

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

### **Cercanías y distancias entre el videoarte y el cine experimental en la obra de Miguel Alvear**

Trabajo de titulación previo a la obtención  
del título de Licenciado en Cine y Audiovisuales

**Autor:**

Paulo Renato Castro Santander

**Director:**

Galo Alfredo Torres Palchisaca

ORCID:  0000-0002-8768-0963

**Cuenca, Ecuador**

2024-02-08

## Resumen

El presente trabajo de investigación examina las cercanías y distancias entre el videoarte y el cine experimental en la obra de Miguel Alvear, para ello tiene como objetivo definir y explicar las características de ambos géneros para analizar la obra cinematográfica y artística del cineasta ecuatoriano Miguel Alvear. Con la finalidad de lograr nuestros objetivos en este estudio, se utiliza la metodología que concierte al paradigma metodológico sobre las artes, de Hernández Hernández (2006); se trata de la metodología más propicia para desarrollar trabajos de reflexión con motivos teóricos o críticos. El marco teórico que conforma la base de nuestra investigación se basa en trabajos que contemplan el cine y el video desde un punto de vista experimental como Baigorri (2004); Benavides (2010); del Portillo y Caballero (2014); Massara, Sabeckis, y Vallazza (2018); y Smarandache (2019). Se logra componer un esquema comparativo para poner en la mira: *Amina mar* (1989), *Camal* (2000), *Blak Mama* (2008) y *Wir konnen es* (2008-2009). Lo que nos lleva comprender que actualmente en la era de medios digitales que estamos viviendo tanto el cine experimental como el videoarte dependen de los lugares de proyección; su presencia en los medios; su relación con los demás artes (incluso con las demás obras de su misma rama); la temporalidad de la obra, a nivel intra y extradiegético; y por último, la intención del autor.

*Palabras clave:* cine contemporáneo, cinematografía, género cinematográfico



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

**Repositorio Institucional:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

### Abstract

This research examines the proximity and distance between video art and experimental cinema in the work of Miguel Alvear, for this purpose it aims to define and explain the characteristics of both genres to analyze the cinematographic and artistic work of the Ecuadorian filmmaker Miguel Alvear. In order to achieve our objectives in this research, we use the methodology which corresponds to the methodological paradigm of the arts, by Hernández Hernández (2006); It is the most propitious methodology to develop reflection works with theoretical or critical motives. The theoretical framework that forms the basis of our research is based on works that contemplate film and video from an experimental point of view, such as Baigorri (2004); Benavides (2010); del Portillo and Caballero (2014); Massara, Sabeckis, and Vallazza (2018); and Smarandache (2019). It is possible to compose a comparative scheme to target: Amina mar (1989), Camal (2000), Blak Mama (2008) and Wir können es (2008-2009). This comparison helps us understand that, currently, in the era of digital media, both experimental cinema and video art depend on various factors, such as the places of projection, their presence in the media, their relationship with other arts (even those within the same branch), the temporality of the work at an intra- and extra-diegetic level, and finally, the intention of the author.

*Keywords:* contemporary cinema, cinematography, film genre



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

**Institutional Repository:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

## Índice de contenido

<b>Resumen</b> .....	<b>2</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>3</b>
<b>Dedicatoria</b> .....	<b>8</b>
<b>Agradecimientos</b> .....	<b>9</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>10</b>
<b>Capítulo Primero</b> .....	<b>13</b>
<b>El cine experimental frente al videoarte, y el videoarte frente al cine experimental...</b>	<b>13</b>
Antecedentes .....	13
Breve historia del cine experimental .....	15
<i>Surgimiento, resumen desde 1889 hasta 1920.</i> .....	15
<i>El cine y la primera vanguardia</i> .....	18
<i>El cine de la escuela soviética</i> .....	19
<i>Época de transición</i> .....	20
<i>Segunda vanguardia o cine underground norteamericano</i> .....	22
<i>Cine estructural</i> .....	24
<i>La expansión del cine</i> .....	26
Inicios del videoarte.....	27
<b>Capítulo segundo</b> .....	<b>32</b>
<b>El cine experimental y el videoarte en América Latina</b> .....	<b>32</b>
Un vistazo al cine experimental y videoarte latinoamericano.....	33
Arte audiovisual experimental en Ecuador .....	39
<i>Contexto ecuatoriano ¿Qué clase de arte experimental se hace en Ecuador?</i> .....	39
<b>Capítulo tercero</b> .....	<b>46</b>
<b>Miguel Alvear y la creación de esquema comparativo audiovisual</b> .....	<b>46</b>
Desarrollo de esquemas .....	47
<i>Esquema 70-80</i> .....	47
<i>Esquema 2000-2023</i> .....	53
Vida y obra de Miguel Alvear.....	59
Amina Mar y Camal .....	61
<i>Amina mar</i> .....	61
<i>Camal</i> .....	63
<i>Desarrollo de los parámetros</i> .....	68
Espacios de proyección .....	68
Presencia en los medios.....	68

Relación con otros artes .....	68
Temporalidad .....	68
Intención del autor .....	69
Blak Mama y Wir können es.....	70
<i>Blak Mama</i> .....	70
<i>Wir können es</i> .....	78
<i>Desarrollo de los parámetros</i> .....	81
Espacios de proyección .....	81
Presencia en los medios.....	81
Relación con otros artes .....	81
Temporalidad .....	82
Intención del autor .....	82
<b>Conclusiones .....</b>	<b>84</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>88</b>

## Índice de figuras

<b>Figura 1</b> .....	62
<b>Figura 2</b> .....	63
<b>Figura 3</b> .....	64
<b>Figura 4</b> .....	64
<b>Figura 5</b> .....	65
<b>Figura 6</b> .....	65
<b>Figura 7</b> .....	65
<b>Figura 8</b> .....	66
<b>Figura 9</b> .....	66
<b>Figura 10</b> .....	66
<b>Figura 11</b> .....	67
<b>Figura 12</b> .....	67
<b>Figura 13</b> .....	71
<b>Figura 14</b> .....	71
<b>Figura 15</b> .....	72
<b>Figura 16</b> .....	72
<b>Figura 17</b> .....	73
<b>Figura 18</b> .....	74
<b>Figura 19</b> .....	75
<b>Figura 20</b> .....	74
<b>Figura 21</b> .....	75
<b>Figura 22</b> .....	76
<b>Figura 23</b> .....	77
<b>Figura 24</b> .....	77
<b>Figura 25</b> .....	78
<b>Figura 26</b> .....	80

## Índice de tablas

<b>Tabla 1</b> .....	47
<b>Tabla 2</b> .....	48
<b>Tabla 3</b> .....	48
<b>Tabla 4</b> .....	49
<b>Tabla 5</b> .....	50
<b>Tabla 6</b> .....	52
<b>Tabla 7</b> .....	53
<b>Tabla 8</b> .....	54
<b>Tabla 9</b> .....	55
<b>Tabla 10</b> .....	56
<b>Tabla 11</b> .....	56
<b>Tabla 12</b> .....	58
<b>Tabla 13</b> .....	69
<b>Tabla 14</b> .....	82

## Dedicatoria

A aquel Paulo niño que soñaba con ser un artista, no te defraudaré.

Y al arte experimental que me cambió la forma de ver todo.

## Agradecimientos

A mi madre quien me forjó como persona, a mi papá quien siempre confió en mí.

A mi abuela Aló quien siempre me apoyó.

A mi hermano Ari.

Y a toda la gente que llevo en el corazón.

Les amo a todos.

## Introducción

El presente trabajo de investigación busca comparar el cine experimental y el videoarte como géneros audiovisuales, con el fin de componer un marco de referencia que nos ayude a detectar las marcas estilísticas de ambos. El análisis se centrará en las obras del director ecuatoriano Miguel Alvear, cuyo trabajo fluctúa entre el cine y el video, convirtiéndolo en el mejor referente para llevar a cabo este estudio. La búsqueda surge de la difícil delimitación del cine experimental y la falta de una conceptualización clara del videoarte, así como de su confusa semejanza en la actualidad.

Es importante anotar que varias obras nacionales en las últimas décadas han destacado en el ámbito experimental, entre ellas se encuentran *Silencio en la tierra de los sueños* (2013), de Tito Molina; *Quijotes Negros* (2017), de Sandino Burbano; *Big Bang* (2020), de Wilson Urbano. En la literatura, el primer referente nacional donde el cine y el video comparten protagonismo es la obra de María Belén Moncayo titulada *1929-2011 ECUADOR: 100 artistas del audiovisual experimental* publicado en el 2011, que reúne un listado de trabajos cinematográficos y en video de autores ecuatorianos en el ámbito experimental, siendo así el primer archivo de nuestro país en buscar relacionar a estas dos ramas de la creación audiovisual.

La academia ecuatoriana nos ofrece varias tesis como la de Cevallos: “Cortometraje / Video Arte: Imaginarios Residentes, caos de la percepción.” del 2013 en la Universidad San Francisco de Quito, donde la autora sugiere con el título que cine y video son semejantes. También la tesis de Svenson, de la Universidad Internacional SEK, titulada “Producción de video experimental basado en las técnicas del cine arte” (2016), donde realiza una investigación general entre el cine y el video experimental, mas no enfatiza en la relación de los dos. Paralelamente, existen trabajos que estudian el cine experimental como el proyecto práctico de Joyner Salazar, de la Universidad de las Artes, titulado “Discurso Accidental” (2020); Salazar clasifica su trabajo como cine experimental.

Es crucial, de cara al presente 2023 y a futuro, trazar claras relaciones o diferencias entre el cine experimental y el videoarte, entendiendo que son diferentes ramas que nacieron en épocas bastante lejanas, sin embargo, poseen un mismo objetivo, transgredir sobre los cánones impuestos por la industria y sobre todo experimentar. El contexto actual de estas dos artes no es el mismo que el de hace 50 años y existen muchas veces comparaciones erróneas. También es importante entender que están en constante transformación, pues irán evolucionando mientras la tecnología lo haga, tal y como lo han hecho desde su aparición.

En consecuencia con lo dicho hasta aquí, el objetivo general de nuestra investigación es definir y explicar las características del cine experimental y el videoarte para analizar la obra cinematográfica y artística del cineasta ecuatoriano Miguel Alvear. Y los objetivos específicos son: primero, determinar y conceptualizar las características genéricas del cine experimental y el videoarte; segundo, contextualizar la obra artística y cinematográfica de Miguel Alvear; y tercero, analizar e interpretar los elementos de cine experimental y videoarte en, *Aminamar* (1989), *Camal* (2000), *Blak Mama* (2009) y *Wir Konnen Es* (2008-2009). Los contenidos que articulan estos objetivos son: Capítulo I, El cine experimental frente al videoarte y el videoarte frente al cine experimental; Capítulo II, Cine experimental y Videoarte en América Latina; Capítulo III, Miguel Alvear y la creación de esquema comparativo audiovisual; finalmente, Conclusiones.

Como hemos sugerido a lo largo de este texto, los conceptos principales de la investigación son el cine experimental y el videoarte, para desarrollar de forma óptima esta tesis, es crucial saber qué se entiende con cada término. Provisionalmente, digamos que, el cine experimental como género tiene una difícil definición, prueba de ello son los varios intentos de autores y teóricos por darle un significado concreto, según Torres y Garaveli resulta ser un término muy ambiguo, por lo cual: cine “underground”, “expandido”, “de vanguardia” o “alternativo” son nada más que otros nombres para definir los filmes experimentales de cada corriente artística en diferentes épocas (2014).

La definición de cine experimental más certera es la de Massara, Sabeckis y Vallazza, quienes afirman que se trata de una suerte de descarte, o sea, el cine experimental es definido por los parámetros a los que no pertenece, es decir, el cine no canónico ni comercial, por tanto, no se trata de ficción ni tampoco de documental (2018). De forma concreta, el cine experimental sería todo aquello que no se ha podido identificar con ningún canon narrativo. Por otro lado, en videoarte, según L. Baigorri sostiene que es una corriente artística que surge en la segunda mitad del siglo XX, tanto en Europa como en Estados Unidos, pero sobre todo en este último. Sin embargo, los componentes que delimitan el video como género artístico no yacen en el formato o el estilo, sino, son regidos por el contexto donde son producidos y los lugares de su exhibición (2004).

Es importante diferenciar el “video digital” como formato y el “video” como género artístico; L. Benavides menciona que el videoarte se mantiene estrechamente relacionado con la tecnología, por ende, supone una forma de experimentación creciente (2010), concluyendo que el video digital es parte de la tecnología mencionada y que el videoarte está sujeto al desarrollo tecnológico. A. Portillo y A.

Caballero, en su artículo “Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea”, citan a Michael Rush:

El uso de la cámara digital en sus diversos formatos -HD, Full HD, 3D- se ha extendido en la producción cinematográfica, primordialmente por el abaratamiento en la cadena de realización, producción, distribución y exhibición, así como también por el cambio estético de este siglo XXI, tan imbricado con la cibernética. De ahí que algunas voces hayan acuñado el término “cinematización” del vídeo (2011, p. 175).

Cuando se habla de tecnología, llegamos a la conclusión de que, con la digitalización de los medios, el cine y el video están muy cerca; se tomarán el cine y el video durante todo este trabajo como líneas asíntotas, líneas que se acercan mucho pero jamás llegan a tocarse, siendo este símil una manera muy restrictiva de explicar su relación, que sin embargo, ayuda a resumir la situación actual. Basta hacer una breve búsqueda para determinar que el cine tiene medios de difusión completamente diferentes al vídeo; el cine experimental se expone en la llamada caja negra, que hace alusión a las habitaciones oscuras de los cines y medios de proyección, y el video se limita a la caja blanca, que se refiere a un ambiente de exposiciones de arte o museos.

