de contemplación era indispensable para poder captar eses momentos fugaces da natureza. É imposible gravar moitas horas seguidas con analóxico.

M.M. Polo momento atópome moito máis cómodo cos formatos analóxicos, explorando técnicas e formas que soamente se poidan realizar neste formato e que non teñan réplica posible co dixital.

A.P. Traballei con cinema en 16mm, en 35mm, en vídeo sobre cinta, con arquivos dixitais, utilizando o teléfono ou a tableta como cámaras... O vídeo dixital é alcanzable e cómodo, mentres traballar con celuloide resulta máis complexo. Cada material esixe un achegamento particular, e permite certas exploracións únicas a ese material.

Cal é a túa forma de achegamento á paisaxe?

C.A. (...) A pesar de "retratar" a paisaxe, non pretendo facer un traballo documental ou cartográfico. Trátase de profundar en todas aquelas cuestións que se afastan do terreal, tratar de ir máis aló do visible, profundar na cara irracional, invisible e insondable da realidade, pero desde ela mesma. En calquera caso, trátase máis dunha procura, unha aprendizaxe, un esforzo por tomar consciencia do momento presente e/ou un cuestionamento da realidade obrigatoria que dunha manifestación de determinados sentimentos.

X.C. Para min a paisaxe é un personaxe máis. Por moito que penses que é un escenario ou un pano de fondo, aos poucos vai emerxendo, interactua coa figuración, condiciónaa e sempre permanece acumulando significados. É o que Greimas denominou "actante", é un organismo que normalmente está latente e onde a acción e os protagonistas teñen que amoldarse en todas as súas variantes.

X.F. (...) A paisaxe non é a meta consciente aínda que, sendo o cinema tempo e espazo, o espazo énchese coa paisaxe e paisaxe é a natureza retratada, o real. A natureza está presente como marco, pero o ser humano, ou a mirada do cineasta, adoitan ser os protagonistas. A paisaxe está en todas as miñas películas porque é un refuxio para atopar beleza ou misterio.

O.L. Obviamente, a paisaxe inflúe na miña obra. Máis que a paisaxe a natureza, son dúas cousas diferentes. Unha cousa é a natureza e outra a paisaxe, que é unha construción da modernidade, unha idea. (...) A min inflúeme a natureza, creo que hai unha nostalxia... Unha necesidade de disolverme na natureza, unha vontade en min, e creo que en todo o mundo, artista ou non artista, de volver á unicidade da natureza.

M.M. Nas obras nas que creo que o peso específico da paisaxe xoga un papel determinante tentei sempre levar á pantalla as miñas propias sensacións. Non existe unha paisaxe real que tenta ser reproducida, senón que a paisaxe filmada (ou pintada) é a paisaxe vivida tamizada polo recordo. Xérase un espazo onírico e irreal que conecta directamente co imaxinario popular e mítico da paisaxe.

A.P. A paisaxe é como a historia, ou digamos que a historia deixa as súas pegadas na paisaxe. É nese sentido que me interesa. Somos parte da paisaxe, á vez que a moldeamos e transformamos. A paisaxe é un produto humano, sobre todo en países como Galicia, onde quedan moi poucos espazos virxes.

L.P. (...) A capa máis profunda do meu traballo é a reflexión sobre o noso modo de ser no mundo, como experimentamos o tempo e o espazo. Aí entra a paisaxe. (...) O que me atraeu sempre da paisaxe é que está viva, é algo alleo a nós, ten a súa propia existencia e é algo misterioso. Falo de natureza máis que de paisaxe, todos os fenómenos (meteorolóxicos, atmosféricos, etc.) que suceden teñen a súa explicación científica ou biolóxica, pero non deixa de supor un milagre e un misterio.

Parece haber acordo en que a palabra paisaxe foi utilizada por primeira vez para referirse á representación dun espazo campestre na pintura. Desde esta primeira formulación até hoxe, a arte expandiu os seus métodos de reflexión e representación. Como te sitúas ante a oposición entre territorio (natureza) e paisaxe (imaxe, cultura)?

C.A. (...) Asocio a paisaxe á parte inconsciente do ser humano, a esa parte natural e salvaxe que ten que ver co primitivo e emocional. (...) A paisaxe é importante no meu traballo porque os símbolos que fun xerando ao longo da miña vida teñen moito que ver con ela. O mar, as montañas, a luz, ou os cambios atmosféricos tiveron un gran protagonismo na miña vida.

X.C. Eu non separo o estético do sociocultural (...). O estético ten un poder de atracción moito máis directo e espectacular, mentres que o valor sociocultural é o que outorga máis peso e reflexividade.

X.F. A paisaxe é unha forma do real. Eu busco capturar o real e a súa poesía. Interésame a paisaxe natural, pero tamén a urbana, a etnografía rural, pero tamén a do campo e a de lugares que nos son descoñecidos. O auto-etnografía é tamén unha parte importante do meu proceso creativo. Gústame empregar o termo *paisaxe urbana*, paisaxe como metáfora do real.

O.L. (...) Paréceme que hai unha deriva mecanicista, racionalista, superficial moderna, e a arte é un motor espiritual do mundo que está cada vez máis disecado, máis desalmado. Contemplo o achegamento da arte á noción de natureza como o que mira a un enfermo, faille unha radiografía e a partir de aí saca diagnósticos. (...) Paréceme ridículo pór unha cámara entre un e a natureza, non hai xesto máis parvo. Eu tentei transcender a idea de paisaxe, aínda que creo que a única maneira de facelo é tirar a cámara por un barranco.

L.P. (...) Ao captar algo que nos é dado, a natureza, provocamos unha distancia estética e cultural, e é entón cando nace a paisaxe. (...) Concibo a paisaxe como unha imaxe na distancia, se ti estás incluído no lugar de representación estariamos a falar de contorna ou de atmosfera, pero a paisaxe implica unha distancia en termos espaciais.

M.M. (...) Gústame que o azar teña un papel activo na creación das miñas paisaxes, do mesmo xeito que ocorre na natureza. Cando interveño e manipulo o celuloide directamente hai unha parte do resultado que é imposible de controlar. Creo que esas imperfeccións, froito do que se escapa ao meu control, son as que fan que a imaxe estea viva.

A.P. Para min paisaxe o é todo. Un rostro humano pode ser paisaxe, unha casa, unha cidade. É o espazo no que vivimos e é algo que non só debemos coidar, senón construír. A paisaxe é a xanela da alma dunha sociedade. Nun país como Galicia, con tan pouca conciencia ecolóxica e estética, é máis que necesario este saber recoñecer a paisaxe como algo propio, e como suxeito político: cando se fala de "feísmo", en realidade falamos de incumprimento das normas e de ilegalidades. Parece que queremos esconder a política tras termos estéticos.

As relacións entre cinema e pintura constitúen un diálogo indispensable para moitos autores á hora de realizar os seus filmes. Hai na túa obra algunha relación coa pintura?

C.A. Os referentes estéticos -en dúas dimensións- máis antigos e arraigados que manexo veñen principalmente da pintura. Por iso, neste sentido é lóxico, e case algo inconsciente, que exista certa relación. En calquera caso, sempre me gustou a idea simbólica de que a cámara funciona coma un pincel e é a mirada a que crea a imaxe.

X.C. A miña formación en Historia da Arte lévame a ter un gran inventario de imaxes na mente (...) Toda esa información axúdame á hora do encadre, a composición, a angulación, a atmosfera...

M.M. Tento conseguir unha abstracción expresiva das paisaxes, que se podería encadrar dentro dunha hipotética corrente que comezaría co romanticismo e acabaría no expresionismo.

O.L. (...) Digamos que hai un formateo en todos nós, moi relacionado coa pintura e con outras expresións artísticas. (...) O *sfumato* é unha técnica que me interesa porque dalgunha maneira disolve os personaxes na paisaxe. Desde as miñas primeiras curtametraxes usando o desenfoque tentei pictorizar a figura humana, facela un pouco máis abstracta. A abstracción da figura humana dálle un carácter máis poético, máis de eternidade, disólvese ese ser humano para representar a humanidade na súa totalidade. Turner nese sentido interésame moito, eu creo que el recolle un pouco o que estou a falar sobre a pintura.

L.P. (...) Teriamos a Friedrich, a Turner... sobre todo pintores onde a paisaxe ten protagonismo e a figuras humanas están distantes, aparecen na imaxe para poder medir a escala, para poder sentir a inmensidade da paisaxe. Hai un autor que eu creo que está aí e que espero que nalgunhas das miñas obras reflíctase, aínda que a nivel audiovisual é difícil levalo a cabo. Este autor é Rothko, con esas masas de cor luminosas, que dalgunha maneira sempre busquei, aínda que talvez non conscientemente. Interésame o feito de lograr como unha vibración.

V

A MODO DE SÍNTESE

O presente texto partía dunha intuición referida á presenza da pintura e a influencia da paisaxe no audiovisual galego contemporáneo. A idea principal era determinar o influxo da tradición pictórica en diferentes obras e autores pertencentes a este contexto, engadindo outra hipótese derivada que relaciona este feito coa influencia do espazo xeográfico (a cultura e a paisaxe de Galicia) e que se foi reforzando a medida que avanzaba a investigación. Tras a visualización das diferentes películas e a comparación das respostas aos cuestionarios realizados, poden detectarse unha serie de coincidencias entre elas que as relacionan non só coa pintura, senón tamén cun determinado modo de achegarse á paisaxe e de entender a práctica audiovisual. Ao mesmo tempo, atopamos matices e puntos de vista que expresan as particularidades e procedementos creativos de cada autor ou autora.

Se pensamos no actual panorama que debuxa o audiovisual en Galicia, é interesante advertir como coinciden e á vez diverxen as observacións respecto diso. Por unha banda, varios dos entrevistados celebran o interese espertado nos últimos anos polo tipo de cinema ao que se senten afíns, que está a ter unha gran presenza en festivais internacionais e revistas especializadas. Poñen de relevo a atención que están a merecer as propostas artísticas máis experimentais, que foron aumentando as súas canles de difusión e conformaron un espazo de sinerxías en Galicia, onde tamén se conseguiu xerar un interesante circuíto de eventos, festivais e produtoras independentes. Por outra banda, acusan a falta de apoio institucional e a desatención que sofren estas novas prácticas cinematográficas por parte da industria de maior escala, algo que ten que ver cunha política cultural débil e pouco interesada polo presente das manifestacións artísticas. Paralelamente, son diversos os criterios manexados á hora de falar sobre as posibles conexións entre o cinema e as artes plásticas, así como sobre a musealización do cinema, os seus beneficios e problemáticas. A pesar da variedade de posicións respecto diso, percíbese unha crítica xeneralizada ás condicións nas que o cinema adoita ser exhibido nas salas expositivas e a falta de coñecemento por parte dos museos ou institucións artísticas cara ás necesidades intrínsecas do medio. En xeral, hai unha aposta polo diálogo e o enriquecemento entre disciplinas, pero debería ir acompañada dunha concienciación sobre o mecanismo manexado en cada momento e o coidado da súa propia natureza.

Pasando ao plano estético, os filmes e cineastas que revisamos parecen ter en común non un *modus operandi*, senón máis ben unha forma de mirar que, ás veces desde a propia imaxe revelada e outras

desde aquilo que se camufla fóra de plano, xogan nun terreo onde o pictórico maniféstase na escena percibindo a proximidade dunha paisaxe no que subxace moitas veces a evocación do territorio galego. Este feito incentiva unha reflexión en torno á paisaxe que se reflicte na obra dos cineastas propostos non tanto no modo de abordar a imaxe fílmica como na súa presenza inconsciente. É algo que *a priori* suscita interese, posto que falamos de autores que produciron parte da súa obra no estranxeiro e elaboraron o seu discurso artístico en relación a múltiples culturas. Con todo, recoñecen e incorporan ese carácter lírico (que non exótico) asociado a Galicia que xorde a través da súa orografía, a súa vexetación e as súas condicións climáticas e que, dalgunha maneira, impregna todo un imaxinario, unha cultura. Trátase dunha paisaxe advertida desde un sentido amplo; desde o seu carácter estético e desde a súa relación co territorio, desde o seu perfil visual até a súa interpretación simbólica ou política. A paisaxe asoma como unha constante nos creadores e creadoras que nos ocupan, abordada desde múltiples metodoloxías que coinciden plasticamente con certos recursos pictóricos. Algúns apóianse na mesma buscando apartarse da hipertecnificación contemporánea, procurando unha práctica que se sitúa próxima aos orzamentos románticos e atendendo a un enfoque un tanto idealizado que deixa conscientemente de lado a presenza do progreso técnico (Carla Andrade, Lois Patiño). Outras abordaxes entenden a paisaxe como o marco onde teñen lugar a historia e as relacións interpersoais (Xisela Franco, Xurxo Chirro, Alberte Pagán), un lugar de encontro onde o urbano e o rural se contaminan e se abrazan. Acódese ao espazo tratando de escoitalo; de acceder aos seus relatos. Algo similar sucede cando a mirada busca estreitar vínculos entre o home e a natureza, tentando xerar unha sensación de atemporalidade (Oliver Laxe, Carla Andrade, Lois Patiño). Pola súa banda, a abstracción tamén pode funcionar a modo de espazo expresivo, onde a influencia da paisaxe tradúcese nunha estética non figurativa (Miguel Mariño).

O imaxinario visual destes cineastas converxe nunha serie de decisións formais e simbólicas que se preocupan por explorar o potencial creativo do cinema, por rescatar certas sensibilidades e desligarse do modelo clásico de representación. As súas linguaxes visuais adoptan estratexias diversas nas súas velocidades, os seus referentes estéticos, a súa práctica contemplativa e os seus modos de construír a imaxe. Con todo, a nivel estilístico, certos recursos aparecen con frecuencia nas obras analizadas: a sensibilidade cara á paisaxe; a valoración dos estados atmosféricos (néboa, nubes, matices tonais); o interese por captar a incidencia da luz sobre a contorna; a representación de escenas abertas e panorámicas que mostran

a paisaxe na súa extensión ou a tendencia a potenciar a fisicidade da imaxe propiciando a súa relación coa pintura. A representación de todas estas sensacións ou conceptos na pantalla precisa de gran control sobre a imaxe; unha toma de conciencia sobre as resonancias que a cor, o ritmo, a forma, a composición ou o plano suscitan no espectador. Así, nestes procedementos formais poden apreciarse ecos de diversos pintores ou movementos artísticos. Falamos de confluencias, mais non de influencias. Falamos dunha transposición de metodoloxías que, desde a pintura, rexorden noutra linguaxe artística para explorar novas formulacións sensibles. É imprescindible desenvolver previamente a capacidade de interpretar, en termos plásticos, os efectos derivados da percepción da imaxe. Ao mesmo tempo, a Historia da Arte, e da Pintura en particular, foron orientando os nosos modos de goce estético a través dos diferentes modelos de representación da paisaxe e os seus recursos expresivos. Hai imaxes que, ben a forza de repetición ou ben por suscitar un desprazamento fronte a determinados canons, compoñen e influencian os nosos sistemas de interpretación convertendo á tradición pictórica nunha "escola da mirada"[14].