Con la finalidad de lograr nuestros objetivos en este estudio, se prevé que la metodología a utilizar, junto a los principios epistemológicos que le conciernen, es el paradigma metodológico sobre las artes, de Hernández Hernández (2006); se trata de la metodología más propicia para desarrollar trabajos de reflexión con motivos teóricos o críticos. Regularmente, la ya nombrada metodología se basa en descripciones, análisis e interpretación de obras de carácter cinematográfico o audiovisual, en este caso obras de cine experimental y videoarte, que se estudiarán con fines estrictamente teóricos.

Mediante la lectura y búsqueda de escrituras académicas se logrará el primer paso para nuestro proceso metódico, este conformará tanto el marco teórico y el marco metodológico como los antecedentes y sus bibliografías pertinentes. Como segundo paso se tiene el análisis de las obras, el corpus fílmico, que será abordado con los antecedentes conceptuales nombrados; y en tercer lugar la comparación de los resultados obtenidos, la inferencia en ellos y los debates vertidos.

## Capítulo Primero

### **El cine experimental frente al videoarte, y el videoarte frente al cine experimental**

En este primer capítulo se van a desarrollar los antecedentes de nuestra investigación, es decir, primero los trabajos académicos y no académicos que se relacionan con nuestra propuesta. Luego nos centraremos en reconstruir un recorrido histórico del cine experimental y el videoarte, partiendo desde sus orígenes, el porqué de sus definiciones, las principales corrientes junto a sus exponentes, para así poder trazar el marco en el cual se desarrollará la comparación de los dos géneros; pero, sobre todo para entender lo que los hace tan semejantes, y cómo detectar estos parecidos y sus diferencias directamente en obras audiovisuales. En seguida se hará el desarrollo del marco teórico. Y finalmente, definiremos el marco metodológico.

#### **Antecedentes**

Previa a nuestra a esta investigación existen varios artículos, libros, y proyectos que, si bien no abarcan nuestro tema de forma directa, sí contemplan conceptos o elementos que giran en torno a este trabajo, algunos de ellos ayudan a conformar la base para construir una genealogía idónea para este tema de tesis, muchos otros aportan a la definición de aspectos. A continuación, se hará un repaso de los trabajos más relevantes en el ámbito nacional, a nivel hispanoamericano y mundial.

En Ecuador si bien el videoarte y el cine experimental son una minoría entre los temas escogidos a investigar académicamente, se puede destacar entre ellas la tesis de grado de Melissa Svenson, de la Universidad Internacional SEK, titulado *Producción de video experimental basado en las técnicas del cine arte*, del 2016, donde realiza una investigación general del cine experimental y el videoarte para realizar una obra de video con características de cine experimental; no obstante, no toma en consideración el cambio que ha habido en estas dos áreas a lo largo de los años y no enfatiza en la relación de ambos artes en un contexto de era digitalizada.

Existen otros trabajos de graduación de licenciatura en cine, video, o multimedia que giran en torno del cine experimental, como el proyecto práctico de Joyner Salazar de la Universidad de las Artes, *Discurso Accidental* (2020), que utiliza este género de cine como una clasificación para su trabajo, sin embargo, no como una herramienta de hibridación con otras artes. Hay muchas otras tesis como la de Ruth Patricia Cevallos Vega, y su trabajo: *Cortometraje / Video Arte: Imaginarios Residentes, caos de la percepción*, del 2013, de la Universidad San Francisco de Quito, nombra el videoarte en el título como otra manera de referirse al cortometraje.

A nivel hispanohablante, encontramos el artículo de Lidia Benavidez Téllez, del año 2010, *Cuatro propuestas sobre videoarte y cine experimental*, en el cual habla sobre Bill Viola y su versatilidad en ambas formas audiovisuales, y afirma que tanto el videoarte como el cine experimental son artes hermanos; otros, solo repasan el tema del video, como la situación de Alicia Borrágán Pedraz, de la Universidad Rey Juan Carlos, donde aborda el *videoactivismo* y menciona sus indicios en los 60, pero ignora por completo el videoarte, llegando incluso a hablar del cine y el arte sin tomar en cuenta que el video se deriva de ambas.

Los trabajos no académicos se desligan por completo de entidades universitarias, sin embargo su valor teórico e histórico no es menor, y en muchos casos resulta ser crucial cuando se habla de antecedentes, como el caso de Gene Youngblood, teórico de las *media arts* y el autor de *Expanded cinema* (1970), que supuso un antes y aún después en la teorización del ámbito experimental, pues no solo le dio nombre a una corriente artística, sino también introdujo nuevos elementos como la kinestesia y la sinestesia en el cine, además de augurar diferentes avances tecnológicos como los hologramas y la proyección en varias pantallas simultáneamente.

Cuando se habla de historia del cine experimental, *Experimental Cinema: History and perspectives*, es una de las obras literarias más completas en cuanto a los inicios del cine, publicado en 1974 por Jean Mitry, crítico de cine y también teórico, quien recopila información y explica diferentes sucesos históricos que significaron un punto clave para el cine, como las primeras investigaciones sobre el séptimo arte o el interés por parte de los semiólogos. Mitry tiene una bibliografía conformada por seis libros, de los cuales también se destaca *Semiotics and the Analysis of Film* (edición del 2000), donde no solo aborda cine de ficción, sino también se ocupa de varios tópicos del cine experimental. Finalmente, Peter Weibel, autor de *Expanded Cinema, video and virtual environments* (2003), proporciona un enfoque mucho más experimental en cuanto al cine y Laura Baigorri, con *VIDEO: PRIMERA ETAPA. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70* (2004), son piezas importantes para la construcción de un contexto idóneo más cercano a la actualidad, tanto del cine como el video, repasan la evolución de los dos géneros en cuestión desde una perspectiva mucho más artística y centrada en sus características.

## Breve historia del cine experimental

### ***Surgimiento, resumen desde 1889 hasta 1920.***

Para situar históricamente el cine experimental es crucial establecer su definición, además de entender sus elementos a los que está sujeto, como el género. Altman explica que la palabra género, cuando hablamos de cine, tiene múltiples significados:

- el género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público. (2000, p. 35)

Todos los aspectos enumerados hacen alusión a diferentes etapas y estratos de la producción cinematográfica; en el caso de esta investigación, al mencionar la palabra género, hacemos referencia a todos los aspectos explicados por Altman, ya que, el cine experimental y el videoarte son artes contracorriente con su razón de ser en todas las etapas de la producción, además de que, como más adelante se va a explicar, podría resultar confuso ser limitantes cuando se habla de géneros experimentales en el ámbito audiovisual.

En el sentido más sencillo de la palabra, el cine experimental se ubica como un género cinematográfico más al igual que el cine documental y el de ficción; sin embargo, lo mismo que lo caracteriza como “experimental” es lo que, paradójicamente, obstaculiza su definición, tal y como Viñas afirma en su tesis doctoral, que: “El término cine experimental resulta ser un vocablo controvertido que identifica un amplio campo de creación de imágenes en movimiento, ubicado entre el espacio representado por la institución cinematográfica y el contexto del arte contemporáneo” (2008, p.7), es decir, pendiendo del mundo artístico, pero sujeto obligatoriamente a las exigencias de un concepto, nace la necesidad de delimitar este género que fluctúa de un espacio a otro lejos de las industrias. Los intentos de varios teóricos y artistas concluyen en definiciones ambiguas; muchos otros en su recorrido genealógico sobre el tema evitan encerrarlo en una definición, y más bien optan por señalar sus características, como lo hace Jean Mitry, en su importante libro *Historia del cine experimental* (1974), el cual comentaremos ampliamente.

Otra cuestión que concierne al cine experimental, en cuanto a su definición, es su antigüedad y presencia en el siglo XX:

El término “experimental” ha sido siempre muy ambiguo, (...) Su adopción en el entorno cinematográfico se da a partir de los años cincuenta, sobre todo debido al uso que se hacía de él en el cine underground norteamericano. A partir de entonces, han surgido varios nombres para un mismo modo de concebir los experimentos ligados a la imagen en movimiento: cine

“subterráneo” o “underground” (Renan, 1967); “expandido” (Youngblood, 1970); “de vanguardia” (Albera, 2009; Noguez, 1999); o “alternativo” (Dixon y Foster, 2002). (Torres y Garavelli, 2014, p.2)

Con lo se expone en el párrafo anterior, se confirma su vigencia a lo largo de la historia del cine y en pocas palabras, que el cine experimental se presenta constantemente por diferentes artistas, muchas veces con objetivos diversos, pero sobre todo con diferentes nombres; la manera más acertada de asumir el cine experimental acaba siendo una suerte de descarte o negación, es decir: “(...) se define generalmente por aquello a lo que no pertenece, por lo que lo diferencia del cine canónico, comercial: no es ficción, no es documental, no puede encasillarse dentro de un género o formato determinado (Massara, Sabeckis y Vallazza. 2018, p.159)”, es así que, el cine experimental es aquel género que ha sido excluido de los otros géneros, manifestándose y evolucionando a un lado alejado del cine “industrial”, el cine experimental no tiene un punto fijo de creación ni de término, cuando una corriente entra en decadencia es porque hay una nueva en apogeo como más adelante, en el repaso genealógico se expondrá.

Habiendo definido brevemente el cine experimental, podemos remontarnos a los orígenes de este. Antes de que el cine sea considerado arte, necesitó décadas para lograr establecerse como campo de estudio y no como una extensión de otros flujos artísticos de la época; acorde con Jean Mitry, lo que se llamaría “preámbulos” del cine, inician en 1895 con la presentación oficial del cinematógrafo en Francia por parte de los hermanos Lumière. El cine pasó de secuencias sin conflicto ni objetivo, a ser considerado teatro filmado, esto retrasó la evolución del cine durante muchos años:

Hubiera sido menos sorprendente si las personas cultivadas se hubieran tomado la molestia de considerarlo objetivamente y no a través de su formación literaria que les obligaba a verlo como un sucedáneo del teatro, y si los psicólogos se hubieran sentido inclinados hacia las cualidades formales de las imágenes o hacia los valores implicados en su continuidad orgánica. (Mitry, 1974, p.7)

A pesar de ello, su avance como un género artístico complejo fue bastante más rápido en comparación con la pintura, escultura o la música; según Mitry: “Estaba claro que el cine debía ser un espectáculo, pero en otro sentido: a la manera de un cuadro” (1974, p.13). Hasta aproximadamente 10 años después, el lenguaje del cine pasó a ser sujeto de análisis de teóricos. En 1911, Ricciotto Canudo, un poeta conocido de artistas como Blaise Cendrars, Picasso y Apollinaire, fue el primero en reflexionar sobre el futuro y las posibilidades del cine, al que ya se refería como el “séptimo arte”. A pesar de que el cine comenzó a ser considerado como parte de las otras seis artes, su lugar en el conjunto aún no estaba bien definido. Jean Mitry profundizó en este tema en su obra *Estética y psicología del cine*:

Contribuyeron a que algunos intelectuales, entre quienes se hallaban, precisamente, Blaise Cendrars y algo más tarde, Louis Delluc, Colette y el muy joven Louis Aragon, lo tomaron en cuenta. Nada de reglas todavía, ni el sistema, sino descubrimientos, apreciaciones de una asombrosa lucidez. (1986, p.2)

Teniendo en cuenta que no existe “experimental” sin cine, años después, a inicios de 1915 el cine como género artístico tiene su nacimiento debido al estreno *El nacimiento de una nación*, un filme de Griffith que utilizaba los mismos perceptos primitivos de la época con un enfoque dinámico que convencía al espectador de la historia, muy alejado de lo que podría llamarse teatro; Los films de Griffith significaron un antes y un después en el montaje del cine, consagró las bases del montaje y el ritmo en las películas, pero tomó otra década más para poder ver escritos considerables donde se hablara del cine a nivel técnico.

Los escritos sobre cine, del teórico y director Epstein, que fueron publicados en 1920 y 1922, establecieron las bases iniciales de una expresión visual que se centraba en el montaje y el primer plano, considerados como elementos fundamentales que aportan ritmo y simbolismo. Sin embargo, en ese momento, solo se buscaba establecer una sintaxis básica y una estética incipiente, ya que el cine se encontraba en pleno proceso de evolución y se estaban explorando sus posibilidades. Todavía no había surgido una estética definida para el cine. El primer cine experimental, hasta la década de los 20, más allá de ser una contraposición al cine canónico, ayudó a asentar las bases de lo que más adelante sería la narrativa, el tiempo y el cuadro; no fue hasta la llegada del surrealismo y la “Avant-Garde” que logramos ver por primera vez una contraparte respecto al cine comercial de la época:

En este sentido, no existe film experimental antes de los años veinte. Por el contrario, de 1910 a 1920, todo film que contribuyó al descubrimiento y al perfeccionamiento de un lenguaje en busca de sus medios expresivos, puede ser considerado como experimental, aunque haya formado parte -obra maestra o no- de la producción corriente. (Mitry, 1974, p.26)

### ***El cine y la primera vanguardia***

José González Zarandona, en *Breve historia del cine experimental* (2012), diferencia 4 etapas del cine experimental; donde el primer cine experimental comprende el cine prehistórico, desde 1895 hasta 1908. Después, el cine se ve en una crisis por su carácter primitivo. Hasta llegados los años 20 y principios de los 30 del siglo XX, en París, donde el segundo cine experimental entre en vigencia con el nombre de AvantGarde, se destacan films de este movimiento como *La fiesta española* (1920), de Germaine Dulac; *Fiebre* (1921), de Louis Delluc; *La rueda* (1923), de Abel Gance; y *El hundimiento de la casa Usher* (1928), de Jean Epstein; esta es la llamada “la escuela impresionista”. Paralelamente se desarrolla también el expresionismo alemán; pero, A.L. Rees distingue los films del Avant-Garde entre los “no narrativos”, films que se originan directamente del futurismo y el cubismo, y el Avant-Garde narrativo o también llamado *Art Cinema* que:

Incluía movimientos tales como el expresionismo alemán (con *El gabinete del doctor Caligari*, 1919, y *el Golem*, 1920), la escuela soviética de Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov y Shub, los “impresionistas” franceses como Louis Delluc, Jean Epstein y Germaine Dulac, el director japonés Kinugasa, y directores independientes como Gance, Murnau y Dreyer. (Rees, 1999, p.31)<sup>1</sup>

Estos autores redescubren el cine de una manera estética, mas no tan técnica, ya que crearon y desarrollaron un lenguaje cinematográfico nuevo, que los llevó a formar una estética experimental. Conforme fue evolucionando el cine experimental, y el no experimental, los directores del primero fueron explorando con los resultados obtenidos e incorporándolos a sus películas de carácter vanguardista. Es aquí, entre la segunda etapa y la tercera etapa del cine experimental donde muchos cambios se suscitan; se crean las estrellas de cine y las salas de proyección, comienzan a llenarse por un público que consume constantemente películas producto de décadas de evolución ya nombradas, tanto narrativamente como estéticamente.

Estos artistas al examinar las películas que entretenían al público, concluyeron que ese lenguaje no era el más apropiado para transmitir sus ideas. Por lo tanto, optaron por crear

---

<sup>1</sup> En el original inglés: “The Art Cinema included such movements as German Expressionism (with *The Cabinet of Dr Caligari*, 1919, and *The Golem*, 1920), the Soviet school of Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov and Shub, the French ‘Impressionists’ such as Louis Delluc, Jean Epstein and Germaine Dulac, the Japanese director Kinugasa, and independent directors such as Gance, Murnau and Dreyer”. Mi traducción.

un nuevo estilo de arte cinematográfico con un lenguaje innovador. Así nació el lenguaje del cine experimental. Si bien se podría decir que el cine de vanguardia le dio las herramientas necesarias al cine comercial para poder crear una fórmula de la cual se pueda lucrar constantemente de un público fiel, el cine de la experimentación no compartía estos principios, pues cada conjunto artístico tenía sus propias metras y tenía su propia visión del cine. Es aquí que podemos comenzar a hablar del comienzo de una separación entre el cine de arte, que se enfocaba más en la experimentación estética y el cine de consumo masivo.

En la mitad y final de la segunda década del siglo XX, el surrealismo surgió como un movimiento artístico y se estableció como una fuente de inspiración para muchos cineastas del "nuevo cine americano". En la actualidad, es común asociar al surrealismo como el principal exponente o incluso el único referente del cine experimental contemporáneo, lo cual ha llevado a una creencia errónea de que solo las películas con características surrealistas deben ser consideradas cine experimental. Siendo *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel, el filme que marcaría un inicio tangible para este, el movimiento surgió en 1924 a partir de los restos del Dadaísmo, y ambos grupos estuvieron directamente vinculados con los efectos de la Primera Guerra Mundial, que tuvo lugar entre 1914 y 1918. La razón sería simple, Europa no volvería a ser la misma después del trauma generacional que causó la guerra, y afectó directamente a todas las formas de arte de la época.

Los surrealistas se apoderaron de la "anti-narratividad" heredada del cine dadaísta, además de recursos como el "ojo documental" y el uso de la cámara para crear un orden simbólico que ellos mismos rompían, lo que les dio una gran autonomía creativa (González, 2012). Eventualmente el movimiento surrealista pierde notoriedad, sin embargo, deja un legado para los siguientes movimientos, como el cine experimental que surge en Estados Unidos durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

### ***El cine de la escuela soviética***

Si bien Griffith significa un antes y un después en el ámbito del montaje, existe paralelamente otro hito genealógico que se desarrollaba a la vez que Abel Gance y el Avant Garde ponían todos sus esfuerzos en la expresión del ritmo que concluirían en el uso constante del montaje rápido con intenciones de un ritmo puro. El cine ruso llevó más allá el montaje y desarrollaron el cine dialéctico.

Aunque Rees considera ampliamente el cine soviético como parte de la vanguardia, ¿se trata de cine experimental?; como se mencionó al inicio, es trabajoso reconocer cine experimental de canónico cuando hablamos de un arte en proceso de división, más aún cuando las bases que lo caracterizan se están asentando, "durante algún tiempo estos directores de cine no estuvieron excluidos ni marginados de ninguna industria, ya que ellos eran la propia

«industria». Por lo tanto, no podían estar fuera de ella, porque entonces no hubiera existido la «industria» (González, 2012, p.42), sin embargo, si consideramos los trabajos de Gance, Dulac o Epstein por traer a flote lo que años después serían los cimientos teóricos de un arte naciente, el cine soviético también lo es:

La importancia de este último reside en las innovaciones técnicas que los directores de cine y teóricos introdujeron en materia cinematográfica, como por ejemplo, el famoso “efecto Kulechov” descubierto por Lev Kulechov, o la teoría cinematográfica denominada el “cine-ojo”, fundamentada en los experimentos que hizo Dziga Vertov. (González, 2012, p. 82)

Más allá de lo que conformó el cine propagandístico soviético, “Dziga Vertov constituyó, junto a sus amigos Kopaline y Belakov y su hermano Michel Kaufmann, documentalistas también, el grupo Kino-Glasz (Cine-ojo) el 21 de mayo de 1922” (Mitry, 1974, p.121), con el fin de realizar un cine diferente, uno real, que incluso más adelante servirá como inspiración a la oleada documentalista en los años 60. Se destacan, films como *La madre* (1926), de Vsevolod Pudovkin; *Por ley* (1926), de Lev Kuleshov; *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov; y *El acorazado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, quien se destaca por encima de todo con sus ideas centradas en diferentes tipos de montaje conocidos como: el narrativo, el lírico, el constructivo y el intelectual.

### **Época de transición**

Luego de repasar todo lo que fue la primera vanguardia, que se dio a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la cual significó el nacimiento y desarrollo de un arte que logró estar en apogeo en menos de cuatro décadas, creando su propio lenguaje estético y técnico, además de movilizar a cientos de artistas literarios, músicos y dramaturgos a unirse, lo que varios años después sucedió con el videoarte y eventualmente con el arte contemporáneo. Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial y el punto de separación entre el film experimental y comercial llevaron al cine a una nueva era de modernidad:

Claramente, el modernismo en el arte y la modernidad en su sentido social están vinculados, aunque solo sea porque el comienzo del siglo XX se tomó a sí mismo como "la era moderna". Pero, tal como se usan hoy, modernismo y modernidad son términos retrospectivos que datan aproximadamente de mediados de siglo. Enfocan una amplia gama de fenómenos, desde el dadá hasta la pintura de acción, o desde el futurismo hasta el minimalismo. (...) Pero este uso fue demasiado amplio para las generaciones posteriores, que buscaron distinguir a los modernos pictóricos como Matisse y Braque de los modernos anti-arte como Antonin Artaud, Tristan Tzara y Marcel Duchamp. (Rees, 1999, p.9)

Rees explica que a partir de 1932 el séptimo arte experimental sería referente más a delante para varios otros movimientos: el cine que se queda en Francia de carácter narrativo y vanguardista (Nouvelle Vague), la ola documentalista experimental que nace en Inglaterra y los experimentos que se dan en Estados Unidos desde los años 40 hasta la llegada de la *media-art* (1999). A pesar de que el cine de Francia e Inglaterra dejaron su naturaleza experimental en segundo plano, ya que en el caso inglés:

El documental no puede ser considerado como film experimental. Por el contrario, se trata de una cierta manera no convencional de aprehender el mundo y las cosas, cuya influencia se notó después de la última guerra, influyendo de una manera decisiva en la evolución del film de ficción y dando origen a varias escuelas en Inglaterra y los Estados Unidos, con derecho, por su parte, a ser estudiado como "experimental" si se tienen en cuenta algunos de sus aspectos. (Mitry, 1974, p.179)

Más adelante, se visualizará la estrecha relación de los artistas que surgen entre las décadas de los 40 y 60, que, podemos reconocer ciertos retazos del estilo que los documentalistas, dadaístas y surrealistas dejaron en ellos como legado, cuando apreciamos los trabajos de Stan Brakhage que muestran la "realidad" a modo documental, sin alejarse de las bases del cine experimental; o Maya Deren que le dio sentido total al onirismo en Estados Unidos tan característico de los surrealistas; y Marcel Duchamp que llevó consigo el Dada, primero desde Francia a Alemania, luego a Buenos Aires y finalmente a Estados Unidos, con un interés por unir el surrealismo con el dadaísmo, la discontinuidad y rompimiento de paradigmas notorios.

La razón de la discontinuidad radical no se detuvo abruptamente en la representación visual, que puede ser percibida de diferentes maneras, ya sea como una ilusión óptica (como en las obras disruptivas de Buñuel, empleando el montaje) o como una ilusión retiniana (como en Duchamp, quien desafía con su "óptica de precisión" en los rotorrelieves filmados en su cine Anémico). Además, se utilizaron códigos lingüísticos en el cine, tanto escritos como hablados, como se puede apreciar en las películas de Man Ray, Buñuel y Duchamp, quienes juegan con juegos de palabras e intertítulos disruptivos para crear una separación entre la palabra, el signo y el objeto.

Hans Richter, Man Ray, Fernand Leger, Max Ernst, Marcel Duchamp, Alexander Calder participan en un filme, *Dreams that money can't buy* (1947): "que comenzó la era de los films surrealistas rodados en Hollywood (realizado en 1946 con Peggy Guggenheim y Kenneth Mc Pherson)" (Mitry, 1974, p.250), cuenta con 6 partes ideadas por cada uno de los integrantes. "El éxito de este film influyó en la aparición, como se acaba de decir, de toda una oleada de filmes surrealistas, freudianos y psicoanalíticos (o pseudo), de los que el cine americano -

experimental para ser más exactos- no se ha liberado todavía” (Mitry, 1974, p.254). Además de trabajar con John Cage, quien escribió el acompañamiento musical, artista que más adelante participará en proyectos de instalación sonora, y que posteriormente pertenecería a toda aquella élite de autores que incursionarían con la hibridación de diferentes ramas del arte.

Cage estableció una conexión entre los emigrantes europeos que habían participado en la guerra y los seguidores más jóvenes de Estados Unidos, en colaboración con Duchamp. Su contribución en la compilación de películas *Dreams of Richter* en 1947 lo relacionó con Duchamp. En la película *At Land* (1944) de Deren, Cage tiene un papel secundario, mientras que Duchamp aparece en su película incompleta "Witches Cradle" de mediados de los años 40, que se centra en la "magia feudal". Además, en su trabajo posterior, *The Very Eye of Night* (1959), Cage utiliza la coreografía vanguardista de Antony Tudor.

### ***Segunda vanguardia o cine underground norteamericano***

También llamado “cuarto cine experimental” por González, el cine *underground* es un ejemplo de la larga lista de corrientes pioneras en cine experimental y uno de los últimos eslabones antes de salir a una nueva era multimedia, donde el cine busca salir de las pantallas de proyección y evoluciona a lo que hoy conocemos como cine expandido. Es por esto que tomamos como punto de partida esta segunda vanguardia norteamericana, que dio sus primeros pasos a mediados de la década de los 40, y a la que tan solo unos pocos años después muchos video artistas se sumarían; y también al contrario, varios de ellos pasaron del cine: “Bill Viola siempre ha reconocido la influencia de su obra de Stan Brakhage, y los miembros del grupo Fluxus considerados los pioneros del video-arte.” (Sedeño, 2011, p.14).

Existen quienes no relacionan el cine experimental de los Estados Unidos que se realizó en la década de los 40, inspirado por el surrealismo y los temas que trataba como el onirismo, el freudismo y el erotismo, como en el caso de David E. James, en su obra *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*, habla de los films de Maya Deren (realizados en los 40) como un Avant-garde de Estados Unidos temprano (1992). En cambio, Jaime Costas en su apología *Images and themes in*

*Meshes of the Afternoon* asegura: “Este film produciría una tardía iniciación del surrealismo cinematográfico en los Estados Unidos y esto haría a Maya Deren la madre del cine independiente norteamericano” (p.2, 2013)<sup>2</sup>. Es decir, hasta en ese momento, el cine que se

---

<sup>2</sup> En el original inglés: “This film is going to produce a late initiation of the surrealist cinematography in the United States and it will make Maya Deren the mother of the North American independent cinema”. Mi traducción.

hizo post Segunda Guerra Mundial, con su apogeo en los años 60, que se llama innegablemente “undeground norteamericano”, no obstante, tendría una etapa transitoria y evolutiva. “El renacimiento del cine en la década de

1999, p.59)<sup>3</sup>, puesto que el “fin del arte” comenzaría su curso con movimientos como el *pop art*, el cual se explicará más adelante.