14 MADERUELO, Javier (dir.). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada editores, 2007. p.13.

VI

BIBLIOGRAFÍA

Libros e artigos citados

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

BAUTISTA, Ester e Josep Lluís Fecé (eds.). *Identidad, diferencia y ciudadanía en el cine transnacional contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC, 2014.

CLÉMENT, Guilles e Claude Eveno. *El jardín planetario*. Uruguay: Ediciones Trilce, 2001.

COSTA, Antonio. *Il cinema e le arti visive*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2002.

GONZÁLEZ, Xurxo e Fernando Redondo. "Lo procesual como marca de modernidad en el Novo Cinema Galego". En *Revista Latina de Comunicación Social*. Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación. Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna (decembro 2014): pp.1-21.

MADERUELO, Javier (dir.). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada editores, 2007.

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.

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

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

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

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana."Lógicas de la globalización fílmica: 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, pp. 31-57.

Secuencias: revista de historia del cine 32, (2010). Universidad Autónoma de Madrid (Ed.)

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

VV.AA., *Cine Galicia 25*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2014.

Bibliografía xeral

AGUILÓ, Miguel, et. al. *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007.

BAZÍN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966.

BONITZER, Pascal. *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, Francisco e Federico López Silvestre (coord.). *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009.

FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena. *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Vigo: Deputación de Pontevedra, 2010.

LIPOVETSKY, Guilles e Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.

NOGUEIRA, Xosé. *O cine en Galicia*. Vigo: A Nosa Terra, 1997.

SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010.

TEJEDA, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Anaya, 2008.

VV.AA., *Arte y cine. 120 años de intercambios*. Madrid: Fundación Bancaria “la Caixa”/ Turner, 2016.

MIRADAS CRUZADAS

Pintura y paisaje en el audiovisual gallego contemporáneo

VERSIÓN CASTELLANA

Sara Donoso

ÍNDICE

83 NOTA DEL EDITOR

85 NOTA DE LA AUTORA

87 I. PINTURA, PAISAJE Y CINE. ESPACIOS COMPARTIDOS

87 El cine y sus intersecciones
89 Pintura-paisaje. El paisaje como consecuencia de la estetización
90 Pintura-cine. Lo pictórico fuera del lienzo o por dónde empezar a buscar la pintura

92 II. AUDIOVISUAL GALLEGO CONTEMPORÁNEO

92 Impulso, productoras y canales de difusión
94 Sobre el término "Audiovisual gallego contemporáneo"

96 III. LO PICTÓRICO EN EL AUDIOVISUAL GALLEGO CONTEMPORÁNEO

97 Carla Andrade. La poética de lo intangible o el paisaje como abismo
98 Xurxo Chirro. La plasticidad de lo común
100 Xisela Franco. El escenario natural y su aproximación estética
102 Oliver Laxe. La armonía de la naturaleza
104 Lois Patiño. Construir el paisaje. Diálogos de tiempo y distancia
105 Miguel Mariño. La pintura a través de lo matérico
106 Alberte Pagán. La estética sin ética es pura cosmética

110 IV. EN PRIMERA PERSONA. APUNTES DE ENTREVISTAS A LOS AUTORES/AS

111 El espacio del cine en las artes plásticas. Estado de la cuestión
113 Galicia, identidad (paisaje y cultura), estado del sector audiovisual
117 Estética, paisaje, pintura (en el audiovisual)

123 V. A MODO DE SÍNTESIS

126 VI. BIBLIOGRAFÍA

126 Libros y artículos citados
127 Bibliografía general

NOTA DEL EDITOR

Enrique Lista

Tienes entre tus manos el primer título coeditado por *Intersección* y *Estraperlo*.

Decir "entre tus manos" es una fórmula retórica algo anticuada, pero también una declaración de intenciones y una celebración: la intención de seguir *haciendo libros de papel* y la celebración por haber podido materializar uno más.

En este caso, sin embargo, el *aspecto físico* puede engañar, porque el escaso volumen no responde a una escasez de contenidos, sino al *destilado* de un extenso material preexistente: La tesis doctoral de Sara Donoso "Cine, Paisaje, Pintura. Una mirada al audiovisual gallego contemporáneo" (USC, 2018), con sus 406 páginas que incluían 11 entrevistas realizadas a autoras y autores de este (nuestro) audiovisual.

Siendo dicha investigación académica un material disponible de forma virtual (en el repositorio online *Minerva* de la USC), la decisión de realizar una publicación física no pasaba, obviamente, por limitarnos a apretar el botón de imprimir, pero tampoco por publicar un resumen de la tesis doctoral. De lo que se trataba era de construir un pequeño ensayo a partir de material de la investigación, algo condensado y sólido, pero accesible.

Decir "pequeño" no responde aquí a una retórica de modestia más o menos falsa, puesto que lo consideramos valor asociado a un gran trabajo de síntesis por parte de la autora, en el que es tan relevante lo *destilado* como lo *evaporado*:

Se ha *evaporado* gran parte del aparato académico imprescindible en una tesis doctoral: una larga contextualización y una gran parte de las referencias, citas y notas al pie; o la repetición de estructuras de análisis previamente acotadas que este tipo de investigación demandaba. En lo que se refiere a los casos de estudio de autoras y autores, así como a sus entrevistas, han quedado fuera aquellos en los que el análisis se centraba en una sola obra, y se han mantenido los que suponen el repaso de una trayectoria, ofreciendo así visiones más completas y de mayor vigencia. Respecto a las entrevistas, también se ha cambiado el planteamiento: mientras que en la tesis se repetía el mismo cuestionario para cada persona entrevistada, aquí hemos convertido el propio cuestionario en una estructura sobre la que agrupar los fragmentos más relevantes de las respuestas recibidas.

El *destilado* nos deja, en conjunto, un recorrido de *zoom* continuo, que parte de la encrucijada en los espacios compartidos por el cine, la pintura y el paisaje, para aplicar el punto de vista situado en la intersección de estos tres ejes al audiovisual gallego contemporáneo (espacio que la propia autora acota a efectos de su análisis) y a 7 de sus nombres más representativos: Carla Andrade, Xurxo Chirro, Xisela Franco, Oliver Laxe, Antón Patiño, Miguel Mariño y Alberte Pagán.

Es después de los apartados dedicados a cada uno de ellos que Sara les cede la voz del texto en los fragmentos extraídos de las entrevistas.

Por nuestra parte, no podemos demorarnos en ceder la voz a Sara, de modo que solo añadimos una nota sobre la esperanza de que el *destilado* haya favorecido la fluidez del relato (también de su lectura) y de que esta pequeña pero valiosa aportación en papel se una a la del marco en el que fue presentada: la 2ª edición de *Intersección, Encontro Internacional de Arte Audiovisual*, contribuyendo ambos a dar valor y divulgar el trabajo de autoras y autores (de películas y de textos) que no pierden de vista a Galicia.

NOTA DE LA AUTORA

Sara Donoso

El contenido de este pequeño ensayo se basa en la investigación realizada para mi tesis doctoral *Cine, paisaje, pintura. Una mirada al audiovisual gallego contemporáneo,* en la Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela (USC), dirigida por Xosé Nogueira (Facultad de Historia del Arte, USC) y Almudena Fernández Fariña (Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).

Siempre me he sentido atraída por las artes plásticas en general y por la pintura en particular, interés que se fue incrementado tras mi formación en Bellas Artes y mi posterior trayectoria en el campo de la gestión cultural y la crítica de arte. Tal vez por esto, cada vez que veo una película o que observo una fotografía acuden a mi memoria, sin buscarlos, una serie de referentes que tienen que ver con la tradición pictórica. Estos referentes asoman de modo inconsciente, los percibo como una intuición que señala las conexiones e interferencias entre disciplinas. Así, de una manera casi espontánea, empecé a detectar en muchas de las películas más representativas del audiovisual gallego contemporáneo una relación con ciertos episodios de la Historia de la Pintura. Entonces decidí investigar el tema en profundidad tratando de consolidar esta intuición. El interés por el género del paisaje llegó después, y se introdujo de manera fluida al entender que en muchas de las escenas que consideraba más pictóricas aparecía el escenario natural, añadiendo otra hipótesis derivada que relaciona este hecho con la influencia del contexto geográfico (la cultura y el paisaje de Galicia) y que se ha ido reforzando a medida que avanzaba la investigación.

Éstos han sido los puntos de partida, los soportes teóricos de la investigación, pero su desarrollo no hubiera sido posible sin otro de sus pilares básicos: las entrevistas realizadas a los creadores y creadoras que la conforman y que han servido tanto para corroborar mis hipótesis como de aprendizaje personal e investigador. Existe, en ocasiones, una tendencia a escribir desde las referencias bibliográficas legitimadas, sin atender a las experiencias personales de cada autor. Buscando dar voz a sus ideas, sus miradas, he querido empatizar con sus procesos, acercarme a sus líneas creativas para comprender, desde la primera persona, las obras que analizo. Por eso, quiero agradecerles su gran generosidad al haber invertido una parte de su tiempo en hacer todo esto posible.

Por último, me gustaría mencionar a todas las personas que me han ido acompañando en el proceso de esta investigación y han posibilitado su desarrollo. Desde el esfuerzo y seguimiento de mis directores hasta el apoyo

incondicional de mi familia, que siempre confía en mí más que yo misma. También tengo que agradecerle a Gonzalo y a Tono no solo haberme invitado a publicar en *Estraperlo*, sino también la valentía de apostar por una editorial libre y crítica. A Enrique su paciencia y su labor como editor y consejero. Para terminar, como mi tendencia olvidadiza podría traicionarme, quiero recordar, sin dar nombres, a amigas, colegas y profesionales a quienes siempre puedo acudir para pedir consejos o simplemente compartir incertidumbres. Es una suerte contar con gente tan estupenda.

I. PINTURA, PAISAJE Y CINE. ESPACIOS COMPARTIDOS

Durante el siglo XX hemos ido asistiendo a la ruptura de las fórmulas y estructuras artísticas establecidas. Si hasta entonces las técnicas plásticas seguían un modelo determinado, la tendencia a la disolución de los géneros propició los nexos entre disciplinas abriendo nuevos caminos de experimentación estilística. Siguiendo estos pasos se puede comprobar que, a pesar de las diferencias que los separan, el cine y la pintura comparten múltiples espacios comunes. Así, partimos de una aproximación previa que contextualiza no solo el momento histórico en el que el arte comienza a apostar por la hibridación sino también la estrecha vinculación, desde los mismos inicios del cine, entre la pintura y el medio audiovisual.

Con el telón de fondo de la larga y compleja historia de esta vinculación, la aportación específica de esta publicación radica no solo en el enfoque multidisciplinar sino, sobre todo, en el hecho de haber focalizado la atención en el caso concreto del audiovisual gallego contemporáneo. En este sentido, se ha detectado un tratamiento estilístico cercano a los presupuestos pictóricos en muchos de los trabajos que se enmarcan dentro de esta producción audiovisual, destacando además la presencia del paisaje como elemento significativo.

El cine y sus intersecciones.

Desde el origen del cine han existido todo tipo de aproximaciones que exploran las posibilidades visuales, formales, técnicas e incluso simbólicas del medio audiovisual, partiendo de una mirada plagada de referencias artísticas, de discursos complejos donde conviven diferentes sensibilidades y a partir de las cuales la realidad se puede contemplar desde perspectivas diversas. Así, varios autores, algunos familiarizados con la gramática del cine y otros empleando un lenguaje más cercano a las artes plásticas, han introducido sus proyectos en el campo de la experimentación, logrando que cuestionemos las cada vez más estériles fronteras entre los espacios de producción y consumo de la imagen en movimiento. Otro de los aspectos que ha generado mayor distanciamiento entre los diferentes ámbitos de difusión del medio audiovisual tiene que ver con la forma de visualización. Convivimos ahora con distintos modos de aproximación a las imágenes, el cine puede consumirse desde casa o continuar la tradición de la sala oscura, el espectador puede ser pasivo o activo y la imagen se despliega en múltiples espacios. Una de las características más notorias de la contemporaneidad será la generalización de la pantalla. Si la televisión ocasionó una nueva manera de consumir el cine, la entrada masiva de Internet, de los ordenadores, móviles, *tablets*, pantallas publicitarias y demás dispositivos determinan un nuevo estilo de visualización de imágenes y consumo de datos. Entran en juego las

series de culto, la necesidad de inmediatez, la telerrealidad... nuevas formas de operar donde las metodologías de construcción del cine (el guion, el montaje, los planos, la composición, el encuadre...) se ponen a disposición de otro tipo de formatos.

En este apartado, es importante destacar el papel que los museos o salas de exposiciones están llevando a cabo en los últimos años, facilitando la difusión de diversas manifestaciones audiovisuales en sus espacios. Desde el desarrollo de los llamados *nuevos medios* a partir la década de los sesenta, el vídeo fue ocupando posiciones en los circuitos artísticos antes reservados a otras disciplinas y materializándose expositivamente en formalizaciones cercanas a la instalación o la escultura, pero la entrada del ámbito cinematográfico al museo todavía no se había producido. En el año 2006, Jean Luc Godard llenó las salas del Centre Pompidou de París en una muestra retrospectiva que resultó representativa a este respecto[1]. Aunque en principio eran escasas las instituciones que contaban con estas propuestas, desde la década de los noventa se ha multiplicado la presencia de los trabajos fílmicos en museos a través de exposiciones, talleres o ciclos de conferencias. Sin embargo, la entrada del cine a las salas museísticas o la influencia de las artes plásticas en el cine es una cuestión a la que se están dedicando diferentes análisis[2] en los cuales se reflexiona sobre los modos de visualización, los formatos, las características formales y narrativas de las piezas o la temporalidad y, por supuesto, el consecuente impacto sobre el público. La incorporación del cine a los espacios del arte conlleva cierta *musealización* de las propuestas fílmicas, objetualizándose de alguna manera para convertirse en piezas artísticas. En este proceso, la pieza sufre una especie de metamorfosis: el espectador no asimila del mismo modo una proyección en una sala de cine que la misma obra expuesta en un museo. Si bien la hibridación y convivencia entre cine y museo es una buena noticia, que plantea nuevos retos sobre cómo mirar, también es necesario pensar cómo se recibirá la obra por parte del público, diferenciando las necesidades específicas de cada caso. Además de la actitud de los espectadores, deben considerarse problemas concretos de montaje como la calidad del sonido, la iluminación y la ubicación de la pieza, algo que en muchos casos los museos tienden a desatender por falta de infraestructura específica.

Más allá de las diferencias entre el cine y las artes plásticas o de la posible alteración conceptual que pueda sufrir la película expuesta en sala, el

1 La muestra, titulada *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006* y comisariada por Dominique Païni, estuvo expuesta entre el 11 de mayo y el 14 de agosto de 2006.

2 La revista *Secuencias* dedica un especial al tema en su número 32, donde recoge diferentes abordajes teóricos sobre la cuestión, contando con autores especializados en diferentes campos profesionales. V. *Secuencias: revista de historia del cine 32*, (2010).

acercamiento del cine al museo supone la difusión de sus propuestas en nuevos circuitos. También debemos tener en cuenta que el museo ha sido históricamente el espacio de la pintura, por lo que al ampliar sus modos de exhibición y divulgación se consigue expandir el concepto de *lo artístico* no solo a las propuestas de arte audiovisual, sino también a todos aquellos lenguajes capaces de dibujar nuevos horizontes. Por todo esto, y conscientes de las múltiples diferencias tanto de estilo como de apreciación o recepción de cada expresión audiovisual en particular, proponemos un abordaje estético que se sitúe en la intersección entre los lenguajes (pintura y audiovisual), tratando no de reflejar sus divergencias sino de localizar los espacios comunes.

Pintura-paisaje. El paisaje como consecuencia de la estetización.

En una fase en la que el capitalismo tiende a funcionar en un plano estético cuando lo que se demanda son experiencias y disfrute sensorial, el paisaje podría entenderse en función de su papel en la industria turística global, como un valor asumido y consumido de forma masiva. Sin embargo, la experiencia que se deriva de su percepción está fundamentada en diferentes tradiciones culturales que han ido construyendo múltiples conceptos de paisaje y que no coinciden en un planteamiento único. En todo caso, es importante recordar que la contemplación del entorno está condicionada por las convenciones socioculturales y, sobre todo, por la mediación del arte que Alain Roger, siguiendo a Charles Lalo, califica como *artealización*[3]. Este concepto permite diferenciar el *país*, aquello que existe por sí mismo, del *paisaje*, término elaborado culturalmente. Sin esta mediación, el paisaje no existiría ya que está subordinado a nuestra disposición para disfrutar del mismo en términos estéticos y contemplativos.

En cuanto al origen del concepto *paisaje*, las diferentes investigaciones parecen coincidir en afirmar que la palabra se remonta a finales del siglo XV, siendo a principios del XVI cuando se señala a Robert Estienne como el primer autor en introducir este término (1549), referido únicamente a aquellos cuadros que representan una escena campestre. Dos siglos después, la Enciclopedia, con redacción a cargo de Jaucourt, recoge tan solo la acepción de paisaje pictórico[4]. El paisaje nace, por tanto, con la pintura. Sin embargo, no será hasta el siglo XIX cuando el movimiento romántico centre su atención en el paisaje que, si bien ya era una categoría con cierta independencia, terminará ahora de consagrarse como género. Hasta entonces, era integrado en la imagen pictórica sirviendo de complemento

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

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

o telón de fondo a una composición dominada por la figura humana. A su vez, el camino abierto por el romanticismo será continuado por la Escuela de Barbizón y el posterior impresionismo, aunque variando matices relativos a la técnica y la percepción del medio, muy determinado en esta etapa por la captación del instante y la plasmación de las variaciones cromáticas y atmosféricas. La entrada de las vanguardias abrió nuevas estrategias de representación y el paisaje será revisado desde muy variados estilos (fauvismo, cubismo, surrealismo, etc.), aunque perderá su protagonismo como principal motivo pictórico. Por otro lado, es interesante recuperar la tesis de Robert Rosenblum en cuanto a la herencia del romanticismo nórdico en muchos de los artistas del expresionismo abstracto, a quienes considera continuadores de una tradición que explora el carácter trágico y místico de la naturaleza. Las dimensiones de sus lienzos, la materialidad y la luminosidad de sus dilatados espacios vacíos explicitan un acercamiento estilístico y emocional al lenguaje manejado por los autores decimonónicos, además de trasladar al vocabulario abstracto los principales elementos del paisaje.[5]

Hoy, la Historia del Arte se ha ocupado de manifestar la presencia del paisaje a lo largo de diversas corrientes y podríamos afirmar que ya no existen fórmulas o recetas únicas, sino que su interpretación puede producirse desde múltiples planteamientos y herramientas visuales. Pintura, fotografía, escultura o instalación y, por supuesto, el medio audiovisual, consigue explorar sus cualidades, generando un fértil abanico de posibilidades donde convergen la estimulación visual y la estetización del medio natural transformado, ahora sí, en paisaje bajo la mediación de nuestra mirada.

Pintura-cine. Lo pictórico fuera del lienzo o por dónde empezar a buscar la pintura.

Lo primero que nos atrapa cuando vemos una película, que seduce nuestra mirada y captura nuestra sensibilidad, es su apariencia externa, cómo está constituida la imagen, el color, la luz, la composición... Por ello, hablar de cine es hacerlo de un complejo sistema visual que, de uno u otro modo, nos remite a las imágenes que atesoramos en nuestra memoria; a un bagaje icónico conformado a partir de nuestra cultura y alimentado de las imágenes de la Historia del Arte en general y de la tradición pictórica en particular. Desde el nacimiento del medio audiovisual, entre la pintura y el cine existe una relación mutua que ha ido retroalimentándose para producir nuevos modelos de construcción de la imagen en movimiento. Así, la irrupción del cinematógrafo a finales del siglo XIX supuso una auténtica revolución en el campo de las artes plásticas.

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

A pesar de que el lenguaje fílmico requiere un tipo de sintaxis diferente, cuando hablamos de puesta en escena se vuelve innegable confirmar la presencia de las referencias a la tradición pictórica en el cine. Cabe citar aquí la importancia de las indagaciones de Antonio Costa sobre el tema, que finalmente le llevaron a enunciar el término *l'effetto dipinto*[6] (el efecto de la pintura), que se produce en el momento en que el espectador detecta dichas referencias. Entonces, la oposición entre los binomios pintura-estatismo y cine-movimiento genera una interferencia en la lectura de la imagen, alterando la ilusión de realidad (confronta el efecto de realidad de la pintura con el del cine). Costa distingue dos modos de manifestación de este efecto: *l'effetto pitturato* (el efecto pintado), que señala intencionadamente la referencia a la pintura en la escenografía logrando cierto resultado ilusionista, y *l´effetto quadro* (el efecto cuadro) que se genera cuando el encuadre, mediante recursos como la frontalidad, el estatismo o los efectos cromáticos y lumínicos se inscriben en los códigos de un género concreto. En ambos casos, *l'effetto dipinto* indica un choque en la lectura habitual del filme, ya que asociamos al género pictórico un recurso móvil, con unas características internas ausentes en el lienzo. Esto genera un cruce entre dos realidades, construyendo un nuevo recurso estético-narrativo que manifiesta el interés del autor por aplicar al cine recursos del lenguaje pictórico.

A lo largo de la historia del cine son casi inagotables las influencias mutuas que podemos encontrar entre uno y otro medio: desde la recuperación de escenografías propias de la pintura hasta su introducción directa a modo de *tableaux vivants*, los realizadores se han apoyado en la tradición pictórica como excusa o precedente del argumento, como elemento decorativo, para dotar de apariencia plástica la historia, para reivindicar el propio acto creativo o para manifestar su interés por el relato de la vida de los artistas en los denominados *biopic*. La historia del cine nos ha dejado muchos ejemplos de cineastas que, de un modo u otro, agregan a sus imágenes estrategias utilizadas antes en pintura, asumiendo su vinculación con el género para adaptarla a las posibilidades ópticas de la pantalla. Asimismo, la llegada del cine supuso uno de los mayores impulsos para las artes plásticas, que ya venía anunciando su insistente búsqueda del dinamismo en la práctica pictórica. Los hallazgos pictóricos a los que atendemos no tienen que ver tanto con la disolución de géneros entre la pintura y el cine como con una pintura dilatada en el tiempo: un interés compartido entre ambos medios, una interrelación donde se reconocen ciertas preocupaciones propias de la pintura que se trasladan al espacio del cine, y que analizaremos tomando como referencia el caso del audiovisual gallego contemporáneo.

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

II. AUDIOVISUAL GALLEGO CONTEMPORÁNEO

Impulso, productoras y canales de difusión.

En los últimos años hemos asistido a un cambio de paradigma en el panorama audiovisual gallego con el surgimiento de nuevas prácticas que proponen otras formas de producción y creación. Podríamos situar el año 2009 como fecha clave, momento en el que se inician las conocidas Ayudas al Talento por parte de la Axencia Audiovisual Galega (AAG, luego AGADIC), marcando una diferencia importante al dirigirse directamente a los cineastas y no a las empresas productoras. Se otorgó así mayor libertad a los realizadores, facilitando el desarrollo de proyectos propios e impulsando el incremento de nuevos filmes que crecerían exponencialmente a partir de entonces[7]. En el año 2012 se dejaron de convocar las ayudas a la producción audiovisual, pero tras diversas presiones, se reactivan al año siguiente. A día de hoy, estas ayudas suponen un soporte esencial para los creadores y creadoras y han contribuido con su apoyo económico a la consolidación del audiovisual gallego contemporáneo.

En el año 2009 surge, además, el término Novo Cinema Galego, acuñado por Jose Manuel Sande, Martin Pawley y Xurxo González con el objetivo de etiquetar un movimiento que comenzaba por aquel entonces a producir un tipo de creaciones fílmicas que buscaban soluciones creativas, interrogándose sobre la condición artística del cine, películas de no-ficción que han sido objeto de importantes reconocimientos. Los criterios recogidos en la página web *novocinemagalego.info* para definir el término son: "desenvolvimiento de modelos de producción que difieren de los parámetros industriales; utilización de lenguajes innovadores que ponderan la experimentación y existencia de un valor más allá del hecho puramente fílmico, que ayuda a desenvolver y potenciar este tipo de cine en Galicia". No hay que olvidar, sin embargo, la intención *comercial* y la voluntad conscientemente provocadora del término. Si hablamos de la Nouvelle Vague francesa o del Nuevo Cine Americano, ¿por qué no inventar el Novo Cinema Galego?

A lo largo de la historia hemos aprendido que en el arte no existen las rupturas limpias o las delimitaciones. Hemos comprendido su permeabilidad y asumido que las agrupaciones en movimientos, periodos o categorías favorecen la comprensión y teorización del arte, pero no deben entenderse de modo categórico. Por ello, a pesar de la pertinencia del término Novo Cinema

7 V. MARTÍNEZ, Isabel. *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Universidad de Vigo, 2015, pp. 152-175.

Galego para impulsar este otro tipo de cine que cada vez está adquiriendo más peso no solo en Galicia sino también a nivel internacional, preferimos hablar de manera más amplia de *audiovisual gallego contemporáneo*, concepto al que volveremos después.

Si, por una parte, la huida de las líneas de actuación y los criterios establecidos por las grandes productoras supone una liberación, por otro lado implica la ausencia de una plataforma de apoyo y difusión, por lo que muchos nuevos realizadores tendrán que optar por la búsqueda de ayudas o subvenciones, como las mencionadas de AGADIC, o la autoproducción como modo de creación de los filmes. Las nuevas prácticas audiovisuales están marcadas por la preocupación de crear una obra personal, la experimentación y la búsqueda de nuevos métodos de creación. En todo caso, existen productoras capaces de arriesgar y apostar por este tipo de iniciativas. Se trata en muchas ocasiones de empresas creadas específicamente para apoyar un autor u obra concreta, compuestas por grupos muy reducidos de personas que han decidido confiar en la potencia creativa de estos nuevos autores y autoras. En Galicia, destacan algunas como Zeitun Films, Fílmika Galaika, Amén Cinema, Nós Produtora Cinematográfica Galega o Miramemira.

En cuanto a los espacios de difusión, es importante reconocer el papel de circuitos de exhibición independientes y salas alternativas al cine de masas. En este sentido, existen algunas iniciativas que funcionan como espacios de programación cultural y audiovisual, como es el caso de los Cines Norte en Vigo o de NUMAX en Santiago de Compostela, que alberga una librería, un laboratorio de gráfica y vídeo y cuenta con una cartelera de difícil acceso en los circuitos de distribución cinematográficos con finalidad comercial prioritaria. Al mismo tiempo, el número de festivales especializados ha ido aumentando en los últimos años, siendo innegable su contribución a la difusión de películas de tipo independiente. Además de proyectar dichos filmes, en estos eventos se genera un clima de dinamización cultural a través de cursos, charlas y diferentes encuentros que propician el debate y la conexión entre agentes interesados en la materia. En Galicia, destacan propuestas como Cineuropa, que funciona desde 1988 en Santiago de Compostela; el Festival Internacional de Cortometrajes Curtocircuíto, iniciado en la misma ciudad en el año 2004; el Festival de Cine Internacional de Ourense, desde 1996; el popular Festival de Cans, que desde su primera edición en el año 2004 se convirtió en una plataforma esencial para la difusión del cortometraje gallego; Play-Doc en Tui desde el año 2005; (S8) Mostra de Cinema Periférico, que nació en A Coruña en el año 2010 y recoge diferentes propuestas de cine vanguardista y experimental o Novos Cinemas. Festival Internacional de Cinema de Pontevedra, que iniciaba su andadura en el año 2016 con la intención de dar a conocer la obra de autores noveles, entre otros.

También los museos han jugado un papel significativo en la difusión del audiovisual gallego. A nivel histórico, destaca la iniciativa *Pioneiros da videocreación: Galicia anos 80* celebrada en el MAC Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa de A Coruña en el año 2006. Dos años después, el CGAC de Santiago de Compostela presentó *Ficcións analóxicas. O vídeo na Galicia dos oitenta*. El MARCO de Vigo y el CGAC, por situar dos de los centros de arte más representativos de Galicia, han dedicado parte de su programación a poner en valor el trabajo de cineastas gallegos e internacionales. Recordamos muestras como la de José Val del Omar (2015) y la dedicada a la figura de Eugenio Granell como cineasta (comisariada por Eduardo Valiña en el año 2012), el ciclo Novo Cinema Galego celebrado en el año 2012 o las colaboraciones del museo con programas como Cineuropa o Curtocircuito y sus continuados ciclos temáticos sobre cine. Por otra parte, la exposición *Veraneantes* celebrada en el MARCO (del 11 de octubre de 2013 al 8 de junio de 2014) incluía el programa *Material memoria*, comisariado por Pablo Fidalgo Lareo, en el que se pudieron ver diferentes filmes de cine gallego. El MARCO también colabora con festivales como el Festival AMAL Experimental o el Festival Primavera Do Cine, ha programado diversos ciclos de cine como *Derivas de la modernidad: Del cine clásico al cine moderno (1950-1980)* (de octubre de 2012 a mayo de 2013), y podemos destacar también la exposición individual de Xisela Franco *Interior, exterior, durante* (2017), que se acompañó de dos charlas profesionales sobre la intersección cine/artes plásticas.

Sobre el término "Audiovisual gallego contemporáneo".

Alejándonos de discusiones tales como quiénes entrarían dentro de la etiqueta Novo Cinema Galego o cuáles serían sus puntos definitorios, y conscientes también de la mencionada voluntad entre provocadora y comercial del término, preferimos emplear la denominación más amplia *audiovisual gallego contemporáneo*. Dentro de ella, aludimos a autores y autoras con una producción en activo, que emplean procesos técnicos y narrativos originales, apostando por el valor artístico del filme y atendiendo a una serie de contenidos visuales y conceptuales que en ocasiones expanden sus registros para hibridarse con las artes plásticas.