A diferencia de la proliferación de las vanguardias que se habían suscitado hasta ahora en Europa, no fue el mismo caso de Estados Unidos:

En Francia había un cine surrealista o dadaísta, pero casi no se producían películas experimentales de animación. En Alemania había un cine de animación más abstracto y dadaísta; en Rusia existía un cine experimental en cuanto a edición y narrativa, y en Inglaterra, se experimentó más con el género documental. Pero es en Estados Unidos donde se consolida el cine experimental como tal. (González, 2012, p.109)

La obra prima, *Meshes of the afternoon* (1943), de Maya Deren, que fue premiada en el Festival de Cannes. Con un presupuesto de 275\$, de carácter feminista, poniendo a los sueños y la psicología freudiana como elementos narrativos principales. El cine *underground*, como ya mencionamos, llegó a su plenitud en la década de los 60 y sus films tenían como público objetivo una minoría selecta de bares, clubs y cafetería, usando un lenguaje, como antes se explicó, inspirado en las vanguardias de a partir de 1925 en Europa. Con la primordial característica de ser un cine de bajo costo, que explora e indaga el arte basado en colectivos marginados por la sociedad, por ejemplo: *Fireworks* (1947) o *Scorpio Rising* (1963), ambos de Kenneth Anger; los sueños y el feminismo con Maya Deren en *At land* (1944); compilaciones, visión del ojo cerrado y lo cotidiano, con Stan Brakhage en *The wonder ring* (1955) y *Widow water baby moving* (1959); y Jonas Mekas junto a *Walden* (1969), todos estos conceptos que posteriormente el videoarte tomaría; por su lado, González hace un recuento bastante resumido de los principales exponentes experimentales de la época de forma internacional:

Isidore Isou, Maurice Lemaître y Guy Debord en Francia; Peter Kubelka, Arnulf Rainer, Felix Radal, Hermann Nitsch, Otto Muehl y Kurt Kren en Austria; Jonas Mekas, Stan Brakhage, Andy Warhol, John Cassavettes, Adolf Mekas, el grupo Fluxus, Bruce

---

<sup>3</sup> En el original inglés: “The 1940s renaissance of film was part of a wider revolution in American culture”. Mi traducción.

Conner y Oskar Fischinger en los Estados Unidos de América; Michael Snow y Norman McLaren en Canadá, Jan Svankmajer en la antigua Checoslovaquia, Béla Tarr en Hungría, Malcolm LeGrice, Derek Jarman y Ken Jacobs en Inglaterra, por mencionar sólo algunos. En México, existían las figuras de Rafael Corkidi, Rubén Gómez, Juan José Gurrola y José Luis Ibáñez. (González, 2012, p.124)

### ***Cine estructural***

El cine *bajo tierra* norteamericano eventualmente, debido a la naturaleza de su público “alternativo”, comenzó su decadencia justo en lo que llamaremos *época de hibridación*; sin embargo, otros cines toman el relevo como el *estructural*, también llamado cine *post-warholiano* (González, 2012); esta corriente da sus primeros pasos en la década de mayor apogeo del cine *underground*, en los años 60:

Cuando el cine estructural llevó a la vanguardia a lo más alto, después del populismo subterráneo, buscó explorar ideas visuales y cognitivas de estructura, proceso y azar que luego aparecían en las otras artes. Se alejó de la sensación visual y se acercó al tipo de autorreflexión postulado en la década de 1930 por Walter. En el cine estructural, la forma se convierte en contenido. El cine estructural rechazaba el cine de pura visión. Postuló la visualización como un acto de lectura, tal y como en las películas de Michael Snow, Hollis Frampton y George Landow (Rees, 1999, p.72)<sup>4</sup>.

Un film considerado como base de lo que es una obra estructuralista, según González (2012), es *Wavelength* (1967), del canadiense Michael Snow; y los artistas como Hollis Frampton con *Lemon* (1969); y George Landow con *Remedial Reading Comprehension* (1970). Edward Small (1994) marca ciertas etapas del cine experimental desde una visión

---

<sup>4</sup> En el original inglés: “When structural film led the avant-garde to the high ground, after the underground’s populism, it sought to explore visual and cognitive ideas of structure, process and chance then appearing in the other arts (especially in the more conceptual side of Cage, Rauschenberg and Johns).<sup>122</sup> It turned away from visual sensation and towards the kind of self-reflexiveness posited in the 1930s by Walter Benjamin (but in the context of Soviet montage), later glossed by Annette Michelson as ‘epistemological’ film. In structural film, form became content. The viewer’s identification with the ‘dream screen’ was disrupted. Thec structural film rejected the cinema of pure vision. It posited viewing as an act of reading, literally so in films by Michael Snow, Hollis Frampton and George Landow”. Mi traducción

estadounidense, pero José González, años después, explica y estructura su lista (teniendo en cuenta que la misma fue ya hecha en los 90 por Small):

1.- En Europa (1920-1930) las películas experimentales eran dadaístas, surrealistas, futuristas, etc.

2.- En Estados Unidos (1940-1950) las películas experimentales eran psicodramas, expresionistas, realistas líricas, etc.

3.- En el cine underground estadounidense (1960) las películas experimentales se componían de diarios populares, compilaciones, visión del ojo cerrado, neocubista/surreales, expresionismo abstracto, etc.

4.- En el cine extendido (1970-hasta el día de hoy) las películas experimentales son obra de computadoras, abstraccionismo de la Costa Oeste, cinevideo, películas "printer", etc.

Por último,

5.- En el cine minimalista-estructural (1970-hasta el día de hoy) las películas contienen una sola toma, refotografía/videografía, efectos parpadeantes, montaje de circuito cerrado, cámara fija, etc. (2012, p.123)

Posicionando el cine estructural (desde una mirada norteamericana) como un pilar crucial para la genealogía. Las obras de carácter estructural mantuvieron su vigencia hasta inicios del nuevo milenio, y resultan ser un eslabón importante en la evolución del género; sin embargo, el cine estructural desaparece lentamente hasta casi su extinción el día de hoy<sup>5</sup>. A pesar de las varias catalogaciones que se han tomado en cuenta durante esta investigación, nos podemos dar cuenta que muchos en su labor de separar el cine experimental por etapas, podría dar la impresión de que se están contradiciendo entre sí; sin embargo, como se ha sugerido hasta ahora, ninguna clasificación es incorrecta, sino más bien vista desde distintos contextos y tiempos. González, después de hablar de lo relevante que fue para Small el cine estructural (al punto de crearle un nombre específico: *minimalista-estructural*) explica que "la clasificación de Small es oportuna y clara; no obstante,

---

<sup>5</sup> Cine del movimiento letrista cuyas bases se centraban en la deconstrucción del lenguaje del cine, haciendo películas sin imágenes, el sonido no sigue a la imagen, daño a propósito de los soportes fílmicos y el uso de retazos.

demasiados experimentos con la imagen y el sonido complican la tarea de poder clasificarlos a todos con justicia” (2012, p.126).

### ***La expansión del cine***

Llegados a este punto nos encontramos con un arte más que desarrollado, en el caso del montaje, narrativa, estética y temporalidad ya no son más elementos en descubrimiento (pero sí de experimento) con los avances tecnológicos próximos que favorecen el medio. La tecnología se transforma en un valor clave, entre los años 60 y 70, no solo para el cine sino también para las nuevas artes que el cine contempla nacer en toda la etapa de *hibridación*:

abrió nuevos canales expresivos en la corriente experimental, donde se configuró un tipo de formas cinematográficas originales: el “Cine Expandido” (Expanded cinema). Eugeni Bonet en su antología del Cine Experimental, señala: “Un aspecto muy relacionado con el Cine Estructural (con su capacidad de destapar y revelar los procesos de construcción) es el llamado Cine Expandido. (Succari, 2009, p.111)

Todo esto devenido por la aparición de las filmadoras portátiles, nuevas posibilidades de proyección y el protagonismo que había tomado la televisión. Una nueva oleada de obras percibidas como filmes *expandidos* pone a este movimiento en la mira, “Stan Van Der Beek fue quien acuñó el término en 1966, para denominar aquellas producciones donde se multiplicaban las pantallas de proyección y se transformaba el lugar de exposición, fusionando el cine con otras artes, deconstruyendo el lenguaje cinematográfico” (Massara, Sabeckis y Vallazza, 2018, p.158). Años después, fue el periodista Gene Youngblood quien escribe el libro *Expanded Cinema* (1970), allí explica sobre la necesidad del cine experimental por hibridarse y salir de la pantalla de proyección común. No solo se limita únicamente a informar sobre la implementación de una tecnología, sino que la palabra “expresión” se refiere más bien a las nuevas formas perceptivas y expresivas que generan nuevos niveles de comprensión. Como Youngblood señala, esto se traduce en una “expansión de la conciencia”.

Youngblood deja en claro la importancia de hacer a un lado el cine comercial: “Hemos visto que el hombre está condicionado por ciertos estímulos en el entorno artificial y reacciona a ellos. El artista comercial es un manipulador de estos estímulos. Si emplea un cierto mecanismo disparador, con certeza reaccionamos en consecuencia” (1970, p.78), confirmando que un artista en su posición de creador puede influir directamente en la mente del espectador, y en muchos casos para manipular; además de anunciar que el cine se ha tornado monótono y a modo de presagio habla de hologramas, de cine 3D e introduce

conceptos nuevos, ajenos al cine como el movimiento cinético, traducido en kinestesia<sup>6</sup> y el cine sinestésico, que juega una relación importante, sensación-conceptualización.

En pocas palabras, el cine expandido se refiere al movimiento que busca la transformación del mismo con la necesidad de salir de las salas de proyección, la evolución de los films y la mezcla emergente con otras áreas crecientes como la instalación, el performance y el arte sonoro. Ahora bien, el concepto como tal es acuñado de tal forma en Estados Unidos, pero no repercutió de la misma forma en Europa, lo cual nos lleva a replantearnos que “el término cine expandido necesita ser definido para cada contexto, ya que en Estados Unidos parecía estar más relacionado con la propuesta de Youngblood, mientras que en Europa parecía tener más que ver con ciertos desarrollos formales vinculados” (Collado, 2013, p.123). Collado dedica un artículo completo en demostrar que el movimiento expandido, planteado tal y cual Youngblood lo hace en su libro, es poco claro:

La misma publicación de Gene Youngblood ya citada contribuye considerablemente a esta confusión y, sin dejar de ser un análisis interesantísimo sobre la expansión de la conciencia y su materialización en los llamados “nuevos comportamientos artísticos” que emergen en la época neovanguardista, propone un concepto demasiado amplio del cine expandido en tanto que extensión del medio filmico hacia todas las formas de la imagen tecnológica en un curioso vínculo con la psicodelia. (2013, p.122)

Por primera vez, en nuestra investigación nos encontramos con un movimiento artístico que ha logrado mantenerse hasta la actualidad; he aquí la razón por la que Collado expresa su escepticismo respecto a proliferación del cine expandido, ya que al día de hoy: “cualquier cosa se califica como cine expandido; cualquier película se convierte mágicamente, al presentarse deconstruida en múltiples pantallas en el contexto del museo, en cine expandido sólo que en su forma más bastarda” (2013, p.118).

La evolución posterior a los sucesos explicados hasta la actualidad se mantiene constante, a partir de ahora, la mayor parte del cine experimental después de la expansión del cine es en mayor medida dependiente a la tecnología, se vuelve tan relevante al punto de controlar gran parte del arte contemporáneo, sin embargo, te cara a esta nueva era, el videoarte se posiciona como una rama principal en las siguientes décadas, por ende todos los fenómenos que hacen alusión al cine experimental después de los 70, a mayor o menor medida se ven reflejados

---

<sup>6</sup> Según Youngblood: “es la manera de experimentar algo a través de las fuerzas y energías asociadas con su movimiento. Esto se denomina kinestesia, la experiencia de la percepción sensorial” (1970, p.118)

en la video creación, es por eso que a partir de ahora comenzamos con la contextualización del videoarte.

## Inicios del videoarte

El videoarte nace a partir de la mezcla de diferentes movimientos y estilos como el *Fluxus*, el happening, la performance, la instalación, etc. Pero con objetivos muy similares al cine experimental, así: “Tanto Vostel como Paik proponen conceptos ligados a la expresión plástica, la crítica, la experimentación o el arte conceptual presentando unas formas radicalmente diferentes e innovadoras en su momento” (Benavides, 2010, p.164). La presencia de la televisión también fue un elemento importante para la aparición de videoarte porque de hecho, la videocreación también es una contraposición a la TV.

L. Baigorri (2004) sostiene que el videoarte es una corriente artística que surge en la segunda mitad del siglo XX, tanto en Europa como en Estados Unidos, alrededor de 1960. Pero sobre todo en Estados Unidos, que tomó la batuta de este surgimiento por dos motivos históricos, según Ana Sedeño, el primero: “Es comúnmente aceptado que el inicio del videoarte se fecha en el año 1963 con las exposiciones realizadas por Nam June Paik (...) bajo el nombre Music Electronic Television y por Wolf Vostell en la Simollin Gallery en Nueva York” (2011, p.13); y segundo, por la llegada de un nuevo instrumento tecnológico que facilitaría las cosas a estos artistas emergentes, es decir: “(...) aparece el Portapak de Sony, la primera cámara con magnetoscopio portátil, que inicia la posibilidad de crear obras grabadas (videotapes) como formato artístico” (2011, p.13).

Entonces, el videoarte nace en 1963 con el trabajo del coreano Nam June Paik, sus exposiciones en la galería Parnass de Wuppertal con el título de Music Electronic Television, una de las primeras obras que fueron conformadas por televisiones más allá de su uso convencional; la obra consistía en varios registros de instalaciones de cintas de vídeo y doce televisores modificados, junto a cuatro pianos preparados como objetos sonoros. Con la aparición del dispositivo lanzado por Sony en 1965 se abre la posibilidad de llevar una cámara y el propio magnetoscopio de forma portátil, inicia una era donde los videoartistas que tienen la vía libre para la experimentación y creación de obras.

En los años 70, el videoarte llega a su cúspide. Experimentó junto a las performances, el minimalismo, el arte conceptual, etc. Los artistas de video en gran parte fueron inspirados por la televisión, el cine experimental, el movimiento *Fluxus*, y los cambios radicales que venían ocurriendo desde inicios de siglos en las artes plásticas. En un inicio las obras de videoarte se basaron en la captura de escenas cotidianas, Ligia

Smarandache confirma tres diferentes usos del videoarte: “Camera as stiló”, herramienta de exploración visual para artistas; “Cameras are mirrors”, la inmediatez del video y sus cualidades espejo (en el tercer capítulo se hablará más a profundidad de esta); “Camera as

soul keeper”, el descubrimiento de las cámaras como equipos para encontrar la intimidad de cada artista (2019) . Conforme los años pasan se van incorporando elementos al videoarte, como las instalaciones multimedia y existen aportes actuales que se están produciendo de colaboraciones de diferentes ramas como del diseño, la arquitectura, escultura, arte digital y arte electrónico. Como precursores se destacan Steina y Woody Vasulka formando *The Kitchen*, en 1971, un espacio multidisciplinario sin fines de lucro para sobretodo acoger a la ola de artistas que experimentaban con las nuevas tendencias del Arte Contemporáneo.

Bill Viola, de la misma manera, pionero en el videoarte y la instalación, de 1973 a 1980 estudió y trabajó con el compositor David Tudor, en el grupo de música *Rainforest*. A su vez encontramos al compositor John Cage, con el que surgió un nuevo estilo de arte basado en el sonido, en 1968, con su obra de ajedrez y música electrónica junto a Marcel Duchamp y David Tudor (este último ya había colaborado con ellos anteriormente). A partir aquí, en la década de los 80, se abre una suerte de abanico conformado por varias disciplinas que, nacieron o lograron hacer raíces en el mundo del arte, que reúne el Arte Contemporáneo, con sus primordiales características: capacidad multifacética, los nuevos escenarios de presentación, versatilidad de cada rama, capaz de trenzarse con una o varias y fusionarse en una sola obra.

Entre las obras de Bill Viola se destacan: *Reasons for knocking at an empty house* (1982), una instalación audiovisual conformada por una silla, un televisor, unos auriculares pegados a la silla y unos altavoces. En la televisión vemos un hombre respirar y tragar mientras que los auriculares en la silla emiten estos sonidos, luego algo golpea al hombre y el sonido del golpe resuena fuerte en todo el cuarto por los altavoces instalados en la habitación. *Slowly turning narrative* (1992), una instalación que consta de varios videos y un espejo que refleja al espectador en una habitación que va girando los videos; el espectador se puede mover libremente por la instalación.

Ahora que hemos repasado las bases del videoarte, podemos entender que de manera certera que se trata de cualquier pieza con finalidades experimentales o artísticas que utilice como medio el video y/o herramientas propias de este. Al igual que la definición de cine experimental nos encontramos nuevamente con una respuesta ambigua y a pesar de ello nos acercamos un poco más a una conclusión certera para lograr crear un marco de referencias que pueda ayudarnos a diferenciar ambos géneros. Ahora bien, después del apogeo del video, no solo como género sino también como formato de información, la proliferación de la conectividad por internet y la *emigración audiovisual* de casi todos los géneros que hacían del video su medio de manifestación.

El hecho de que el video se remite a la desnaturalización del lenguaje cinematográfico, mezclado con la filosofía del *Pop art*, y sus intencionalidades relacionadas a la representación de un modelo artístico capitalista, rápido y repetitivo. Todo unido crea como resultado un modelo de consumo audiovisual propio del video:

De allí, tal vez, la mezcla de imágenes, fundidos, la incrustación en parte de la superficie de otra imagen, la conmutación alternativa de las diferentes fuentes de imágenes, montajes rápidos, relantis, variaciones constantes de velocidades, sobre impresiones, desfase de sonido e imagen en la foma video.

(Carrillo y Häbich, 1994, p.85)

Lo cual explica las razones por las cuales el *loop* y la corta duración de las obras de videocreación están estrechamente relacionados.

En cuestión de obras que resuman esta época entre los 90 e inicios de los 2000, el artículo ya mencionado de Lidia Benavides (2010) es uno de los mejores referentes que abrevia las principales características de las obras de videoarte de cara al 2000. Benavides enumera a Eugenia Balcells, pionera del audiovisual experimental en

España, quien ha trabajado a lo largo de su carrera con “instalaciones, libros de autor, películas experimentales, murales, proyecciones de diapositivas, reproducciones con fotocopias, collages de imágenes, ensamblajes de objetos”, representa la performatividad del videoarte como rama experimental (p.165); Bill Viola, como videoartista y Andrei Tarkovski, como autor de cine de autor, ambos con sus propias formas de darle significado y rasgar el simbolismo de los elementos (fuego y agua); y Mariko Mori, como artista que traza una mirada hacia la primera década del 2000.

La mayor parte del tiempo es difícil concebir la masividad de los medios que se desarrollan producto de una sociedad globalizada y con ello el intercambio de información a todo el mundo, sin necesidad de transportar ni proyectar ninguna obra. En internet las películas pertenecientes a la industria, la música, el video y todas aquellas disidencias artísticas que usan la experimentación como herramienta es el caldo perfecto de cultivo para darle la capacidad de crecer a otras ramas audiovisuales que tocaremos en el último capítulo de esta investigación.

## Capítulo segundo

### El cine experimental y el videoarte en América Latina

En este segundo capítulo de nuestra investigación vamos a desarrollar aspectos como los autores y obras del cine y video experimental de América Latina y del Ecuador, mundo cinematográfico en el que se inserta la obra de Miguel Alvear. Además, daremos algunos datos sobre la vida y obra de Alvear, así como haremos un repaso de lo que la crítica ha dicho sobre su obra.

Todo esfuerzo por seguir clasificando de forma clara y certera aquellos fenómenos que rodean el cine experimental luego del movimiento expansionista y el minimalistaestructural, de los cuales hasta la actualidad mantienen su influencia en el ámbito contemporáneo, puede resultar infructuoso ya que no existe autor o teórico que se arriesgue a nominar esta era “audiovisual-globalizada”, que se inició desde los años 80 y 90; primeramente por las fronteras poco tangibles entre cada corriente artística que conforman el arte contemporáneo; es decir, a diferencia del Avant Garde, no existe actualmente término o movimiento que unifique el cine vanguardista de las primeras décadas del siglo XXI.

Por otro lado la “desnaturalización” de obras audiovisuales, un fenómeno que podríamos llamar *emigración audiovisual*: la pantalla grande, pantalla chica, caja negra y caja blanca han emigrado a las “micro pantallas” de los nuevos dispositivos tecnológicos que han tomado protagonismo en las últimas dos décadas: “se manifiestan en las pantallas y, a su vez, éstas se encuentran por dondequiera, con diferentes tamaños, con movilidad, con posibilidades de generar una comunicación interactiva” (Rosseti, 2011, p.137), condicionando para siempre (o al menos hasta la aparición de una nueva tecnología que reemplace a la otra) la forma de reproducir todo material audiovisual, “Es por eso que en las últimas décadas este tipo de cine ha vivido un gran auge gracias a las nuevas posibilidades de producción y de exhibición que permiten los nuevos avances en materia de tecnología digital y audiovisual” (Massara, Sabeckis y Vallazza, 2018, p.159). La *emigración audiovisual* también define un antes y un después en los formatos de filmación, la distancia que figura la producción de video o cine se vuelve nula, por ende, el dispositivo de grabación, de edición, y difusión bien podrían ser el mismo para ambos actualmente.

Gabriel Succari, en su tesis doctoral, distingue desde un principio tres nuevas propuestas emergentes que han evolucionado a lo largo del tiempo: “el cine experimental a partir de los años 60, el Vídeo a partir de los años 70 y el cine Digital.” (2009, p.110). Entendiendo que estas tres propuestas han estado vigentes hasta el día de hoy, incluso seguirán estando en completa evolución gracias a la tecnología que ha jugado un papel crucial en la hibridación de estas dos ramas con diferentes artes y la recurrente semejanza actual.

Y cuando hablamos de tecnología nos damos cuenta que con la digitalización de los medios de comunicación, año tras año, han provocado que el cine y el vídeo se hayan ido acercando, pero a pesar de ello, existe una gran división de opiniones que todas acaban, muchas veces, en una conclusión como: “De nuevo observamos algunos excesos en la obsesiva intención de fragmentar y distinguir característica de nuestra época, en este caso en la innecesaria delimitación radical entre cine y vídeo” ( del Portillo y Caballero, 2014, p.99). Aunque se intente llegar a una delimitación tal y como dice la anterior cita, caemos en una búsqueda sin ningún final claro; existen más teóricos que avalan la inutilidad, por así decirlo, de la búsqueda de diferenciar el cine del videoarte, “hoy la terminología que había separado los conceptos de cineasta y artista o de película y de pieza, carece de sentido” (Quintana, 2011, p. 64).

Podemos encontrar entre las pocas diferencias que separan estas dos ramas, la intención del autor que tiene respecto a la creación de la obra, y la temporalidad:

“El tiempo, y todo lo que éste implica en ambas prácticas, sería el principal nexo o frontera por la cual tanto se unen como se diferencian el videoarte y el cine experimental” (del Portillo y Caballero, 2014, p.99). Solo podemos ser capaces de analizar y augurar lo que en un futuro próximo, con tecnología más avanzada y otros medios lleguen a hacer con el cine experimental y el videoarte, ya que los dos cada día toman más fuerza en los museos y obras artísticas de carácter moderno: “La hibridación y la mutación continúan. Por ello será importante prestar atención a todos los cambios que se deriven de esa evolución constante para conocer los nuevos ámbitos de actuación y diversificación en los que se moverá el videoarte a lo largo del siglo XXI” (del Portillo y Caballero, 2014, p.109).

### **Un vistazo al cine experimental y videoarte latinoamericano**

Luego de un corto repaso por la historia de las vanguardias “usa/eurocéntricas”, término utilizado por Camilo Martín en su artículo para la Revista Iberoamericana de Comunicación, titulado *Apuntes para una historia del cine latinoamericano* (2016), que comienza dando cabida a una problemática que acontece en todos los ámbitos como el nuestro:

*Historia del cine: una introducción* no es la única publicación académica que ha empleado una metodología excluyente para concebir la historia del cine mundial. (...) Por ejemplo, en el texto de casi 800 páginas *Histoire du cinéma mondial: Des origines à nos jours (Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días)*, el autor Georges Sadoul (1976), sólo hasta la página 377 hace referencia a cineastas, producciones y cines nacionales que no son europeos o estadounidenses. (p.42)

Martín explica que no solo existe una escasa representación de Asia o África en textos académicos que engloban el cine, sino también inadecuada, pues al mencionar Asia, solo se

indica el cine chino, cine japonés y cine indio; y en el caso de América Latina, solo México, Argentina y Brasil:

Es decir, si la historia del cine de varias naciones latinoamericanas sigue siendo desconocida (como por ejemplo la de Ecuador, El Salvador o de La República Dominicana), ¿cómo se puede determinar un nuevo cine latinoamericano sin conocer en su totalidad las historias de todos los cines nacionales de esos países? (2016, p.43)

El cine en nuestro continente está presente desde 1896, un año después del nacimiento del mismo, y existen varias obras con tintes experimentales como *El pequeño héroe del arroyo de oro* (1929), de Carlos Alonso y *Garras de oro* (1927), de P.P. Jambrina; en este caso un retrato de la clase obrera, dos décadas antes del *neorrealismo italiano* que con el film, *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini, se postulara como precursor. Sin embargo, en nuestra búsqueda de un verdadero movimiento experimental latinoamericano ponemos en la mira la década de los 60; antes, durante y después de los 60 notamos el surgimiento del *Nuevo cine latinoamericano*, que demarca un hito en el cine de América Latina, pues se caracteriza por un auge en el cine (tanto ficción como experimental y documental) sobre todo en México, Argentina y Brasil; de esta forma, el cine experimental prolifera bajo las sombras del cine narrativo de este movimiento, que florece alrededor de todo el territorio americano, sin embargo:

Mientras no haya prueba de lo contrario parece que, *Limite* (1930), largometraje brasileño en 35 mm de Mário Peixoto, es probablemente el hito inaugural del cine experimental en América Latina, si bien este término aún no estaba en circulación en ese momento. *Limite* podría definirse como una película líquida, no sólo porque la mayoría de sus escenas transcurren en mar abierto, sino también porque, a medida que avanza la película, las imágenes se licuan, desmoronándose, hasta la abstracción total. (Machado, 2010, p. 27)

No fue hasta el fin de los regímenes dictatoriales que por un lado permitieron el retorno a muchos artistas, y por otro, se restauró en menor o mayor medida la libertad de expresión, se trata de un florecimiento y auge para el cine experimental del continente:

uno de los textos más recientes y más prominentes sobre el tema es Ismo,

Ismo, Ismo (Lerner et al. 2017, 3) en el que se plantea que el “cine experimental en América Latina nunca ha podido ser reducido a un solo asunto, a un problema formal o a una causa política”. Lo que lo convierte en un campo complejo y a la vez abierto a la investigación. (Martín, 2016, p.29)

En México nos encontramos con el *Nuevo cine mexicano*, que comprende desde 1970 en adelante; en esta década se produjeron 823 películas, básicamente bajo la marca de cine de autor; la producción de cine se vio directamente afectada por tecnologías como los cassettes de videos y la televisión. México, al igual que Argentina y Brasil resultan ser los más relevantes en lo que respecta al *Nuevo cine latinoamericano*.