Sobre la cuestión de *lo gallego*, debemos entender la necesidad de construir una identidad desde lo multicultural, cuyas miradas apunten a varias direcciones y tengan Galicia como nexo común, ya sea por criterios económicos, lingüísticos, sociales, culturales, de localización u otros. Esta imprecisión al tratar de acotar una identidad cultural viene determinada por el contexto global, ante el que es oportuno emplear la expresión *cine transnacional.* Este término se refiere a un cine sin fronteras, marcado por la globalización, un cine que recorre festivales, viaja y cuenta con una serie de

referencias y estructuras conceptuales universales, sin renunciar a plasmar la impronta personal (muchas veces derivada del contexto originario del director o directora) en las películas. Hoy en día se da una suerte de paradoja en la que resulta prácticamente imposible diagnosticar unas identidades nacionales para el cine, al tiempo que aparece el interés por reflejar ciertos aspectos propios de una cultura. Ello conduce a un mayor estrechamiento entre la dicotomía local/global, lo que encaja con las palabras de Ana Sedeño Valdellós: "Una vertiente interesante de lo transnacional fílmico nos devuelve (como en círculo que se cierra) al cine nacional"[8]. En el caso del audiovisual gallego en la actualidad, advertimos esta idea combinada con el interés de muchos cineastas de reivindicar su propio contexto ya sea manifestando, plástica o conceptualmente, su riqueza cultural o poniendo en valor el papel de productoras, canales de difusión y otros agentes del sector. La pluralidad cultural, las experiencias sensoriales adquiridas a partir de estancias en el extranjero o programas de residencias artísticas, el contacto con agentes y creadores de diferentes puntos geográficos, los viajes y la formación internacional favorecen diferentes sinergias que nos llevan a hablar del término *audiovisual gallego* desde un punto de vista amplio.

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

III. LO PICTÓRICO EN EL AUDIOVISUAL GALLEGO CONTEMPORÁNEO

Si observamos detenidamente las particularidades estéticas de algunas de las creaciones audiovisuales más significativas ligadas a Galicia en los últimos años, pronto comienzan a establecerse conexiones que, de alguna manera, integran en sus modos de abordar la imagen en movimiento ciertas vinculaciones formales. Desde diferentes estrategias fílmicas, todas estas creaciones adoptan una mirada desde la que pueden asociarse características coincidentes. Siendo diversos sus vocabularios, sus imágenes, a veces reveladas en la pantalla y otras intuidas fuera de plano, desvelan una inquietud constante por el cuidado compositivo y la experimentación. Parecen entonces evocar las formas de operar de la pintura y encuentran en el paisaje un espacio de reflexión, contemplación y representación que sugiere en muchas ocasiones el influjo de un territorio como el gallego. La atmósfera lluviosa, nublada, los incontables tipos de verdes que terminan acoplados a tonalidades siena y el omnipresente azul del mar, actúan a modo de bagaje estético mostrando frente a la cámara sus numerosas posibilidades compositivas.

Más allá de estos aspectos, para abarcar las alusiones al paisaje en algunos de los cineastas del audiovisual gallego contemporáneo es preciso introducir ciertas nociones que acompañan sus modos de entender y construir la imagen. Es necesario negar desde el inicio una visión únicamente centrada en el aspecto formal. En este sentido, el contenido visual acompaña habitualmente a ciertas preocupaciones universales, dirigiendo el interés hacia tradiciones culturales o corrientes de pensamiento que asoman diversas maneras de estar, o entender, el mundo. Conscientes de las múltiples diferencias tanto de forma como de contenido de cada una de las propuestas cinematográficas, nos centraremos a continuación en el análisis estético de algunos de los nombres más representativos del audiovisual gallego en la actualidad y cuya relación con lo pictórico a través del paisaje consideramos de especial relevancia: Carla Andrade, Xurxo Chirro, Xisela Franco, Oliver Laxe, Lois Patiño y, con propuestas muy diferentes a las de sus compañeros pero también vinculados al paisaje, Miguel Mariño y Alberte Pagán. Con el objetivo de trazar vínculos entre actitudes fílmicas tan diversas, dibujaremos una línea que aúne y evidencie las conexiones entre sus trabajos, siguiendo la tradición de la representación del paisaje en la pintura al óleo sobre lienzo. Comenzamos nuestro repertorio en el siglo XIX por marcar éste un punto de inflexión en cuanto a la representación de la naturaleza como protagonista. Desde entonces, la tradición de la pintura sobre lienzo no ha dejado de volver sobre el tema del paisaje a partir de muy variadas propuestas.

Así, comprenderemos un entramado de referentes que ponen en contacto

diversas manifestaciones audiovisuales y nos permiten entender, tomando como referencia lo pictórico, sus múltiples inquietudes creativas manifestadas a través de miradas cruzadas. Aunque resultaría impreciso reunir todas las películas del audiovisual gallego contemporáneo en torno a una tradición local sin tener en cuenta, entre otras cosas, que algunas han sido rodadas en países extranjeros o por autores que viven en el exterior, estimamos que entre ellas hay una potente vinculación que los relaciona con Galicia y con una concepción pictórica del paisaje.

Carla Andrade. La poética de lo intangible o el paisaje como abismo.

Antes de analizar algunas de las piezas más significativas de Carla Andrade, conviene advertir el origen de su interés por la representación del paisaje, que tiene que ver con una sensibilidad hacia el medio natural forjada a través de su experiencia vital. En su caso, el paisaje gallego no se evidencia en un discurso estético de la reproducción, sino dejando intuir su presencia de forma transversal; asoma como una herencia sensible, de identificación con el entorno. Para Carla Andrade la experiencia replantea las propiedades de la obra, la ayuda a constituirse. Representado mediante recursos como el formato panorámico, los cielos amplios, la implicación de la línea del horizonte o la niebla, el paisaje mantiene esa sublimidad característica que se concreta visualmente gracias al cuidado del aspecto formal.

Si prestamos atención a algunos de los fragmentos de *Kuch Nahi* (2015-*work in progress*), apreciamos un claro interés por la captación de la niebla y los matices lumínicos del cielo, efectos ampliamente investigados por los artistas durante el siglo XIX. Se establece un nexo con la poética de lo etéreo, lo intangible, aquello que se intuye pero que no se puede tocar y que se materializa pictóricamente a través de destellos de color intensos y vaporosos, como en Turner, de humo, como en Friedrich, y del relieve de las nubes inestables, como en Constable. Todos estos referentes se suceden cuando observamos cómo en *Geometría de ecos I y II* (2013) la niebla se espesa avanzando ante la cámara hasta invadir de blanco la pantalla. Por su parte, *Geometría de ecos III* se despoja completamente del elemento figurativo para centrar la mirada en un cielo cuyo estatismo es interrumpido únicamente por los pájaros que, como puntos diminutos, recorren el espacio en una alegoría del firmamento. En el caso de *Kuch Nahi* la mirada penetra en el territorio (el desierto de Atacama), disminuye la contemplación lejana y nos permite saborear, o intuir, la esencia de lo representado. En esta pieza se estrechan también los nexos pictóricos, muy evidenciados en escenas como la salida de la luna llena sobre las montañas nevadas, uno de los fragmentos empleados en el filme *El paisaje está vacío y el vacío es paisaje* (2017). Como éste, muchos otros cielos teñidos se han perpetuado en nuestra memoria a través de la pintura y la fotografía. Aunque se le añade a la escena un nuevo valor sensible

al introducir el movimiento, nuestros referentes culturales y la inevitable atribución del color al género pictórico conducen a la impresión de estar presenciando un cuadro. Otro de los filmes de mayor carga pictórica es *Sibila* (2016), pieza de carácter más narrativo inspirada en el relato *El Caballero* (1942) de Álvaro Cunqueiro. Andrade nos sumerge en un universo casi onírico, donde la leyenda se consuma desde el encanto de las imágenes, unificando el atractivo visual con su valor simbólico. La escala lumínica, el claroscuro de la atmósfera, la borrosidad y el rechazo del perfeccionismo técnico se adecúan a estilos pictóricos como el de la Escuela de Barbizón, el de Claude Monet o el de Camille Pissarro, influencias que posteriormente recogerían las hermanas Berthe y Edma Morisot. Casi a modo de *tableau vivant*, los últimos fotogramas se relacionan muy estrechamente con el preciosismo de la *Ofelia* (1851) de Millais, coincidiendo en la composición escenográfica y en la plasticidad visual.

En términos generales, el trabajo de Carla Andrade se sustenta en la presencia del paisaje y en la reflexión sobre su contexto, su significado y nuestro posicionamiento ante el mismo. Por ello, emplea el plano fijo de larga duración con el objetivo de no intervenir en la escena, de dar voz a lo representado. La idea de lo solemne, lo indómito, se representa visualmente a través de recursos expresivos como la luminosidad, el contraste o el color blanco para reforzar su interpretación del paisaje como lugar de reconocimiento. Entonces, se hace patente una deriva subjetiva que persigue no solo generar un atractivo visual sino también reivindicar su aspecto más salvaje y primitivo; la naturaleza indomable. Preocupada por transgredir el escenario natural únicamente como elemento de percepción directa, su trabajo busca tender puentes entre lo que retrata la cámara y el espacio sensible que puede llegar a sugerir la imagen. Busca, sobre todo, trascender el pensamiento dominante para afrontar, y retratar, la realidad desde el respeto.

Xurxo Chirro. La plasticidad de lo común.

La forma de afrontar el cine que interesa a Xurxo Chirro revela una necesidad de analizar lo que vemos, nos anima a registrar todos aquellos detalles que habitualmente pasan desapercibidos, pero también incita a imaginar el fuera de campo, conduce a una mirada crítica. Si pensamos en la intención conceptual de su filmografía, entendemos en primer lugar la reivindicación de la libertad creativa y la apuesta por reclamar una actitud activa en el espectador, algo que no implica únicamente aquello que acontece en la pantalla, sino que juega con un amplio abanico de significados donde convergen cuestiones socioculturales, estéticas, políticas e incluso autobiográficas.

Teniendo presente el conjunto de la obra de Chirro, podríamos detectar

diferentes acercamientos al lenguaje pictórico. Por un lado, se encuentran aquellas piezas donde la temporalidad pausada añade una sensación de estatismo, que nos hace evocar la tradición pictórica o fotográfica, y donde el movimiento se muestra como una impresión, como una captura de la realidad afín a los intentos de la pintura por plasmar las variaciones lumínicas (*13 pozas,* 2009; *Gran Hotel*, 2015 *Barcos nas azoteas,* 2016). Su filmografía traza otras veces una línea enérgica donde se pierde la presencia de la figuración en favor de la valoración de la luz y el volumen, un estilismo formal próximo a la estética de los primeros años del cine experimental y que encaja también con la intención de muchos pintores de expresar el movimiento (*Cellular Movie,* 2010; *Xibardo*, 2012). En otras ocasiones, los sonidos, la distorsión, los reflejos, los brillos y el tráfico de ondulaciones imponen una fisicidad que se aproxima al trazado nervioso de Monet y al enigma de las noches estrelladas de Van Gogh (*Á luzada,* 2012). Otras piezas como *36/75* (2009) o *Santa Catalina* (2013) profundizan en la historia y definen la implicación del hombre en el paisaje. Al igual que Xurxo Chirro inscribe en la pantalla una pequeña muestra de su realidad próxima, muchos pintores se esforzaron por construir imágenes articuladas en torno al género paisajístico y su relación con el marco cultural, un binomio cuyo divorcio puede parecer imposible en el contexto gallego. Podemos leer afinidades con autores como Carlos Maside, Luis Seoane, Laxeiro, Mercedes Ruibal o Manuel Colmeiro, quienes se opusieron al naturalismo para explorar nuevos recursos expresivos capaces de dignificar su cultura. Estas referencias se evidencian en *Argazo* (2006), un homenaje a las trabajadoras del mar con alusiones muy directas a los autores citados que incluye una imagen de *Las espigadoras* (1857) de Millet, reafirmando sus vínculos con la pintura.

Si nos fijamos en *Vikingland* (2011), destaca la capacidad de Xurxo Chirro de darle forma al material de vídeo preexistente. El largometraje surge del encuentro fortuito de Chirro, en el año 2007, de unas cintas de VHS grabadas por Luis Lomba "O Haya", un marinero gallego que entre octubre de 1993 y marzo de 1994 trabajó en un ferry realizando varias travesías por mar entre la ciudad danesa de Romo y la isla de Sylt en Alemania. Al tratarse de un material ajeno, el trabajo se construye a través de lo existente y es posteriormente cuando comienzan a encajar las piezas para generar uno u otro discurso, lo que es aplicable también a la dimensión plástica del filme. Se trata de manipularlo como quien, a modo de *ready made*, decide otorgar a su hallazgo nuevos significados. Si exploramos las referencias que pueden asociarse a las escenas exteriores, podríamos citar los paisajes de mar de Alfred Sisley o rescatar las imponentes marinas de Caspar Friedrich, Constable o William Turner. Aunque la apreciación del paisaje es una constante a lo largo del filme, es hacia los últimos episodios cuando se manifiesta de manera más notable su carácter contemplativo. Mientras los capítulos centrales reflejan una puesta en escena más barroca, a medida

que avanza la cinta el sonido desaparece potenciando el dramatismo de la imagen, que se origina con una panorámica del paisaje para ir avanzando hacia planos más etéreos, equiparables con algunas pinturas paradigmáticas del expresionismo abstracto, como las manchas orgánicas que presentan los lienzos de Clyfford Still o las cuadriculadas composiciones blancas de Agnes Martin. Sin embargo, es importante tener en cuenta que se trata de relaciones que se forjan a través de la memoria cultural y reviven, con un nuevo perfil, en la pantalla.

Así, la connotación pictórica en la obra de Xurxo Chirro debemos buscarla no tanto en referencias directas como en un modo de mirar que parece propio del autor. Se trata de algo vivido, de una formación que oscila entre lo profesional (recordemos su formación en Historia del Arte) y lo personal (nacido en A Guarda, su vinculación al mar y al paisaje ha sido continua a lo largo de su vida) para finalmente terminar construyendo una estética fílmica basada en la contemplación, la duración de los planos y el interés por el color y la textura. A esto hay que añadirle la huida de la trama argumental en favor de una representación más próxima a lo real, que lleva al desarrollo de una serie de elementos plásticos cercanos a la apariencia pictórica. Lo señala Jacques Aumont al comentar que "Sólo un cine no narrativo, una cinetización de la pintura, puede tener por categorías formales los valores puramente plásticos tal como los conoce la pintura"[9].

Xisela Franco. El escenario natural y su aproximación estética.

A propósito del interés paisajístico en la filmografía de Xisela Franco y sus posibles conexiones con el género pictórico, cabe aclarar que en su caso éstas no se evidencian de manera clara, más bien podríamos decir que existen ciertas filiaciones donde la persecución consciente de la captación de la belleza, ligada a la representación de sus efectos sensibles, nos llevan a establecer equivalencias. Sus paisajes se significan como metáfora de lo real y, en este sentido, el término *real* debe ampliarse a todo aquello que integra nuestro campo visual, que enmarca los sucesos. Es la disposición de revelar todos aquellos espacios habitados, naturales o artificiales, a través de una mirada que incide en la conmoción, que huye de lo decorativo e identifica la singularidad del escenario viviente, lo que imprime personalidad a sus paisajes.

Cuando se centra en el medio natural, Xisela Franco combina las imágenes panorámicas, más pausadas, con la inspección de lo inmediato. A veces persigue la imperfección, la imagen esbozada, la experiencia de un tiempo

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

fluido que se aproxima a lo emotivo y advierte su parentesco con los estudios lumínicos y la pincelada suelta y empastada de Mary Cassatt, Monet y Van Gogh. Lo advertimos en filmes como *On the road* (2008), *Cabo Touriñán* (2009) o *Lake Ontario* (2009). Entonces, las graduaciones lumínicas, la acción del sol operando sobre el paisaje para modificar su apariencia y los cambios de pigmentación del cielo se destacan gracias al ritmo acelerado, que conecta con los intentos impresionistas de captar el instante a través de la espontaneidad. Las figuras pierden definición para fijar la atención en el movimiento y las texturas. Así, estas imágenes proclaman un carácter imperfecto desde donde manifestar la materialidad del soporte (analógico) para acercarse al plano sensible. En *Hyohakusha* (2014) llama la atención la importancia del paisaje no sólo por su estetización, sino también por la implicación emocional que provoca en quien lo contempla, configurando su percepción como la de un lugar inspirador. El hecho de emplear imágenes donde el paisaje es protagonista advierte a la mirada la necesidad de deleitarse, permite también recurrir a la Historia del Arte para recordar todas aquellas pinturas que aún resuenan en la memoria cuando observamos la naturaleza. Suenan los ecos de María Antonia Dans, que interpretó el paisaje desde un planteamiento sencillo de tintes fauvistas, donde el color acapara el protagonismo y el horizonte se perfila en base a formas elementales. Aparece también el recuerdo de Eugène Boudin, cuyo estudio de la escala lumínica sirvió de inspiración a Monet, o la obra de ambiente postimpresionista de Émile Bernard, quien practicó una plástica expresiva y sintética y un uso intenso del color.

Siguiendo otro planteamiento, *Aadat* (2004), *Parque Spadina* (2008), *A última batea* (2016) e *Interior, exterior, durante* (2016) se conforman como filmes pausados, relatos de lo cotidiano donde aparece una estética más estilizada. La reproducción de las propiedades atmosféricas, la huida de planos detalle, los estudios del color y la observación minuciosa de la luz nos acercan a una experiencia muy concreta, adquieren trascendencia al permitirnos reposar en la contemplación comprobando, despacio, esas pequeñas alteraciones del paisaje. El distanciamiento del modelo permite advertir fenómenos como la niebla, la transición lumínica, las ondulaciones del mar y la vegetación, matices que generan cierta conmoción y que exigen otro tipo de temporalidad. Mientras las imágenes se suceden al ritmo propuesto por el paso del tiempo, ofreciendo al espectador una ventana de contemplación al mundo, *A última batea* e *Interior, exterior, durante* proponen una conexión con sus protagonistas, instando a participar de su privacidad para compartir su íntima experiencia sensorial. Como canalizador de sensibilidades, el paisaje protagoniza los filmes de Xisela Franco no solo para desplegar sus trazos físicos, sino para situarse con relación al otro. Además de la actitud estética, existe una implicación cultural que se presenta de uno u otro modo en función del relato establecido por la artista. Así, Xisela Franco sitúa al

paisaje como marco donde se encuadra la historia, el ser humano, y que funciona como lugar generador de sensaciones.

Oliver Laxe. La harmonía de la naturaleza.

El trabajo de Oliver Laxe presenta una particular cadencia poética en la que la experiencia se transmite a través del tiempo, de planos contemplativos que conservan el contacto con lo real para maravillarnos, pero también de momentos cotidianos que se fijan en la observación de la vida y reivindican su flujo interno. Sus imágenes se muestran como impresiones de realidad que sacan a la luz cuestiones inherentes a nuestra relación con el espacio y con el otro. Tratando de descubrir un nuevo medio de observación de las cosas, encuentra en la radicalidad comprimida del *haiku* un mecanismo de condensación de la vida. Para Tarkovski "El haiku «cultiva» sus imágenes de un modo que no significan nada fuera de sí y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido único"[10]. Estas antiguas formas poéticas japonesas, que han inspirado a directores de cine más allá de las fronteras orientales, se aplican en la filmografía de Laxe materializadas en imágenes donde se atiende a la celebración de lo simple y lo cotidiano.

Aunque en ocasiones de manera subterránea, las referencias pictóricas se manifiestan en sus películas combinando la concordancia estética de los planos y su relación conceptual con algunos artistas o tendencias concretas. El tratamiento de sus imágenes registra una correlación con movimientos como el impresionismo, en esa persecución del instante preciso, que se materializa formalmente en piezas como *París #1* (2007), donde la incidencia del sol sobre los bosques frondosos y el contraste entre luces y sombras de la vegetación, con un centelleo magnético, probablemente incrementado por el formato analógico, remite a las sensaciones generadas por las pinturas impresionistas. Aquí el tiempo se expande, el objetivo se dirige a la naturaleza para hacerla conectar con sus gentes, ofreciendo una panorámica que podría encajar con el naturalismo de Serafín Avendaño, cuyas representaciones concilian lo popular con su contexto paisajístico en una factura luminosa y difusa a medio camino entre el romanticismo y el impresionismo. También reconocemos el sosiego de las imágenes de Carlos de Haes, con sus gradaciones tonales que se pierden en la lejanía, y recordamos la Escuela de Barbizón en su interés por dignificar la sencillez de la naturaleza. Si pensamos en los minutos finales de *Todos vós sodes capitáns* (2010), volvemos a encontrar la vibración del color y la luz presente en autores como Berthe Morisot, Monet, Mary Cassatt, Camille Pisarro, Alfred Sisley o Seurat. En este caso, las imágenes parecen construirse y deconstruirse como en un parpadeo,

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

ese mismo que buscaron insistentemente los pintores, pero que tan complejo se vuelve ante el estatismo del lienzo.

En el caso de *Mimosas* el paisaje se significa de un modo transversal, en el que confluyen la pintura, el misterio y la idea de rezo. Si pensamos este filme en términos pictóricos, asoman en la memoria dos tradiciones que hallan un punto de encuentro en sus formulaciones temáticas y sensibles: el romanticismo nórdico y la pintura abstracta norteamericana. Deteniéndonos en el ensayo de Robert Rosenblum, que trata de buscar las referencias a lo sagrado y la energía de la naturaleza en ambas expresiones plásticas, el autor se pregunta: "El hecho de que los elementos primordiales de la naturaleza aislados por Turner -luz, energía, materia elemental- reaparezcan en los vocabularios más abstractos de, respectivamente, Rothko, Pollock y Still, ¿es sólo una coincidencia?"[11]. Sin tratar de afirmar o refutar esta tesis, lo cierto es que en *Mimosas* tanto la base teórica como su resolución estilística accionan una cadena de referentes que van desde Friedrich (donde la figura se comporta como un elemento más del paisaje) o las atmósferas vaporosas y enigmáticas de Turner a autores como Rothko, Barnett Newman y Clyfford Still. Lo que relaciona en este caso a Laxe con las formulaciones artísticas que acabamos de mencionar es la ambición de viajar mediante la imagen hacia algo más elevado, de retener la sensibilidad de quien mira en una suerte de hipnosis. Las grandes dimensiones de los lienzos abstractos, sus superficies simples y ordenadas, parecen trasmitir su legado en los momentos más etéreos de esta película: la cámara invadiéndose del tinte monocromático del cielo o recibiendo la luminosidad del paisaje, que reduce su figura en franjas de color, y las sombras que, sobre la montaña, saturan y deforman su condición figurativa, parecen por momentos empaparse de las mismas estrategias compositivas empleadas por los autores nombrados.

En términos generales, entenderemos el paisaje en la filmografía de Oliver Laxe como una experiencia de vida, donde se refleja la convivencia humana con el territorio y se manifiesta el respeto, pero también donde aparece el asombro y en algunos casos la contemplación. Existe una aportación estética que, tal vez de modo inconsciente, *artealiza* la imagen para convertirla en paisaje. Hay que entender que esto no desvirtúa el significado de naturaleza que se quiere transmitir, ni tampoco impide leer los filmes desde varias perspectivas, sino que pone en común la experiencia estética del espectador con otra dimensión más simbólica donde se reconoce la implicación del ser humano en la naturaleza. Si la pintura sugería el paisaje, ahora es la naturaleza filmada la que sugiere la pintura, rescatándola de su histórica condición inmóvil.

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

Lois Patiño. Construir el paisaje. Diálogos de tiempo y distancia.

Un intento por determinar los recursos plásticos y temáticos más empleados en la filmografía de Lois Patiño situaría probablemente al paisaje como el primero de ellos. Para Patiño, retratar el paisaje tiene que ver con la fascinación de contraponer su apariencia estática con su realidad viviente, añadiendo a todo ello un interés por su propia naturaleza misteriosa. Este componente de misterio se potencia al asociarse con la idea de la muerte y la mitología, explorada en piezas como *Fajr* (2016), *Noite Sem Distância* (2015), *Costa da Morte* (2013) y su próxima película; *Tempo Vertical* (2016- *work in progress*) que coinciden en la reflexión sobre cómo los aspectos culturales y religiosos dialogan con el paisaje para hacer convivir lo espiritual y lo real. Otra de sus preocupaciones respecto a la representación del paisaje es el concepto de distancia frente a lo representado, significándose a través de recursos como la lejanía o los planos de larga duración, que nos retiran de la escena. Sólo cuando nos alejamos lo suficiente de lo que vemos se produce esa admiración respecto de la imagen; cuando nuestra presencia no interactúa con el lugar lo hacemos más visible.

Como si se tratara de un lienzo que adquiere de pronto movimiento, Lois Patiño juega a alterar la imagen para analizar todas sus posibilidades plásticas y comunicativas. Sucede, por ejemplo, en *Paisaje-duración* (2009) donde, cubriendo la lente con vaselina, consigue una serie de efectos que recuerdan la densidad del óleo en los lienzos de Turner; ese carácter ágil del pincel que desdibuja las figuras para acercarse a lo abstracto. Completa el tándem *Paisaje-distancia* (2010-2011), donde lo representado desvela lentamente sus capas jugando primero al engaño. Ambos filmes nos sitúan en un punto intermedio, establecen una conexión emocional entre nuestra mirada y aquello que sucede en la pantalla para posteriormente distanciarse, abriéndose al abismo que nos separa. Siguiendo con las citas pictóricas, Caspar Fiedrich se revela una influencia omnipresente en el trabajo de Patiño; reconocida en *En el movimiento del paisaje* (2012), donde se produce una transposición de la obra del pintor al formato audiovisual, introduciendo movimiento a una serie de escenas ya icónicas para la Historia del Arte. Precisamente estos dos autores son referencias claras en *Costa da Morte,* donde las imágenes, tomadas muchas veces desde puntos de vista altos, incrementan nuestra sensación de no participación en la escena y nos sitúan (estableciendo un contraste con los primeros planos sonoros) como meros observadores, al igual que sucede al contemplar un cuadro o una fotografía. Reivindicando algunas de las temáticas de la corriente artística y del pensamiento romántico, Patiño hace uso de los mismos recursos visuales que aparecen en los lienzos de Friedrich: los colores fríos, la horizontalidad y la incorporación de los personajes como puntos diminutos en la escena contribuyen a remarcar el simbolismo, acentuando la inaccesibilidad

del paisaje para el hombre. Si prestamos atención al impacto de la luz, la atmósfera y las variaciones cromáticas sobre el mar, reconocemos la técnica de pintores como Turner, el primero en captar este tipo de sensaciones anticipándose al impresionismo de Monet, en concreto sus paisajes costeros y el lienzo *Impresión. Sol naciente* (1872), que establece un paralelismo con el ocaso que vemos hacia el minuto sesenta y cuatro del filme de Patiño. Pero las alusiones a las artes visuales no se detienen en la pintura figurativa. Tanto en ciertos planos de *Costa da Morte* como en otros filmes como *Montaña en sombra* (2012) la imagen pierde referencias como el volumen, el color y la perspectiva, se simplifica para derivar en una figura casi abstracta donde prima el diálogo entre las formas de la naturaleza, componiendo amplias zonas tonales que evocan las pinturas de Clyfford Still o Mark Rotkho. Al igual que veíamos en el caso de Oliver Laxe, es esta forma de profundizar en la imagen abstracta partiendo de una primera impresión obtenida mediante referencias a la naturaleza, lo que nos lleva a trazar un puente, no solo formal, sino también de intenciones, entre la obra de Patiño y la tradición de la abstracción pictórica.

De un modo más o menos directo, todas las obras de Patiño insinúan un acercamiento a lo sublime, término estético clave para este autor. En su trabajo no (o no sólo) se produce el efecto pictórico con la manipulación de la imagen o el control directo sobre la luz: éste se busca conscientemente en el paisaje, esperando el momento sin intervenir, y aparece, pronunciándose, como un hallazgo esperado.

Miguel Mariño. La pintura a través de lo matérico.

"Imagina un ojo sin prejuicios", decía Stan Brackage, un ojo que se deje arrastrar por la aventura de la percepción sin limitar su mirada a reglas o lenguajes establecidos[12]. En esta línea, Miguel Mariño se posiciona como uno de los principales autores gallegos en apostar por la hibridación de los recursos plásticos, no solo a nivel visual, sino también en cuanto al uso de las herramientas. El carácter dinámico y muchas veces abstracto de las cintas de Mariño impide que lleguemos a un plano emocional y evita en este caso la actitud contemplativa. Sus imágenes superan el diálogo con la pintura sobre la pantalla, para interrogarse a cerca de las posibilidades del espacio y reivindicar la convivencia e integración de las disciplinas artísticas. Así, su trabajo despliega diferentes experiencias en una constante persecución de lo experimental. En su cine, el celuloide puede hacerse escultura (*Skyline,* 2014), recomponerse formando tiras a modo de collage para frenar su movimiento y objetualizarse (*Azul marino*; *Horizontes,* 2015) o ensayar la presentación

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

simultánea de imágenes en formato de *filme performance*, manipulando en directo imagen y sonido para crear una atmósfera envolvente e irrepetible (*Tríptico binario,* 2014*; Fomos ficando sós,* 2013*; Extirpando al fantasma de la máquina,* 2013 o *Fume,* 2011). Otras veces, como en *Autorretrato de la luz* (2014), Mariño revisa los aparatos precinematográficos para crear una proyección partiendo de dos objetos básicos, una lupa y un foco, restituyendo a la luz su protagonismo. En el territorio de la abstracción se encuentran *Lúa* y *Decalcomanía* (2014) que, mostradas en conjunto, rememoran las experimentaciones de pintura sobre celuloide de Norman McClaren en *Dots* (1940), los hipnóticos filmes de Stan Brakhage y José Antonio Sistiaga o, en la misma línea, algunas aportaciones fílmicas de Eugenio Granell.