De la producción de la época destacamos los primeros “tapes” experimentales (videoarte), los cuales se vieron beneficiados por el abaratamiento de la producción, como sucedió con la producción audiovisual mencionada en el capítulo anterior. Se resalta antes del comienzo de los 90, films como *Rojo amanecer* (1989), de Jorge Fons, que rodea los hitos del 2 de octubre en Ciudad de México y sus vueltas políticas; de entre sus obras también se resalta años más tarde *El callejón de los milagros* (1994). Paul Leduc, nombrado anteriormente, se ubica como artista alternativo con su film *Frida, naturaleza viva* (1983), que hace un repaso por la obra completa de Frida Kahlo.

En Perú, antes del comienzo del *Nuevo cine latinoamericano*, sobresale *Esta pared no es medianera* (1952), cortometraje de Fernando de Szyszlo, un artista establecido en Perú y conocido de forma internacional también, con esta obra, Szyszlo recuerda a los filmes realizados en la época de apogeo surrealista. En Colombia podemos nombrar *La langosta azul* (1954), de Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, este último gran entusiasta del cine quien llegó a estudiar cine en Roma:

“La Langosta Azúl es el resultado de los encuentros del llamado “Grupo de

Barranquilla”, compuesto por Cepeda Samudio, García Márquez, el artista plástico Enrique Grau y otros que circulaban alrededor” (Machado, consultado el 3 de noviembre 2022), una película silente que trata temas que rodean a una comunidad de pescadores y las langostas azules de la zona contaminadas por radiación, la llegada de un extranjero y la vida de los pobladores; Arlindo Machado, doctor en comunicación en la Pontífice Universidad de São Paulo, describe en su artículo titulado *Pioneros del video y el cine experimental en América Latina*:

Hay un énfasis exagerado en detalles absurdamente pequeños y que no están al compás con la(s) historia(s) que está(n) siendo contada(s), al punto de que el plot narrativo resulta casi abstracto. En fin tenemos aquí una estructura semi-narrativa que ya preanuncia todo el posterior desarrollo del cine experimental dentro y fuera de América Latina. (Machado, consultado el 3 de noviembre 2022)

En Brasil, el destacado Glauber Rocha, artista experimental brasileño, consagrado como uno de los emblemas del *Cinema novo* de su país, inicia su trayectoria con *O patio* (1958), film

con tintes abstractos y constructivistas, Machado, sugiere que el filme ya mencionado, *El límite* (1930), de Peixoto, está presente en el filme como referente, “Aunque posteriormente cambia completamente su estética y adopta un estilo barroco y anárquico, Rocha ataca a *Limite* como una forma de atacarse a sí mismo y desautorizar *O Patio*, de cuyas experiencias formales él se alejaría cada vez más” (Machado, consultado el 3 de noviembre 2022), el filme contempla los roces entre una pareja de jóvenes, le da especial énfasis a sus manos y la vegetación tropical junto al mar. El guionista Leon Hirszman que también se consolida como ícono experimental con la obra *Sao Bernardo* (1972), filme que “muestra cómo una adaptación literaria no necesita hacer concesiones a ningún discurso estatal homogéneo” (King, 1994, p.171); adaptada de la novela homónima de Garciliano Ramos, que se centra en temas como la ambición y la terratenencia en el interior de Brasil.

Si bien, en Chile, el cine narrativo ya estaba establecido en la época “pre-Pinochet”, la película, según John King, *El carrete mágico* (1994) “que apareció en 1968 fue *Tres tristes tigres* e instituyó a Ruiz como el cineasta más experimental de su generación” (p.243), sin embargo, la producción cinematográfica chilena fue aniquilada por la milicia, ya que “Todas las escuelas de cine y los centros de producción fueron ocupados por los militares, las instalaciones destruidas y quemadas las existencias de viejo material filmico.” (p.254). Decenas de artistas en aquella década se retiraron al exilio como Miguel Littín o el mismo Ruiz, quien en París realiza una obra llamada *París, diálogo de exiliados* (1974).

Por parte de Bolivia, mencionamos de forma especial a Jorge Sanjinés, quien en 1963 estrena su primer corto, *Revolución*, que pronto se transformaría en un punto de inflexión en el cine latinoamericano:

Utilizando únicamente imágenes, música y sonidos naturales. *Revolución* se basa en técnicas de montaje conceptual y dialéctico (“por conflictos”) del director ruso –letón Serguei Eisenstein para componer un ensayo sobre la explotación y la miseria del pueblo boliviano y sobre las posibilidades de superación mediante estrategias revolucionarias. (...) Las imágenes y los sonidos son de una elocuencia espantosa: no es necesario ningún discurso verbal para entender lo que quiso decir Sanjinés. (Machado, consultado el 3 de noviembre 2022)

Sanjinés, posteriormente lanzaría sus películas más narrativas *Ukumau* (1966) y *Yawar Mallku* (1969), y más adelante la película icónica *La nación clandestina* (1989); al día de hoy, Sanjinés se posiciona como uno de los más importantes íconos del cine latinoamericano, andino, indigenista y muchas veces también experimental.

Como parte de esta ola, en Cuba, *Cosmorama* (1964), de Enrique Pineda Barnet, muchas veces considerada cine documental, otras veces experimental, “Si bien se realiza con película cinematográfica, esta película está considerada por los videoartistas como precursora del videoarte en Cuba” (Machado, consultado el 3 de noviembre 2022); *Cosmorama* está directamente relacionada con la obra de Sandú Darié, quien se considera el precursor del arte cinético y abstracto en Cuba:

Se trata de un “poema espacial” como dice el subtítulo de la película, con formas y estructuras en movimiento, con luces y colores que producen imágenes plásticas en constante desarrollo. La banda sonora de alta complejidad es el resultado de la mezcla de 13 distintas pistas de sonido, donde se incluyen piezas contemporáneas de Bela Bartok, Pierre Henry, Pierre Schaeffer y Carlos Farina, asociadas a ruidos naturales o mecánicos. (Machado, consultado el 2 de noviembre 2022)

Más adelante realizaría obras de carácter político y crítica al mandato de Fidel Castro, como *Juventud, rebeldía revolución* (1969), *La bella Alhambra* (1989) y de los primeros filmes en digitales en Cuba como *Te espero en la eternidad* (2007), aunque estas últimas nombradas poseen carácter semi-documentalista como sucede con *La bella Alhambra*, podemos distinguir ciertos guiños experimentales de principio a fin en la obra de Pineda.

Machado hace énfasis en *La flecha y un compás* (1950), de David Cohon, cortometraje que tiene lugar en la ciudad de Buenos Aires, que se presenta con planos singulares de los edificios, superposición de planos y la ansiedad de una persona mediante un juego visual de espejos. La argentina de origen alemán, Narcisa Hirsch, resalta sobre todo con su obra realizada por un único plano secuencia, *Come out* (1974): “Primero aparece una imagen imposible de identificar porque está completamente fuera de foco, acompañada por un sonido repetitivo, que al final se revela como una aguja de tocadiscos patinando sobre un disco de vinilo rayado (Machado, consultado el 3 de noviembre 2022).

Así como en el caso del cine, Argentina, México y Brasil toman la batuta en cuestión de video, a diferencia de otros países que el videoarte comienza a desarrollarse entre los 80 y 90. En Brasil, el video se caracteriza especialmente por la transformación del autor a sujeto de performance: “De esta forma, se consolida el dispositivo más básico del video: el enfrentamiento de la cámara con el cuerpo del artista”(Machado, consultado el 3 de noviembre 2022), y la apelación a la sensibilidad del público como método de narración, como el ejemplo de *Marca registrada* (1975), de Letícia Parente, donde se muestra cómo se cose directamente sobre la piel del pie (con hilo y aguja) “Made in Brasil”, otro ejemplo de *video-horror brasileño* es el de Sonia Andrade, con su obra “sin título” de 1977; en ella podemos observar cómo de la misma forma que la autora anterior se cose con hilo y aguja,

esta vez en la cara, hasta deformarla; luego procede a realizarse pequeños cortes y pegar su mano en una superficie con clavos, transformando la obra en un espectáculo de autolesión exasperante.

Podemos darle énfasis al caso de Venezuela, donde los equipos y medios con los que se grababa videoarte eran los mismos recursos para producir televisión, por ende, se trataba de un arte mucho más tecnológico que en el caso de otros países. Del país bolivariano rescatamos a Nela Ochoa, pionera en su país, con una trayectoria tan diversa como la madre del cine underground y el onirismo, Maya Deren. En el caso de Ochoa, esta artista experimentó con video-escultura, artes visuales, coreografía e instalaciones; Que en paz descanse (1985), una obra que le da relevancia a la relación del propio cuerpo con las tradiciones religiosas y populares que rodean a una mujer, “con una mise-en-scène ritual y algunos toques buñelianos, además de una coreografía rigurosa que convierte los movimientos de los actores en un verdadero Ballet” (Machado, consultado el 3 de noviembre 2022). Y en el caso del país vecino, Colombia, Gilles Charalambos, quien se ubica en el punto de más relevancia en cuestión de videoarte en su país; sus videos como Distorsión, Intermittencia, Falsificación en esta información (1979); esta y la mayor parte de su obra se basan en imágenes distorsionadas, ruidos y desestabilización de la imagen electrónica.

Cuando hablamos de video cubano, Enrique Álvarez es quien lleva el estandarte principal junto a *Espectador* (1989), que contempla al espectador de la televisión como un sujeto ajeno a la pantalla chica y a su vez la esclavización de él mismo. Mucho más abajo en el mapa, encontramos el ejemplo del boliviano Gastón Ugalde que utiliza artesanías y tejidos como objetos de suma importancia, no solo en sus obras sino también retratando la realidad de los pueblos quechuas y aymaras de su país, Ugalde es uno de los primeros emblemas de videoarte en América Latina, *Marcha por la vida* (1986-92), y *Marcha por la vida II* (2004), sus obras más destacadas por ser instalaciones y seguir en continua evolución.

En Argentina, Claudio Caldini es considerado un referente para los realizadores de cine actuales, sus obras realizadas entre las décadas de los 70 se consideran por muchos “un puente entre el pasado cinematográfico y el presente electrónico” (Machado, s/f., párr. 25); *Ofrenda* (1978) es un espectáculo floral lleno de colores con una narrativa que roza lo experimental; años después, en la década de los 90, Caldini, como muchos artistas que comenzaron con el cine, se sumerge en el mundo del video; sin embargo, sus influencias debidas al cine siempre estuvieron presentes. Hacemos también una singular mención a Andrés di Tella, documentalista excepcional del país argento, con un largo recorrido hasta la actualidad; como obra emblema señalamos a *Reconstruyen crimen de la modelo* (1990),

cortometraje considerado experimental que se centra en el asesinato de una modelo, donde se recrea la escena del crimen.

Además, junto a Di Tella, debemos mencionar a Fabián Hofman, con quien comparte la autoría de la obra ya mencionada, de quienes se destaca:

Dezaparición Forzada de Personas (1989), Montoneros, una Historia (1995) y La Televisión y Yo (2002). El segundo realizó trabajos como Five Seconds (1982), Los Abuelos de la Nada en Obras (1983) y Subte Line (1985), todos realizados conjuntamente con Carlos Trilnick, otro pionero del videoarte en Argentina. En 1996, Hofman emigró a México, donde dirigió el largometraje Panchito Rex (1999), que tiene también una versión interactiva. Di Tella y Hofman realizaron juntos, también, 70 metros (1989), 33 Millones de Financistas (1991) y Guía del Inmigrante (1993). (Machado, s/f., párr. 30)

## **Arte audiovisual experimental en Ecuador**

### ***Contexto ecuatoriano ¿Qué clase de arte experimental se hace en Ecuador?***

Tras un breve repaso por el desarrollo Latinoamericano de lo que a este punto podemos catalogar como *arte audiovisual experimental*, procedemos a realizar un corta mención de los artistas y cineastas del cine y video experimental del Ecuador, antes de adentrarnos profundamente en la obra de Alvear; no sin antes aclarar que cuando se menciona *audiovisual experimental* se engloban ambas ramas, sin sugerir que sean lo mismo; debido a que el objetivo de esta investigación que se centra en el cine y video de Miguel Alvear. Sin embargo, en el ámbito del arte contemporáneo ambos géneros toman un papel muy parecido como artes audiovisuales:

Tras casi cincuenta años de historia, todos los intentos para establecer una delimitación cerrada y definitiva del concepto de videoarte, como un medio o disciplina única, con su propia trayectoria, sus propias herramientas de producción, su sistema específico de distribución y su singularidad expositiva, parecen haber fracasado. (del Portillo, García y Caballero, 2014, p.88)