Las alusiones al paisaje las encontramos en su caso de un modo indirecto, pero muy influenciado por el carácter atlántico. Por eso, en el filme performance *Fomos ficando sós*[13] el color azul invade las tres pantallas simulando brochazos matéricos, mostrando la imperfección de la pintura, las burbujas que dejan sobre la película, y ofreciendo la intuición de una marea en continuo movimiento. Visualmente se acerca a la gestualidad de Robert Motherwell o a la pintura procesual y fluida, con voluntad de cubrir la superficie, que presentan algunos de los lienzos de Berta Cáccamo; al diálogo entre figura y fondo y la plasticidad que conforman sus imágenes. La presencia del paisaje como elemento significativo aparece de nuevo en *Ir e vir* (2016), pero en este caso Mariño parte de la técnica del *found footage* para manipular y refilmar una película de los años 60, que nos presenta ahora plagada de energía y giros visuales. Cuando el mar invade el espacio visual podemos revivir los cuadros de Ives Klein y sus referencias al mar de Niza, advirtiendo la misma idea de fluidez y superficie que veíamos en *Fomos ficando sós.* La textura de las olas, proyectadas en vertical para evitar una interpretación obvia, emula las pinceladas oscilantes de Jason Martin. Si continuamos avanzando en la cinta, los destellos y las ondas del agua alcanzan nuevas referencias pictóricas que abrazan un universo caótico, repleto de pequeños puntos que parecen atestar impulsivamente la pantalla recordando a Lee Krasner o Jackson Pollock; recreando así la energía del *dripping,* una sensación de ritmo azaroso e incontenido que también podemos ver en *Lluvia* (1961) de Eugenio Granell. Desde sus formulaciones plásticas y teóricas, Mariño interpreta el océano y el carácter abstracto del paisaje. La pintura demuestra su autonomía fluyendo en la película.

13 Presentado en diferentes museos y centros artísticos tanto de España como del extranjero, pudo verse en en la Fundación Luis Seoane de A Coruña en el marco del festival *(S8) Mostra de Cinema Periférico* (8 de junio de 2013).

Alberte Pagán. La estética sin ética es pura cosmética.

Para Alberte Pagán, la forma es indisociable de su contenido y ambas, combinadas, deben servir para cuestionarse las imágenes y verdades que nos han sido transmitidas como inmutables a lo largo de la Historia. La radicalidad formal y la potencia visual de sus imágenes rompe las lógicas de representación convencionales, entrando muchas veces en contacto con los lenguajes de las artes plásticas y la pintura, y recurriendo al paisaje como espacio de pensamiento político y social. El trabajo de Alberte Pagán se construye a base de imágenes cotidianas, a veces material encontrado y otras veces filmado por él mismo; pequeños fragmentos del día a día que alcanzan entidad en el montaje posterior, donde la forma fílmica se conjuga con la necesidad de incluir el factor humano en la narración. El cine se modela entre lo narrativo y lo experimental mientras que el paisaje, como parte indisociable de la historia, asoma con el interés de perseguir nuestras huellas.

Cuando la mirada reposa de modo directo en el medio natural, Alberte Pagán integra la memoria del lugar como parte indisociable del paisaje. Así, identifica las huellas del ser humano y trata de expresar, a través de sus filmes, las diferentes problemáticas ligadas al territorio. Esta dialéctica se percibe notablemente en *A quem se lle conte...* (2011), que narra la historia de una de las mayores catástrofes de las costas gallegas: el naufragio (en noviembre de 2002) del petrolero Prestige. Pagán adopta una estrategia en la que se enfrentan la imagen realista y la manipulada; los colores invertidos, los planos volcados, superpuestos... Cuando esto sucede, la lectura de la película deja de ser directa, algo se descontextualiza provocando un doble esfuerzo para quien la contempla, generando una suerte de desestabilización visual que se alinea con algunas fórmulas empleadas en las artes plásticas. También el paisaje se convierte en un complejo sistema de significados, como un contenedor de historias que solicitan comprenderse en varias direcciones y que se construyen desde la acción humana. Estos paisajes recuerdan a los lienzos de Anselm Kiefer: paisajes desolados, paisajes de memoria, de pasado. El cromatismo oscuro, las marcadas líneas expresionistas de las figuras y un aire decadente y fantasmal, ligado casi a la estética psicodélica, de varios fotogramas de *A quem se lhe conte...* tienen también mucho que ver en apariencia con las obras del artista alemán Daniel Richter, uno de los máximos exponentes de la pintura alemana contemporánea. Richter, al igual que Pagán, recurre a acontecimientos sociales y políticos para revisarlos, mostrando las contradicciones de la modernidad y cuestionando sus verdades absolutas mediante un tratamiento estético que se apega a lo ambiguo, que suscita una inquietud interna, revisando los preceptos de la figuración para convertir su aspecto y multiplicar sus interpretaciones.

Desde otra perspectiva *Puílha 17 Janeiro 2010 15:33h.* (2010) remite a la composición social del territorio. Probablemente al ver *Puílha* rememoremos la transcendencia de la ruina en el romanticismo, que comprendía un enlace con el pasado y una reflexión en clave nostálgica sobre el poder abrumador del tiempo y la condición destructora de la naturaleza. A nivel compositivo, la ruina suele situarse en primer plano, como un elemento monumental que solicita su contemplación. Hasta aquí podemos encontrar similitudes formales entre la representación romántica de la ruina y el dispositivo manejado por Pagán en el filme que nos ocupa, relacionándolo también con el aire decadente de las casas que pueblan las pinturas de Andrew Wyeth. Sin embargo, mientras la ruina romántica se apoya en la belleza estética de las arquitecturas deshabitadas y la evocación de la muerte, la casa que atrae la mirada de Alberte Pagán expresa todo lo contrario: es una casa poblada, donde la decadencia y aparente abandono de su fachada contrastan con la vida instalada en su interior, de la que solo somos partícipes a través del humo que desprende la chimenea.

Por su parte, *Eclipse* (2010) revisa el ciclo de la naturaleza, su acción indirecta, la influencia de la atmósfera sobre sus perfiles y la reproducción de lo instantáneo. La observación continuada de un árbol y sus alrededores a través de las cuatro estaciones despliega toda una paleta plástica de luz y color que emparenta con el recurso de Monet de plasmar el mismo motivo pictórico (pensemos, como ejemplo representativo, en la serie de *La Catedral de Rouen* realizada entre 1892 y 1894). Si el pintor perseguía captar la espontaneidad en cada uno de sus estados atmosféricos, reivindicando la versatilidad de la pintura para cumplir sus objetivos, Alberte Pagán nos habla del potencial de la cámara para jugar con las texturas y efectos derivados de la incidencia de la luz sobre el dispositivo. Si pensamos en el árbol como motivo central del cortometraje, reconocemos un conjunto de pintores que se han inspirado precisamente en esta forma natural para sus reflexiones artísticas: desde la iconografía de René Magritte en cuadros como *El banquete* (1958) o *Dieciseis de septiembre* (1956), a autores como Piet Mondrian y su insistente persecución de las síntesis formal a través de las ramas del árbol o Caspar Friedrich y sus árboles retorcidos e intensamente contrastados que simbolizan ideas universales como la vida, la muerte y el paso del tiempo. En la propuesta de Pagán el ciclo de la vida se configura metafóricamente con las transformaciones sufridas por el árbol en cada una de las estaciones, desde la densidad hasta la desnudez de las ramas.

Aunque la filmografía de Alberte Pagán comprende diferentes temáticas, enunciados plásticos e interpretaciones, si hubiera que rescatar alguna característica común ésta residiría en el interés del cineasta por la fisicidad de la imagen y los diferentes grados de su realidad material. Este aspecto, el de la materialidad, se ramifica en diversas formulaciones que adquieren

entidad propia en cada trabajo, radicalizando en ocasiones unos recursos plásticos frente a otros. A veces, será el estudio de la luz sobre los elementos, otras, el interés residirá en la manipulación del material de trabajo (ya sea en analógico o en digital), en la edición y reinterpretación del metraje encontrado o puede que en la adicción, superposición u ocultación de elementos en la imagen. Se trata, en cualquier caso, de permanecer alerta, de empatizar, si se puede decir así, con la herramienta empleada para leer sus códigos, comprender su lenguaje y, finalmente, expandir sus horizontes.

IV. EN PRIMERA PERSONA. APUNTES DE ENTREVISTAS A LOS AUTORES/AS

Realizadas las aproximaciones discursivas y el análisis estético, damos ahora espacio a que se manifiesten en primera persona algunas de las voces que conforman el panorama audiovisual contemporáneo en Galicia, para comprender sus ritmos e inquietudes, su posición ante la creación fílmica y ante su propio contexto. Se trata, en cierto modo, de empatizar con los procesos creativos individuales y generar contenidos que consoliden y complementen el acercamiento más formal realizado hasta ahora.
En esta sección integramos parte del contenido de las entrevistas realizadas a los autores y autoras que hemos ido analizando y que forman parte del mapa de la práctica audiovisual gallega contemporánea (Carla Andrade, Xurxo Chirro, Xisela Franco, Oliver Laxe, Lois Patiño, Miguel Mariño y Alberte Pagán). Estas entrevistas fueron realizadas a lo largo del proceso de investigación de la tesis doctoral *Cine, paisaje, pintura. Una mirada al audiovisual gallego contemporáneo* (Sara Donoso, 2018) para hacer frente a la ausencia casi absoluta de literatura sobre el tema propuesto. Se optó entonces por contactar directamente con los/las cineastas para conseguir una fuente de información directa y fiable.

Para evitar reiteraciones de preguntas y respuestas, hemos decidido extraer las entrevistas a través de una selección de citas que muestran las diferentes voces en torno a temáticas comunes y que facilitan, al tiempo, la lectura. Hemos dividido dicha selección en tres apartados: el primero relativo a la hibridación cine/artes plásticas y los posibles espacios de difusión; el segundo sobre la influencia del paisaje, la cuestión de la identidad y el estado del sector audiovisual en Galicia y el tercero, de modo más específico, sobre cuestiones tales como el lenguaje estético personal y la integración, o influencia, del paisaje y la práctica pictórica en las trayectorias individuales de cada creador o creadora.

Nota: Tanto las entrevistas completas como la tesis citada se encuentran disponibles en *https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/17426*

El espacio del cine en las artes plásticas. Estado de la cuestión.

¿Debería haber mayor conexión y permeabilidad entre lo que habitualmente se etiqueta como cine o como videocreación?

Carla Andrade. Yo llamaría a todo cine, al fin y al cabo, todo son hechos audiovisuales. Otra cosa es el soporte donde se exhiba. Para mí la forma de recepción es tan importante como la obra misma, es una decisión que forma parte del conjunto.

Xisela Franco. La necesidad de conexión entre el cine y las Bellas Artes guía mis intereses y mi práctica audiovisual. (...) Se precisan palabras nuevas para definir las nuevas prácticas o que las palabras antiguas como “cine” adquieran nuevos sentidos. Es momento de tender puentes.

Xurxo Chirro. (...) Yo tengo muy presente la videocreación, pero no haría distinciones, ya que para mí cine y video son el mismo lenguaje, con distinto formato.

Oliver Laxe. Creo que no tiene que haber más permeabilidad entre cine y videocreación, porque vamos a acabar en los museos y me parece lo más ineficaz que puede existir a día de hoy. La videocreación se tiene que acercar al cine, y no me refiero al cine de hoy. Hablo del cinematógrafo, del cine que considera la imagen en su carácter ontológico. Hay videocreación muy decente del mismo modo que hay mucho cine indecente, pero a mí de entrada no me interesa.

Lois Patiño. Hay códigos que en videocreación están más asumidos, y si de repente los incluyes como lenguaje o a nivel plástico en una película que va a ser exhibida en el cine propician otra lectura.

Miguel Mariño. Me parece que las etiquetas siempre han sido muy difusas, sobre todo en las obras que se enmarcan en la periferia de los géneros. El *cinearte* o la *videocreación* caminan muchas veces de la mano. Sin embargo, en ocasiones estas prácticas tratan de redefinir el dispositivo y los procedimientos básicos de cada uno y no debemos olvidar que, en este caso, estamos hablando de medios diferentes, con su propia materialidad analógica y digital, por lo que me parece inevitable que se establezcan diferencias.

Alberte Pagán. Hoy en día distinguir entre cine y video no tiene sentido, porque el cine es digital y el vídeo no se graba en una cinta. Todo es imagen, todo es cine. (...) Desde una perspectiva materialista, tenemos que ser conscientes del material con el que trabajamos, con el que creamos

significados y mensajes, y hacer al público también consciente de ello. En ese territorio se sitúa mi cine.

Salas de cine vs museos. ¿Cómo valoras la situación actual?

C.A. (...) En la sala de museo o galería el espectador elige el tiempo y puede recorrer la obra, mientras que en el cine hay un inicio y un final. (...) Por mi parte, tengo trabajos que podrían mostrarse en ambos siendo consciente de que la recepción y decodificación de estos será distinta. Sin embargo, hay otros trabajos que concibo únicamente para uno u otro espacio. En todo caso, pienso que debería haber diálogo.

X.F. (...) Es necesaria una pedagogía del cine dentro de las Bellas Artes. También hay que exigir a los cineastas que entiendan el entorno donde se quieren inscribir y, por ejemplo, conozcan algo de la historia de la imagen en movimiento dentro del arte. (...) También hay que ir comprometiendo a los museos y comisarios a que entiendan las características de exposición de cada pieza audiovisual.

O.L. (...) Creo que a través del cine es más fácil servir a la comunidad que en las galerías de arte.

A.P. El diálogo entre el museo y la sala de cine es poco y malo. Por un lado, muchos y muchas artistas contemporáneas utilizan el cine digital como medio primordial, pero repiten fórmulas que ya el cine experimental más primitivo utilizaba, lo que indica un desconocimiento de la vanguardia cinematográfica por su parte. (...) Por otra parte, al público de las salas le cuesta aceptar las propuestas menos narrativas, mientras los museos las entienden como pinturas, sin su dimensión temporal, por lo que muchas veces no instalan butacas para ver obras de cierta duración, obligando al público a pasar de largo. Hay desconocimiento e incomprensión entre ambos mundos, por mucho que se hayan influido mutuamente durante décadas.

L.P. (...) Tanto los festivales de cine que admiten propuestas de una radicalidad en el lenguaje extremas, algo que hace diez años era impensable, como los museos están incluyendo obras de gran complejidad en el relato, que implican una narrativa que antes era casi imposible ver en esos espacios. Pero todavía quedan cosas por pulir, por ejemplo, que en los museos las condiciones de exhibición sean mejores, porque muchas veces, sobre todo en cuanto al sonido, se ven un poco perjudicadas. Esto, por un lado, y luego está la predisposición del visitante, quien debe adaptarse a la duración de las piezas audiovisuales que reclaman un tiempo de observación mucho más prolongado del que solemos tener interiorizado cuando visitamos un museo.

M.M. El debate de cómo exhibir cine en los museos es algo que todavía no está resuelto. Una de las esencias de la obra cinematográfica es el transcurso del tiempo, y creo que nunca debería ser vulnerado. Como sabemos, la práctica habitual de los museos es la de "exponer" el cine en bucle, lo que propicia que el momento de encuentro entre la película y el espectador sea completamente aleatorio. (...) Si esta posibilidad es evitada, con horarios de pases, por ejemplo, como creo que la entidad propia del cine va más allá del contexto de exhibición, me es indiferente dónde se muestren las películas siempre que se respete al espectador y se le permita verlas en la forma que fueron concebidas.

Galicia, identidad (paisaje y cultura), estado del sector audiovisual.

¿Ha influido en tu obra el contexto (natural y cultural) gallego?

C.A. (...) Es innegable que el paisaje, ya sea como inspiración poética, como objeto de admiración o como recurso y forma de vida, entre otros, es un aspecto indisoluble a la cultura gallega, lo que, imagino, ha intensificado más mi fascinación por él.

X.C. Yo nací en A Guarda, mi casa está al lado del mar y desde mi ventana se ven únicamente 180 grados de horizonte, sin ninguna referencia espacial. (...) Aprendes a escrudiñar la información que te ofrece ese telón aparentemente abstracto, como si fuera un cuadro de Rothko; analizas los cambios de luz, de color, las atmósferas, las olas, las nubes, los barcos, los peces, las aves... Todo lo teóricamente minúsculo e intrascendente cobra su importancia. Con este espectáculo diario yo aprendí a ver la realidad con otros ojos. (...) Para los habitantes de Galicia el paisaje se expande en la cotidianidad de una manera evidente o inconsciente que siempre condiciona cualquier actividad.

X.F. Considero que tanto la lluvia, la tierra húmeda, el Atlántico, sin duda, confeccionan un tipo de carácter, de historia, de literatura. La historia de Galicia es dura: está la emigración, la muerte vinculada al trabajo de los marineros. Hay un carácter poético en su propia lengua, quizás el lirismo de parte de nuestro cine ya viene de la literatura. Viví catorce años fuera de Galicia, en Madrid y luego en Toronto. En Canadá tenía a Galicia muy presente porque, en el viaje, el gallego define su identidad y la hace más específica que la del *Spanish*. Ser gallega me ayudaba a re-conocerme.

O.L. (...) Recuerdo mis visitas a Os Ancares desde pequeño, cuando vivíamos en Francia y pasábamos los veranos allí. El ver a esos seres humanos en armonía, venerando la naturaleza, cultivándola, haciéndola bella, el ver esos ejercicios de simbiosis tan armoniosos ha influido de manera determinante tanto en mi sensibilidad como a posteriori en mi obra.

L.P. **(...)** Para mí la influencia de Galicia es absoluta, y creo que hay algunas cuestiones sobre las que yo no era tan consciente, como esta unión del espacio natural con lo mítico y lo legendario. Es algo que parece inseparable: naturaleza y leyenda están asociadas de una manera esencial en Galicia y eso es interesante porque el bosque ya no es un bosque, es misterio, es magia, es Santa Compaña... Es algo con lo que vamos creciendo y se vuelve indisociable.

M.M. **(...)** La gallega es una cultura muy conectada con la naturaleza, somos telúricos, tanto que resulta difícil a veces separar y olvidarse de las influencias que una tiene sobre la otra. **(...)** Me siento profundamente fascinado por el Atlántico, por el mar, y creo que es un elemento que de una forma u otra siempre acaba aflorando en mis obras.

A.P. No puede ser de otra manera. Soy producto de esta sociedad y soy consciente de su "forma", por lo que me siento en la obligación de denunciar y luchar contra la opresión política que sufre Galicia, tanto desde fuera como desde dentro.

En cuanto a la cuestión de la identidad, tratar de definir "lo gallego" a día de hoy resulta complicado. A pesar de los múltiples debates acerca del tema, las definiciones son imprecisas y, si hay acuerdo, éste parece encontrarse en la idea de conectar "lo gallego" con "lo universal". ¿Cuál es tu punto de vista?

C.A. **(...)** En mi opinión, y a modo reduccionista, definiría "lo gallego" como todo aquello generado por agentes que comparten una estructura identitaria gallega. Es decir, todas aquellas personas que han crecido en la cultura gallega, o la han heredado y comparten costumbres, hábitos, imaginario y muchos otros factores. Aunque hagan sus películas en Taiwan, han crecido tomando como base una determinada estructura social, estética, folclórica, cultural, política, física, etc.

X.F. **(...)** Se puede decir que los gallegos tenemos un marcado sentido de la identidad, vinculada a tópicos que tienen algo de cierto, como el Atlántico, la lluvia, la tierra, el monte, la *morriña* (que se parece a la *saudade* portuguesa). Este sentido de pertenencia lo percibes en Galicia, pero también, quizás con más fuerza, desde el extranjero, cuando hablas con gallegos que viven fuera. **(...)** Desde la diáspora también se construye la identidad, y ya sabemos de nuestra tradición emigrante. Los gallegos nos adaptamos a otros lugares a los que llegamos, pero también seguimos vinculados con fuerza al origen.

X.C. Reconozco que es complicado, pero creo que hay que hacer un esfuerzo. Yo creo que la identidad gallega está mucho en la experiencia humana, en el modo de ser, en la historia y en la relación con el territorio.

O.L. Yo creo en la identidad gallega y me siento muy gallego, pero como artista o agente cultural me doy cuenta de que la cultura es fruto de la mezcolanza, del bastardeo entre identidades. **(...)** Lo universal siempre está conectado con las identidades porque todas las tradiciones y culturas proceden del mismo principio.

L.P. **(...)** Yo he crecido entre Madrid y Vigo, pero soy gallego porque he crecido a través de este imaginario. Todos somos seres universales que tratamos de reflexionar sobre cuestiones más generales, pero muchas de nuestras obras parten de algún modo de Galicia.

M.M. **(...)** El hecho de vivir en un contexto histórico y geográfico concreto condiciona mi forma de ver y de sentir y, por lo tanto, de expresarme. Aunque creo que mi cine nunca podría ser catalogado como social o reivindicativo, sí que trato como creador de que mi condición de gallego ante el mundo se filtre en mis obras.

A.P. No me interesa tanto definir la "esencia" de lo gallego como reconocer su existencia como pueblo diferenciado, como cultura independiente, como nación.

Bajo tu punto de vista, ¿en qué punto se encuentra el sector audiovisual en Galicia?

C.A. Si hablamos de creadores, es evidente que hay una gran explosión de talento. Solo tenemos que consultar algunos nombres del Novo Cinema Galego para confirmarlo. La precariedad radica en el apoyo institucional y de las administraciones, y no solo a nivel económico, sino también por la falta de empatía y/o conocimiento.

X.C. Hasta hace poco hubo un período de gran efervescencia creativa, más o menos desde 2006 a 2012. Este campo de cultivo fue posible gracias a una política audiovisual acertada, sobre todo en lo referente a las ayudas, con la aparición de las "Axudas ao talento". Éstas desaparecieron en 2012 y en 2013 aparecieron para cortometrajes y, a partir de 2013, para largometrajes, muy distorsionadas. Los circuitos de visibilización se reducen a festivales, filmotecas, cineclubs y asociaciones, no hay mucho más de donde sacar. La actual política audiovisual no parece interesarse por establecer puentes y sinergias.

X.F. El cine audiovisual gallego se encuentra en el mejor momento de su historia. **(...)** Galicia comenzó a interesarme como espacio creativo de sinergias, porque aquí se cuece algo único. Es un cine de nación pequeña, de maneras artesanales la mayoría de las veces, aunque hay directores que,

cuando han podido, han hecho filmes más ambiciosos o largometrajes con un acabado impoluto y profesional, al tiempo que son obras de autor. (...) Estamos sumidos en una crisis también de la cultura, pero a nuestros gobernantes no les interesa que haya cultura, ni alta ni baja, lo ven como algo residual y sin importancia.

O.L. (...) Aquí hemos coincidido varias personalidades que hemos puesto nuestros egos de lado y el carácter de servicio se ha puesto por delante, hasta el punto de que hay cineastas que han generado cines como Numax, que están sirviendo a la comunidad. Otros cineastas han creado festivales de cine, como el caso de Novos Cinemas, (S8) Mostra de Cinema Periférico, Curtocircuíto... Esos gestos, que me parecen los más valientes y los más generosos, describen un estado de ánimo de compartir, de generar, de acompañar...

L.P. Se está hablando mucho en los últimos años dentro de la cinematografía gallega del Novo Cinema Galego, y yo creo que si se habla tanto es por algo, porque realmente hay un gran número de cineastas que están apostando por un cine más ligado a la cultura, al arte y a la exploración del lenguaje, que está además teniendo un reconocimiento internacional sin precedentes. Esto se lleva hablando ya varios años, y lo que se está logrando es que este éxito que están cosechando provoque también un efecto llamada que hace que cada año vayan surgiendo nombres nuevos.

M.M. Al hablar de sector audiovisual, por convención lingüística, siempre omitimos el adjetivo "industrial", pero en el caso de Galicia me parece conveniente recordarlo. Hay un cierto tipo de cine, realizado al margen de la industria, hecho por autores y autoras muy valientes, que es el que más visibilidad internacional está consiguiendo y, por el contrario, dentro de nuestras fronteras no está siendo difundido, valorado, ni apoyado como mereciera. El raquítico sector industrial del que gozamos sigue premiando un tipo de producto convencional y sin identidad, copias de fórmulas que funcionan en otros lugares, sensibles a las modas y con escaso recorrido temporal, y no tiene pinta de que vaya a cambiar en un futuro próximo. Ojalá me equivoque.

A.P. Creo que el audiovisual gallego se encuentra en su mejor momento. Por primera vez en la historia gallega es la industria (unas productoras incipientes, independientes) la que se acerca a las creadoras y creadores gallegos. Hasta ahora eran éstos los que tenían que renunciar a sus presupuestos artísticos para entrar en la industria. Ahora es la industria la que se interesa por esas propuestas y permite el nacimiento de un cine de autor que aspira a estrenarse en salas. Por otra parte, el cine independiente, personal y experimental tiene cada vez más canales de visualización, tanto en Internet como en los festivales.

Estética, paisaje, pintura (en el audiovisual).

A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen fílmica?

C.A. (...) A veces, me interesa despojar a la imagen del objeto para quedarme con la relación de formas y la combinación de colores, que son lo que suscita la primera respuesta emocional. Me interesa crear atmósferas, espacios que nacen por la suma de ese conjunto de formas, no exentas de contenido.

X.C. Me interesa ofrecer al espectador los mayores niveles de representación. Una especie de deconstrucción del objeto, la mirada, el proceso, el contexto, el concepto... Personalmente, pienso que mi mirada es barroca, y también creo que es la que caracteriza la mirada tradicional de los gallegos.

X.F. Me interesa la estética de lo fílmico, pero igual que valoro forma y fondo, pienso también en la ética como la otra parte de la estética. (...) Dentro del tema que elijo, y la localización-personajes escogidos, ruedo lo que se manifiesta adecuado, bello, poético, y luego en el montaje le doy forma.

O.L. Me interesa la geometría espiritual que hay en el tiempo de las imágenes, cómo una armonía entre imágenes puede generar procesos alquímicos en el espectador, lo que yo llamo "el fuego de la imagen".

L.P. Lo que más me ha interesado hasta ahora, siendo muy reduccionista y por destacar algo, es el hecho de poder captar el movimiento de la realidad. El movimiento de la naturaleza, de los cuerpos... Por eso he trabajado mucho con planos fijos, porque no quería intervenir con mi movimiento, con el de la cámara, los movimientos que se producían en el interior del plano. Quería estar atento a lo sutil, al movimiento de la niebla, del viento, del aire sobre el mar, de un claro de luz en la montaña...

M.M. (...) Uno de los motores de mi impulso creativo es el experimento. Prescindir de las reglas de composición de la imagen perfecta y adecuada implica el cuestionamiento de las propias reglas, y creo que eso es parte de mi trabajo. De todas formas, lo que más me interesa a nivel estético de la imagen fílmica es el tiempo.

A.P. Lo que me interesa de la imagen cinematográfica es su riqueza semántica y su capacidad de cambiar de significado dependiendo de qué imágenes van antes o después. No me interesa la estética por la estética: la estética sin ética es pura cosmética.

¿Qué formato prefieres a la hora de trabajar, digital, analógico u otro tipo de tecnologías?

C.A. (...) Trabajando en analógico tengo que reflexionar (...) Además, está el carácter matérico de la película, lo que da un peso, objetualiza la imagen, rasgos que me interesan especialmente.

X.C. Prefiero trabajar con lo digital porque sobre todo es más barato, y puedes repetir y corregir los planos. Lo digital te ofrece mayor libertad, y eso supera cualquier contrapeso de virtudes de otros formatos o tecnologías.

X.F. Lo analógico del Súper 8 y el 16 mm es más físico, tiene esa plástica que me interesa. Pero luego hoy todo se digitaliza para editarlo. Para el día a día, por una razón obvia, uso el video (digital).

O.L. Depende del proyecto, pero me gusta más el analógico porque me parece que el arte es un rito, es un proceso de alquimia y la plata es un elemento natural conductor de energía, de vibración y de frecuencia, más sagrado que un píxel. (...) Por otro lado, la urgencia del gasto del analógico y la escasez de medios hace que uno tenga que calcular demasiado lo que va a filmar, y el digital permite que la película se haga a sí misma.

L.P. He trabajado siempre con digital por cuestiones económicas, pero la imagen analógica me parece muchísimo más sugerente y más poética. Por otro lado, no he querido nunca ser esclavo del tiempo y desarrollé un método de trabajo en el que el tiempo de contemplación era indispensable para poder captar esos momentos fugaces de la naturaleza. Es imposible grabar muchas horas seguidas con analógico.

M.M. Por el momento me encuentro mucho más cómodo con los formatos analógicos, explorando técnicas y formas que solamente se puedan realizar en este formato y que no tengan réplica posible con el digital.

A.P. He trabajado con cine en 16mm, en 35mm, en vídeo sobre cinta, con archivos digitales, utilizando el teléfono o la tableta como cámaras... El vídeo digital es asequible y cómodo, mientras trabajar con celuloide resulta más complejo. Cada material exige un acercamiento particular, y permite ciertas exploraciones únicas a ese material.

¿Cuál es tu forma de acercamiento al paisaje?

C.A. (...) A pesar de "retratar" el paisaje, no pretendo hacer un trabajo documental o cartográfico. Se trata de profundizar en todas aquellas cuestiones que se alejan de lo terrenal, tratar de ir más allá de lo visible,

profundizar en la cara irracional, invisible e insondable de la realidad, pero desde ella misma. En cualquier caso, se trata más de una búsqueda, un aprendizaje, un esfuerzo por tomar consciencia del momento presente y/o un cuestionamiento de la realidad obligatoria que de una manifestación de determinados sentimientos.

X.C. Para mí el paisaje es un personaje más. Por mucho que pienses que es un escenario o un telón de fondo, poco a poco va emergiendo, interactúa con la figuración, la condiciona y siempre permanece acumulando significados. Es lo que Greimas denominó "actante", es un organismo que normalmente está latente y donde la acción y los protagonistas tienen que amoldarse en todas sus variantes.

X.F. (...) El paisaje no es la meta consciente, aunque, siendo el cine tiempo y espacio, el espacio se llena con el paisaje y paisaje es la naturaleza retratada, lo real. La naturaleza está presente como marco, pero el ser humano, o la mirada del cineasta, suelen ser los protagonistas. El paisaje está en todas mis películas porque es un refugio para encontrar belleza o misterio.