Sería incongruente poner en duda la elasticidad y plasticidad del cine experimental habiendo analizado todas sus presentaciones y contextos, y lo mismo podemos decir del video experimental, ambos poseen sus propios nichos, pero se ha demostrado que cuando hablamos de géneros o ramas el problema "es que suele desconocer precisamente el hecho que un género corresponde a una cultura y a un momento histórico, y que es difícil, a veces

imposible, adjudicar a sus características aquellas que corresponden a otra cultura e historia” (Luzuriaga, 2017, p.3). Aunque podamos afirmar que el cine es para las salas de proyección cinematográfica y el videoarte para los museos, no sería imposible poder encontrarnos con un cortometraje experimental en una exposición de arte y un video alternativo en una sala de proyecciones:

Dentro de la esfera del arte contemporáneo, donde surgió el videoarte, asistimos a una fusión creativa que ha propiciado la mutación e hibridación de numerosas obras audiovisuales. Estas creaciones podrían encuadrarse a la vez -en la lógica de las numerosas categorías cinematográficas-, en el cine documental, cine-ensayo, corto de ficción, incluso videoclip, vídeo de animación, y en un sin fin de campos y géneros, complementarios o contradictorios, en los que se desarrolla nuestra cultura visual contemporánea. (del Portillo, García y Caballero, 2014, p.90)

Resulta innegable que el primer indicio de un “filme experimental ecuatoriano” fue realizado por nada más ni nada menos que un estudiante de 5to año de secundaria, *El terror de la frontera* (1929), de Luis Martínez Quirola; es así que el primer registro nacional, no solo fue un proyecto “amateur” entre amigos y primos, sino también un *found footage*, montado con cintas de películas *Western* de la época provenientes de Estados Unidos. Es todo un tema de debate el contar la obra anterior nombrada, pues su categorización como experimental es cuestionada como el caso de Camilo

Luzuriaga quien expone que: “El género es una necesidad de la industria; a la vez, el género requiere de los recursos de la industria para desarrollarse en cuanto tal. Sin ella, el género parece juego de niños, como en *El terror de la frontera*” (Luzuriaga, 2017, p.4)

La obra de Eduardo Solá Franco es una de las más importantes y diversas a nivel experimental en Ecuador, Solá fue artista visual (en términos poco usados: artista plástico), sobre todo pintor, que podría decirse que es el Kenneth Anger de Ecuador, ya que sus características cosmopolitas y homoeróticas nos recuerdas a los temas tratados por el cine *underground*. En 2010 se hace un homenaje a sus filmes experimentales llamada *Eduardo Solá Franco. El teatro de los afectos* realizado en el Museo Municipal de Guayaquil, allí se pudieron observar recursos típicos del cine experimental como la voz de las minorías, en este caso erotismo gay y una narrativa surrealista en *Encuentros imposibles* (1959); y el *stop motion* en *Don't kick the objects please* (1963), y montajes bruscos

De cara a los 80, realizada en 16 mm, aparece *Adán y Eva en el paraíso de Judith*

*Gutiérrez* (1982), de Paco Cuesta, se trata de una obra destacada que: “fusiona la animación en cine y la fotografía en el primer film experimental que se conoce” (Moncayo, 2008, p. 4),

se basa en la exposición de la obra de la pintora ecuatoriana Judith Gutiérrez; los paisajes, formas y sujetos de sus pinturas toman vida gracias a la animación realizada en conjunto al sonido de la obra y los tonos eróticos entre los protagonistas del filme:

La película se había perdido y solo recientemente se encontró una copia en avanzado estado de deterioro. Desafortunadamente, los fuertes colores de la pintura de Gutiérrez se perdieron con el paso del tiempo y hoy la película solo se puede ver en un colorido desvanecido. Posteriormente Cuesta se dedicó a la dirección de televisión y trabajó en el canal Ecuavisa. (Machado, s/f., párr. 26)

A continuación, haremos mención de los autores destacados según María Belén Moncayo, creadora del archivo AANME, que se dedica a recopilar, catalogar y guardar todas aquellas obras experimentales del género audiovisual producidas en Ecuador o por ecuatorianos en otros lados del mundo. Además se contó con su artículo: *Robando el fuego de los dioses* (2005). Y cabe mencionar que los referentes experimentales de nuestro país, en su gran mayoría, se trata de artistas visuales que aprovechan la facilidad de fluctuar de un arte a otro, entre ellos, el audiovisual experimental; por ende, muchas obras de su autoría forman parte de una instalación completa y otras incluso carecen de nombre, a pesar de ello, sus menciones no son menos merecidas:

Larissa Marangoni, artista ecuatoriana de Guayaquil, está activa desde 1989 hasta 2003, y se ha inspirado en el concepto de Vito Acconci, y también por su divorcio. Emplea elementos personales y sociales, además de abordar temas internos de su ciudad de origen, Guayaquil y el Estero Salado: “la de la mujer como mano de obra y la locura como un estadio ambiguo (Un día de rituales domésticos, Yo ya no me baño en el estero, La simbiosis de la indiferencia, Fábrica, Cristo Histórico)” (Moncayo, 2005, p.4)

José Alcibar y Allan Jeffs (este último de nacionalidad chilena, quien falleció en agosto del 2022), quienes conformaron el colectivo de arte llamado “YACA”, presentan trabajos videográficos tanto individualmente como colectivamente, a partir de los años 2000 y dos años posteriores, en *6:19* (2000), ganadora del segundo festival “Para muestra un botón” por mejor cortometraje, guion, montaje y sonido; y *Untitled* (2002), ambas abordan el tema de la urbanización deficiente y la presentación del caos hecho ciudad, Guayaquil; en *Untitled* se muestra, mediante el montaje rápido e incesante, planos donde el ruido, la multitud y la precariedad son protagonistas. De sus proezas destacamos el proyecto realizado en la Antártida, donde Jeffs realizó la instalación *Ex+Sistencia* (2012), en el que se muestra una serie de estatuas realizadas por artesanos ecuatorianos que lo acompañaron en todo el viaje al Polo sur y colaboró con Fernando Miele en el filme *Persistencia* (2016),

y por sus intervenciones en el MAAC de Guayaquil con obras de género videoarte. Por otro lado José Alcibar en la Antártida realizó *Exploradores bajo cero* (2015) y *Chanchofobia* (2018), un cortometraje sobre la conmoción que vivió la ciudad de Guayaquil respecto a la obra del artista urbano Daniel Adum, *La chanchocracia* (2004), pues los medios catalogaron estos “grafitis” como obras de bandas delictivas, surgiendo varias teorías conspirativas, de tal forma que generó una *histeria colectiva*<sup>7</sup>.

Daniel Adum, quien ha hecho de su nombre una marca, se ha centrado en inferir satíricamente en el ámbito artístico y publicitario; desde el año 2002 documenta con cámara digital en mano: “en el marco de eventos artísticos en las calles de Guayaquil y Cuenca, asegurando así un Registro Sineceptual de los espacios a su nombre” (Moncayo, 2005, p.4), autor de la obra urbana ya mencionada, *La chanchocracia*, con el uso de pinturas en aerosol de color negro, rojo o blanco plasma la silueta de un chancho: “en la primera mitad de diciembre de 2004, como eje articulador entre histeria social, seguridad ciudadana y policía cultural. Los detonantes para una forma de miedo inédita en el medio fue la fantasmagórica aparición de tres cerditos” (Andrade, 2006, p.16), podemos encontrar más de sus obras en formato audiovisual en su página web<sup>8</sup>.

Stéfano Rubira, Ricardo Coello, Fernando Falconi, Jorge Aycart, Ilich Castillo y Oscar Santillán, quienes conforman el grupo de arte “La limpia”, realizaron un brevísimo video titulado *Tres comentarios breves sobre el mar* (2001), también *Piedra, papel o tijera* (2002), obra colocada en “La rotonda” de Guayaquil, en el monumento del encuentro entre Simón Bolívar y José de Sanmartín siglos atrás; la proyección es justo encima de las manos de estos dos personajes, como si el destino de nuestra nación dependiera de un juego de niños. También recalcamos la importancia de *Dieta* (2002), obra política sobre la industria bananera del país. Rodolfo Kronfle en su blog sobre arte contemporáneo en Ecuador, “Río revuelto”, pone énfasis en la importancia de obras de dicha índole:

La discursividad que emanaba de obras como *Dieta* (2002-2004), *Los Jornaleros* (2006) o *El Arrastre* (2007) ha dado paso al lirismo y la ambigüedad propios de una búsqueda en pliegues experienciales y en las opacas contingencias de lo cotidiano,

---

<sup>7</sup> *Chanchofobia* y algunas otras obras de video de José Alcibar en <https://www.youtube.com/@alcibarimaz6787/featured>.

<sup>8</sup> Podemos encontrar las obras y proyectos de Adum en su web: <https://www.danieladumgilbert.ec/>

alejándose de contenidos fácilmente identificables y por ende resistiendo el afán analítico del lenguaje. (julio 28 de 2009, párr. 6)

El colectivo “La limpia” se mantiene vigente hasta finalizada la primera década del 2000; a partir de 2011 los integrantes se dividen, sin embargo la mayoría de ellos se mantuvieron realizando obras contemporáneas, sobre todo de videoarte y cinematográficas. No podemos dejar de mencionar *Que tan lejos está el triunfo de la voluntad* (2009), que utiliza los créditos finales del largometraje ecuatoriano *Qué tan lejos* (2006) de Tamia Hermida:

En este video el artista parece explorar el fantasma nacionalista y el perfil militante inmerso en cierta producción cinematográfica (Refiriéndose a Hermida) quien luego de concluir su largometraje militó en el partido gobiernista y fue electa a la Asamblea que reformó la constitución del Ecuador que entró en vigencia en el 2008. (Kronfle, septiembre 7 de 2016, párr. 12)

Y un año después se estrena *Glitch Ecuador* (2010), de Castillo, además de su exposición *Fuera de tiempo*, bajo la curaduría de Lupe Álvarez, con las obras *Bayer, Dibbets, Flanagan, Haacke, Heizer, Holt, Kaltenbach, Long, De Maria, Oppenheim, Serra, Smithso* (2010); *Test (Angel exterminador)* (2010); *Proa* (2010) y, la videoinstalación *Lejana* (2010).

Félix Rodríguez, otro antiguo integrante de “La limpia”, destaca por *Intrusión* (2005); se trata de una trilogía realizada por él, obras que pretenden generar una especie de catarsis respecto a las fobias y miedos que Rodríguez posee; para esto utiliza un programa, el editor de video de Windows, y “extrae del menú del visor el efecto “agua”, una roseta que van mudando su color y reciclando su forma en un loop” (Moncayo, 2005, p.6), la rapidez de la frecuencia aumenta y la desesperación que el autor pretende reflejar es evidente, más aún porque a la par del video se escucha *Té para tres*, del grupo “Soda Stereo”: “canción que ha marcado las estructuras psíquicas del artista, quien además funde en la obra la acción auditiva de su propio vómito, único paliativo inmediato con el que calma sus aversiones”(Moncayo, 2005, p.6).

Los hermanos Burbano, tanto Sandino como Wilson, llegados a la actualidad se han ganado su propio renombre como artistas contemporáneos. En 2020 son protagonistas de una exposición de cuatro días en la Cinemateca Nacional “Ulises Estrella” de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, donde se expusieron sus obras, junto a la investigadora cinematográfica, Gabriela Alemán, según la página web de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE):

Las creaciones de los hermanos Burbano proponen una estética donde se fusionan lo expresionista y lo surreal, configuran un puente entre el cine mudo y el sonoro... Mantienen dos estilos de notables diferencias, integrados por la poesía y la experimentación que dan a luz una expresión cinematográfica de peculiares características. (Retrospectiva de cineastas ecuatorianos Hermanos Burbano, 2020)

En la exposición nombrada, se mostraron obras de Wilson Burbano como *Angelus* (1993), filme puramente experimental, donde contemplamos a un ser andrógino que es enterrado por un caballo, mientras una especie de reloj se incendia; *Bodas del silencio* (1995); *País en guerra* (2005), filme de carácter contemporáneo donde un hombre ciego experimenta recuerdos por medio de la sinestesia mostrándose sus memorias proyectadas sobre su ropa, una obra de videoarte transformada en un corto experimental. Y por último, tres cortometrajes que tuvieron su estreno en la exposición: *El reflejo de Narcisa* (2020), *Esperando el rescate* (2020) y *Crianza del agua* (2020), tres obras que se muestran como una alegoría que expone la llamada de nuestro presente hacia un pasado pre-colonial y espiritual, concebidos desde puntos de vista como el misticismo y el rito, el mestizaje y nuestra historia nacional.

De Sandino Burbano se pudieron encontrar cortometrajes como *Domingo Orgiástico* (2005), donde el encuentro de un grupo de ancianos se transforma en una experiencia que los lleva a entrar un sueño cálido en el cual desaparecen; *El correo de las horas* (2007), y su estreno *Verano a la deriva* (2020), dos cortometrajes que también utilizan a la gente adulta mayor como dispositivo para transmitir su mensaje.

*Quijotes negros* (2016), primer largometraje y ópera prima de Sandino Burbano, donde abarca temas como el colonialismo e incluso la identidad mestiza, pues, irónicamente, la referencia entre el protagonista y el título no es más que una analogía poética; el propio Burbano se ha referido al personaje principal como un quijote “mulato” más que negro. Es una obra basada en dos personajes singulares en una sociedad que los posiciona como sujetos marginados, quienes secuestran a la reina y princesa de España, sin saber la real identidad de ellas; de ahí convergen dos mundos diferentes y las intenciones de cuestionar la relación colonial con nuestra era actual.