O.L. Obviamente, el paisaje influye en mi obra. Más que el paisaje la naturaleza, son dos cosas diferentes. Una cosa es la naturaleza y otra el paisaje, que es una construcción de la modernidad, una idea. (...) A mí me influye la naturaleza, creo que hay una nostalgia... como una necesidad de disolverme en la naturaleza, una voluntad en mí, y creo que, en todo el mundo, artista o no artista, de volver a la unicidad de la naturaleza.

M.M. En las obras en las que creo que el peso específico del paisaje juega un papel determinante he intentado siempre llevar a la pantalla mis propias sensaciones. No existe un paisaje real que intenta ser reproducido, sino que el paisaje filmado (o pintado) es el paisaje vivido tamizado por el recuerdo. Se genera un espacio onírico e irreal que conecta directamente con el imaginario popular y mítico del paisaje.

A.P. El paisaje es como la historia, o digamos que la historia deja sus huellas en el paisaje. Es en ese sentido que me interesa. Somos parte del paisaje, al tiempo que lo moldeamos y transformamos. El paisaje es un producto humano, sobre todo en países como Galicia, donde quedan muy pocos espacios vírgenes.

L.P. (...) La capa más profunda de mi trabajo es la reflexión sobre nuestro modo de ser en el mundo, cómo experimentamos el tiempo y el espacio. Ahí entra el paisaje. (...) Lo que me ha atraído siempre del paisaje es que está vivo, es algo ajeno a nosotros, tiene su propia existencia y es algo misterioso. Hablo de naturaleza más que de paisaje, todos los fenómenos (meteorológicos,

atmosféricos, etc.) que suceden tienen su explicación científica o biológica, pero no deja de suponer un milagro y un misterio.

Parece haber acuerdo en que la palabra paisaje fue utilizada por primera vez para referirse a la representación de un espacio campestre en la pintura. Desde este primer planteamiento hasta hoy, el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación. ¿Cómo te sitúas ante la oposición entre territorio (naturaleza) y paisaje (imagen, cultura)?

C.A. (...) Asocio el paisaje a la parte inconsciente del ser humano, a esa parte natural y salvaje que tiene que ver con lo primitivo y emocional. (...) El paisaje es importante en mi trabajo porque los símbolos que he ido generando a lo largo de mi vida tienen mucho que ver con él. El mar, las montañas, la luz, o los cambios atmosféricos han tenido un gran protagonismo en mi vida.

X.C. Yo no separo lo estético de lo sociocultural (...). Lo estético tiene un poder de atracción mucho más directo y espectacular, mientras que el valor sociocultural es lo que otorga más peso y reflexividad.

X.F. El paisaje es una forma de lo real. Yo busco capturar lo real y su poesía. Me interesa el paisaje natural, pero también el urbano, la etnografía rural, pero también la del campo y la de lugares que nos son desconocidos. La auto-etnografía es también una parte importante de mi proceso creativo. Me gusta emplear el término *paisaje urbano*, paisaje como metáfora de lo real.

O.L. (...) Me parece que hay una deriva mecanicista, racionalista, superficial moderna, y el arte es un motor espiritual del mundo que está cada vez más disecado, más desalmado. Contemplo el acercamiento del arte a la noción de naturaleza como el que mira a un enfermo, le hace una radiografía y a partir de ahí saca diagnósticos. (...) Me parece ridículo poner una cámara entre uno y la naturaleza, no hay gesto más tonto. Yo he intentado transcender la idea de paisaje, aunque creo que la única manera de hacerlo es tirar la cámara por un barranco.

L.P. (...) Al captar algo que nos es dado, la naturaleza, provocamos una distancia estética y cultural, y es entonces cuando nace el paisaje. (...) Concibo el paisaje como una imagen en la distancia, si tú estás incluido en el lugar de representación estaríamos hablando de entorno o de atmósfera, pero el paisaje implica una distancia en términos espaciales.

M.M. (...) Me gusta que el azar tenga un papel activo en la creación de mis paisajes, al igual que ocurre en la naturaleza. Cuando intervengo y manipulo el celuloide directamente hay una parte del resultado que es imposible de controlar. Creo que esas imperfecciones, fruto de lo que se escapa a mi

control, son las que hacen que la imagen esté viva.

A.P. Para mí paisaje lo es todo. Un rostro humano puede ser paisaje, una casa, una ciudad. Es el espacio en el que vivimos y es algo que no solo debemos cuidar, sino construir. El paisaje es la ventana del alma de una sociedad. En un país como Galicia, con tan poca conciencia ecológica y estética, es más que necesario este saber reconocer el paisaje como algo propio, y como sujeto político: cuando se habla de "feísmo", en realidad hablamos de incumplimiento de las normas y de ilegalidades. Parece que queremos esconder la política tras términos estéticos.

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos autores a la hora de realizar sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura?

C.A. Los referentes estéticos -en dos dimensiones- más antiguos y arraigados que manejo vienen principalmente de la pintura. Por eso, en este sentido es lógico, y casi algo inconsciente, que exista cierta relación. En cualquier caso, siempre me ha gustado la idea simbólica de que la cámara funciona como un pincel y es la mirada la que crea la imagen.

X.C. Mi formación en Historia del Arte me lleva a tener un gran inventario de imágenes en la mente (...) Toda esa información me ayuda a la hora del encuadre, la composición, la angulación, la atmósfera...

M.M. Intento conseguir una abstracción expresiva de los paisajes, que se podría encuadrar dentro de una hipotética corriente que comenzaría con el romanticismo y acabaría en el expresionismo.

O.L. (...) Digamos que hay un formateo en todos nosotros, muy relacionado con la pintura y con otras expresiones artísticas. (...) El *sfumato* es una técnica que me interesa porque de alguna manera disuelve los personajes en el paisaje. Desde mis primeros cortometrajes usando el desenfoque he intentado pictorizar la figura humana, hacerla un poco más abstracta. La abstracción de la figura humana le da un carácter más poético, más de eternidad, se disuelve ese ser humano para representar la humanidad en su totalidad. Turner en ese sentido me interesa mucho, yo creo que él recoge un poco lo que estoy hablando sobre la pintura.

L.P. (...) Tendríamos a Friedrich, a Turner... sobre todo pintores donde el paisaje tiene protagonismo y las figuras humanas están distantes, aparecen en la imagen para poder medir la escala, para poder sentir la inmensidad del paisaje. Hay un autor que yo creo que está ahí y que espero que en algunas de mis obras se refleje, aunque a nivel audiovisual es difícil llevarlo a cabo. Este

autor es Rothko, con esas masas de color luminosas, que de alguna manera siempre he buscado, aunque tal vez no conscientemente. Me interesa el hecho de lograr como una vibración.

V. A MODO DE SÍNTESIS

El presente análisis partía de una intuición referida a la presencia de la pintura y la influencia del paisaje en el audiovisual gallego contemporáneo. La idea principal era determinar el influjo de la tradición pictórica en diferentes obras y autores pertenecientes a este contexto, añadiendo otra hipótesis derivada que relaciona este hecho con la influencia del espacio geográfico (la cultura y el paisaje de Galicia) y que se ha ido reforzando a medida que avanzaba la investigación. Tras la visualización de las diferentes películas y la comparación de las respuestas a los cuestionarios realizados, pueden detectarse una serie de coincidencias entre ellas que las relacionan no solo con la pintura, sino también con un determinado modo de acercarse al paisaje y de entender la práctica audiovisual. Al mismo tiempo, encontramos matices y puntos de vista que expresan las particularidades y procedimientos creativos de cada autor o autora.

Si pensamos en el actual panorama que dibuja el audiovisual en Galicia, es interesante advertir cómo coinciden y a la vez divergen las observaciones al respecto. Por un lado, varios de los entrevistados celebran el interés despertado en los últimos años por el tipo de cine al que se sienten afines, que está teniendo una gran presencia en festivales internacionales y revistas especializadas. Ponen de relieve la atención que están mereciendo las propuestas artísticas más experimentales, que han ido aumentando sus canales de difusión y han conformado un espacio de sinergias en Galicia, donde también se ha conseguido generar un interesante circuito de eventos, festivales y productoras independientes. Por otra parte, acusan la falta de apoyo institucional y la desatención que sufren estas nuevas prácticas cinematográficas por parte de la industria de mayor escala, algo que tiene que ver con una política cultural débil y poco interesada por el presente de las manifestaciones artísticas. Paralelamente, son diversos los criterios manejados a la hora de hablar sobre las posibles conexiones entre el cine y las artes plásticas, así como sobre la musealización del cine, sus beneficios y problemáticas. A pesar de la variedad de posiciones al respecto, se percibe una crítica generalizada a las condiciones en las que el cine suele ser exhibido en las salas expositivas y la falta de conocimiento por parte de los museos o instituciones artísticas hacia las necesidades intrínsecas del medio. En general, hay una apuesta por el diálogo y el enriquecimiento entre disciplinas, pero debería ir acompañada de una concienciación sobre el mecanismo manejado en cada momento y el cuidado de su propia naturaleza.

Pasando al plano estético, los filmes y cineastas que hemos revisado parecen tener en común no un *modus operandi*, sino más bien una forma de mirar que, a veces desde la propia imagen revelada y otras desde aquello que se camufla fuera de plano, juegan en un terreno donde lo pictórico se manifiesta

en la escena, percibiendo la cercanía de un paisaje en el que subyace muchas veces la evocación del territorio gallego. Este hecho incentiva una reflexión en torno al paisaje que se refleja en la obra de los cineastas propuestos, no tanto en el modo de abordar la imagen fílmica como en su presencia inconsciente. Es algo que *a priori* suscita interés, puesto que hablamos de autores que han producido parte de su obra en el extranjero y han elaborado su discurso artístico con relación a múltiples culturas. Sin embargo, reconocen e incorporan ese carácter lírico (que no exótico) asociado a Galicia que surge a través de su orografía, su vegetación y sus condiciones climáticas y que de alguna manera impregna todo un imaginario, una cultura. Se trata de un paisaje advertido desde un sentido amplio; desde su carácter estético y desde su relación con el territorio, desde su perfil visual hasta su interpretación simbólica o política. El paisaje asoma como una constante en los creadores y creadoras que nos ocupan, abordado desde múltiples metodologías que coinciden plásticamente con ciertos recursos pictóricos. Algunos se apoyan en el mismo buscando apartarse de la hipertecnificación contemporánea, procurando una práctica que se sitúa próxima a los presupuestos románticos y atendiendo a un enfoque un tanto idealizado que deja conscientemente de lado la presencia del progreso técnico (Carla Andrade, Lois Patiño). Otros abordajes entienden el paisaje como el marco donde tienen lugar la historia y las relaciones interpersonales (Xisela Franco, Xurxo Chirro, Alberte Pagán), un lugar de encuentro donde lo urbano y lo rural se contaminan y abrazan. Se acude al espacio tratando de escucharlo; de acceder a sus relatos. Algo similar sucede cuando la mirada busca estrechar vínculos entre el hombre y la naturaleza, intentando generar una sensación de atemporalidad (Oliver Laxe, Carla Andrade, Lois Patiño). Por su parte, la abstracción también puede funcionar a modo de espacio expresivo, donde la influencia del paisaje se traduce en una estética no figurativa (Miguel Mariño).

El imaginario visual de estos cineastas converge en una serie de decisiones formales y simbólicas que se preocupan por explorar el potencial creativo del cine, por rescatar ciertas sensibilidades y desligarse del modelo clásico de representación. Sus lenguajes visuales adoptan estrategias diversas en sus velocidades, sus referentes estéticos, su práctica contemplativa y sus modos de construir la imagen. Con todo, a nivel estilístico, ciertos recursos aparecen con frecuencia en las obras analizadas: la sensibilidad hacia el paisaje; la valoración de los estados atmosféricos (niebla, nubes, matices tonales); el interés por captar la incidencia de la luz sobre el entorno; la representación de escenas abiertas y panorámicas que muestran el paisaje en su extensión o la tendencia a potenciar la fisicidad de la imagen propiciando su relación con la pintura. La representación de todas estas sensaciones o conceptos en la pantalla precisa de gran control sobre la imagen; una toma de conciencia sobre las resonancias que el color, el ritmo, la forma, la composición o el plano suscitan en el espectador. Así, en estos

procedimientos formales pueden apreciarse ecos de diversos pintores o movimientos artísticos. Hablamos de confluencias, mas no de influencias. Hablamos de una transposición de metodologías que, desde la pintura, resurgen en otro lenguaje artístico para explorar nuevos planteamientos sensibles. Es imprescindible desarrollar previamente la capacidad de interpretar, en términos plásticos, los efectos derivados de la percepción de la imagen. Al mismo tiempo la Historia del Arte, y de la Pintura en particular, han ido orientando nuestros modos de disfrute estético a través de los diferentes modelos de representación del paisaje y sus recursos expresivos. Hay imágenes que, bien a fuerza de repetición o bien por suscitar un desplazamiento frente a determinados cánones, componen e influencian nuestros sistemas de interpretación convirtiendo a la tradición pictórica en una “escuela de la mirada”.[14]

14 MADERUELO, Javier (dir.). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada editores, 2007. p.13.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos citados

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

BAUTISTA, Ester y Josep Lluís Fecé (eds.). *Identidad, diferencia y ciudadanía en el cine transnacional contemporáneo.* Barcelona: Editorial UOC, 2014.

CLÉMENT, Guilles y Claude Eveno. *El jardín planetario*. Uruguay: Ediciones Trilce, 2001.

COSTA, Antonio. *Il cinema e le arti visive*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2002.

GONZÁLEZ, Xurxo y Fernando Redondo. "Lo procesual como marca de modernidad en el Novo Cinema Galego". En *Revista Latina de Comunicación Social.* Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación. Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna (diciembre 2014): pp.1-21.

MADERUELO, Javier (dir.). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada editores, 2007.

MARTÍNEZ, Isabel. *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Universidad de Vigo, 2015.

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

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

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

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana. "Lógicas de la globalización fílmica: la transformación transnacional del cine. 3. Un nuevo nombre para el cine contemporáneo: cine transnacional". En Ester Bautista y Josep Lluís Fecé (eds.) *Identidad, diferencia y ciudadanía en el cine transnacional contemporáneo.* Barcelona: Editorial UOC, 2014, pp. 31-57.

Secuencias: revista de historia del cine 32, (2010). Universidad Autónoma de Madrid (Ed.)

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

VV.AA., *Cine Galicia 25.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2014.

Bibliografía general

AGUILÓ, Miguel, et. al. *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007.

BAZÍN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966.

BONITZER, Pascal. *Desencuadres: cine y pintura.* Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, Francisco y Federico López Silvestre (coord.). *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009.

FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena. *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Vigo: Diputación de Pontevedra, 2010.

LIPOVETSKY, Guilles y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.

NOGUEIRA, Xosé. *O cine en Galicia*. Vigo: A Nosa Terra, 1997.

SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010.

TEJEDA, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Anaya, 2008.

VV.AA., *Arte y cine. 120 años de intercambios.* Madrid: Fundación Bancaria "la Caixa"/Turner, 2016.

INTER
SECCIÓN