Patricio Palomeque, como la mayoría de artistas visuales que hemos mencionado y los que aún se mencionarán, muchas de sus obras de video son parte de una instalación audiovisual como *Circulante* (1998), expuesta en la VI Bienal de Cuenca, donde utiliza el formato video como recurso infinito; podemos observar una mano que cuenta billetes y jamás se detiene, reproducido en una televisión como elemento principal para su obra que busca criticar la crisis financiera de la época, del mismo modo que utiliza en *Tapete* (1998), parte de la misma

exposición que ronda el mismo interés artístico. Otras obras puramente de formato video de su autoría son: *La cita* (2011), una secuencia sin movimiento en el Río Guayas, donde podemos observar una barca pasando lentamente y un extracto de uno de los diarios de viaje de Fernando Pessoa; y, por último, *El afilador* (2012), *Quien no come arroz no merece la vida* (2014) y *Cabezas* (2015). Palomeque formó parte de la exposición: "Video art in Latin America", que es parte de la exposición "Pacific Standard Time: LA/LA, 9.17.17-12.12.17". Por último, *La suma de los círculos* (2019), un cortometraje con tintes experimentales dedicado a Cesar Dávila y su poema *Catedral salvaje* de 195, realizado en su mayoría en la ciudad de Cuenca.

Francisco Álvarez, de origen cuencano, destacado por su presencia en el audiovisual contemporáneo más actual y por ser el director del festival de cine "Cámara Lúcida", se destaca por obras como *Circulación en la corteza* (2019) y la instalación de cine performativa (otra prueba más de que el cine posee la misma elasticidad artística que el video) *Casa abandonada* (2019). En 2020 estrena un film documental *La sombra*.

## Capítulo tercero

### Miguel Alvear y la creación de esquema comparativo audiovisual

La primera parte de este tercer capítulo se centra en la creación de un esquema escrito y también gráfico, que nos ayude a dilucidar aquellas características que nos llevarán a diferenciar el cine experimental del videoarte y viceversa, también a resaltar todas aquellas ocasiones donde coinciden. Al tratarse de dos conceptos con diferentes épocas de nacimiento y apogeo, es de suma importancia contar con dos mapas conceptuales; el primer mapa conceptual es de la década de los 70, donde el cine experimental se mostraba como un cine establecido, luego del ya analizado auge de los años 60; y el videoarte entraba en su época de mayor apogeo con la apertura de “The Kitchen”, en New York, centro de reunión para artistas visuales. El segundo esquema se centrará en el contexto que abarca la última década, en la actualidad; de esta forma logramos establecer un estatuto para comparar la obra de Miguel Alvear, además de analizar la evolución entre los dos géneros protagonistas de esta investigación de grado podemos hacernos una idea de cómo será el desarrollo del cine y el video en conjunto en los próximos años.

La segunda parte de este último capítulo se basa en finalmente la comparación entre las obras de video y cine que posee Miguel Alvear en su trayectoria como artista audiovisual y cineasta, esto mediante el uso del segundo *esquema comparativo audiovisual*, el que nos dará la clave para poder posicionar ambos géneros en un mismo nivel y con una mirada actual lograr explicar la relación de estos artes audiovisuales; es de esta manera que se proseguirá con un repaso de la vida y obra de Miguel Alvear; y posteriormente una vista sus obras audiovisuales y fotográficas, que nos hablarán a profundidad de su estilo y objetivos como artista. *Amina mar* (1989), *Camal* (2000), *Blak Mama* (2009) y *Wir können es* (2008-2009) son la lista de cuatro obras audiovisuales que conforman el análisis.

Para comenzar con la sintetización de los esquemas comparativos que utilizaremos en cada filme, nos basaremos en los primeros capítulos de esta investigación con el fin de sustentar las bases teóricas de los elementos que componen nuestras tablas, empezando por el esquema que se sitúa entre los años 70 y 80. Iniciamos fijando cierto contexto de la época. Recordamos la lista expuesta por Edward Small, donde diferenciaba de forma clara varias etapas del cine experimental estadounidense (1994), país donde nacen el *Pop art* y el videoarte, el cual se hizo más conocido; mientras que en los años 60, el cine *underground* vivía su época de mayor relevancia artística. En los 70, Youngblood le da nombre a una nueva corriente que tiene los mismos principios experimentales que la *videocreación*, nombre destinado al videoarte, que buscaba hibridarse con los demás artes y, sobre todo,

salir de los circuitos comunes de proyección cinematográficos. A su vez, el cine minimalista/estructural también gana campo en la misma década de los 70, mientras que el ya nombrado *underground* pierde mucha relevancia en el medio.

Por otro lado, luego de las exposiciones en los 60, que significaron el nacimiento del videoarte, autoría de Nam Jun Paik, pasaron 10 años que permitieron el desarrollo del género videoarte, mucho más en el caso de las comunidades artísticas cuya finalidad era la experimentación con las nuevas disciplinas del arte contemporáneo. La década que comprende entre los 70 y los 80 fue muy importante, sobre todo para el *performance*, el *happening*, las instalaciones, el arte sonoro, entre otros. Poco a poco estas comunidades, que hacían uso sobre todo del video para sus fines experimentales, se fueron llenando, no solo de artistas que saltaban de una disciplina a otra de los nuevos artes en auge, sino también de autores que comenzaron a ver en la videocreación un futuro en las *media arts*, lo cual a algunos de ellos los llevó a dedicarse únicamente a este fenómeno en crecimiento como el célebre Bill Viola.

Ya se aclaró en los dos primeros capítulos la relación estrecha entre la tecnología y la videocreación; como Portillo y Caballero, que citan a Michael Rush, mencionan que todo lo que conlleva a video, desde su producción, hasta toda su cadena de tratamiento y exhibición se han abaratado con el pasar de los años y por ende, se ha dado un fenómeno descrito por ellas como “cinematicación del video”, haciendo alusión a que con los años el video ha ido tomando elementos del cine en cuanto a formas de producción, lo cual nos remite al hecho de que el video y el cine desde un principio poseían circuitos de realización muy diferentes, no solo tecnológicamente, sino también en el ámbito de la proyección (2011). De esta forma, los recursos técnicos y el público objetivo representan dos componentes principales en esta mirada hacia la época, donde el cine experimental se mantenía establecido con la presencia de más de una corriente y el videoarte en pleno apogeo.

## Desarrollo de esquemas

### Esquema 70-80

**Tabla 1**

*Recursos técnicos usados la producción de cine y video*

CINE		VIDEO
------	--	-------

-Cámara de cine	RECURSOS TÉCNICOS	-Filmadora portátil: Sony DV-2400 Portapak
-----------------	-------------------	--

*Nota.* Tabla que cuyo objetivo es poner frente a frente la tecnología usada en lo que era el cine y el video. Realizada por el autor de esta investigación.

A este primer eslabón de nuestro esquema lo bautizaremos como “recursos técnicos”, haciendo alusión a la tecnología utilizada para llevar a cabo el proceso de grabación típico de cada género, así como la mencionada “cinematicación del video”, que si bien hace referencia al acercamiento del video al cine, también se refiere al posterior acercamiento del video en las tecnologías usadas para cine, también se puede ver como la hibridación de ambos por cuestiones económicas en la producción.

**Tabla 2**

*Nichos artísticos entre el cine y el video*

CINE	NICHOS	VIDEO
-Salas y festivales de proyección de cine (ejemplos de la época)		-Video clubs y centros de acopio para artistas visuales

*Nota.* Tabla que cuyo objetivo es poner frente a frente la tecnología usada en lo que era el cine y el video. Realizada por el autor de esta investigación.

En nuestra segunda tabla de comparación encontramos el eje de comparación llamado “nicho”, que engloba todo el medio en el que una obra se ve envuelta, pues la exhibición no solo depende de la proyección final del producto, sino también del medio en el cual se ve anunciado, el lugar donde se presenta y el público interesado en él; además de que cuando nos referimos a la producción de una obra también se hace alusión a la intención del autor que casi siempre se ve trazada desde la etapa de preproducción de la obra, más aún entre los 70 y 80. Por tal razón, el nicho al que pertenece el filme o video resulta importante, teniendo en cuenta que se trata de una constelación de miembros de un medio artístico que forman parte de no solo el proceso, sino también de la razón de ser de la obra, sean filme o video creación, sin excepción.

**Tabla 3**

*Corrientes que definen al cine y al videoarte*

CINE		VIDEO
-Minimalismo -Estructuralismo	CORRIENTE	-Pop art -Abstracción

*Nota.* La tabla hace alusión al tema o corriente a la que pertenece el video. Realizada por el autor de esta investigación.

Los géneros cinematográficos de la facción experimental en los años 70 se basaban en esencia en el decadente *underground*, el minimalismo/estructuralismo, el cual González también llama “cine post Warholdiano” y el cine expandido (2012). Solo artistas que podían autofinanciar sus proyectos o eran patrocinados por entidades, podían realizar obras con cierto espíritu purita y romántico; como ya se explicó en párrafos anteriores, con el caso de Stan Brakhage; y también Andy Warhol junto a su estudio *The factory*, que funcionó desde principios de los 60 y finales de la misma década (he ahí la razón del término “post Warholdiano”), donde se hacían desde comerciales hasta obras experimentales en formato video de varias horas de duración. El estudio de Warhol es de hecho el ejemplo más famoso de la mencionada *época de hibridación*, donde también utilizaban la videocreación para experimentar con el formato video, el *Pop art*, y la “abstracción”<sup>8</sup>, subgéneros que poco a poco el video comenzó a hacer suyos.

Estos fueron ejemplos de los temas que tomó el video en aquella época, además de la estética contemplativa con la que inició el cine primitivo de finales del siglo XIX y principios del XX, donde los sucesos de la vida cotidiana eran los protagonistas de la mayor parte de secuencias, como es el caso de *Empire* (1964) y *Sleep* (1966), de Andy Warhol, ambos filmes con cámara estática de varias horas de duración. Es por eso que, a pesar de que estamos hablando de géneros de video y cine, para evitar confusiones como el hecho de que dentro de estas ramas del arte encontramos corrientes propias, se referirá a “temas” para hablar sobre el subgénero, estéticas y corrientes usadas por ambos. Como es el caso de la Tabla 2, donde posicionamos los elementos nombrados.

#### **Tabla 4**

#### *Relación del video y el cine con los demás artes*

---

<sup>8</sup> El cine abstracto también es un ejemplo más de la “cinematicación” del video, pues alrededor de los 70, el video comenzó a tomar elementos de lo abstracto haciéndolo parte de su estética.

CINE		VIDEO
-Se mantiene exclusivo	RELACIÓN CON OTROS ARTES	-Se mezcla con los demás artes experimentales

*Nota.* Tabla de comparación entre la cercanía o lejanía que tiene la obra en cuestión con las demás artes contemporáneas. Realizada por el autor de esta investigación.

Si ponemos en una balanza la versatilidad que tuvo el cine y el video con los demás artes, no podemos dudar de que el video trascendió mucho más allá de sus áreas tradicionales; el hecho de que el cine experimental haya tenido que tomar el nombre de “expandido” para poder justificar su necesidad por cambiar sus zonas históricas de proyección, como explica Youngblood (1970), nos hace cuestionar su apertura (sin desmerecer su vanguardismo); en cambio, el video desde el primer momento cuestionó su espacio de proyección, mostrándose en televisores, lo que nos lleva a

recalcar que hasta en ese momento el cine y la televisión habían trazado un camino paralelo, debido a la supuesta espontaneidad que prometía la TV; sin embargo, la entrada del video en escena hizo que las cosas cambiaran, sin olvidar la cantidad de subgéneros creados a partir del video como los enumerados “videoperformance”, “videoesculturas”, y “videoinstalaciones” por parte de Del Portillo y Caballero (2014).

Ligia Smarandache menciona de forma extensa los diferentes usos del video como formato de grabación, pero además habla sobre el pronto descubrimiento de sus varios usos experimentales, pues “el video como espejo” es una cualidad que se dio a notar en seguida por importantes artistas como Bill Viola, Vito Acconci o Joan Jonas, quienes descubrieron que el video también tenía esta cualidad de inmediatez (2019). Sin irnos tan lejos, el mismo Miguel Alvear en *Blak Mama* (2009), demuestra la repetición inmediata del video en la mítica escena de trance coreográfico entre Bámbola y I Don Dance, donde podemos observar la presencia de Capi Luna, que entra en escena seguido de una filmadora portátil y a su vez lo que esta se encuentra grabando se proyecta detrás de ellos, no existe ejemplo nacional más rico y claro que este entre la plasticidad del cine y video. Ahora bien, a pesar de que actualmente el cine, gracias a la tecnología, pueda tener esa misma capacidad de inmediatez sigue siendo un elemento indiscutiblemente propio del video.

**Tabla 5**

*Tabla de tiempo intra y extradiegético*

CINE	TIEMPO	VIDEO
-Ningún límite temporal. -Temporalidad contraída.		-Límite de tiempo definido por filmadoras. -Tiempo real.

*Nota.* Tabla que explica las diferencias temporales dentro y fuera de la obra. Realizada por el autor de esta investigación.

El tiempo es un elemento importante tanto fuera y dentro, no solo nos referimos a la duración del filme o video, también al tiempo interno que maneja la obra. Son dos partes ambiguas de estas dos ramas audiovisuales, al punto que en el esquema de la actualidad que se presentará en párrafos más abajo no podrá ser añadida. Sin embargo, entre los 70 y 80, resulta un valor determinante más a la lista, hablando de forma técnica, los videos casi siempre han sido asociados a una duración menor; empezando por el hecho de que los primeros *portapak* poseían un límite de tiempo, como el modelo usado por el mencionado Andy Warhol, un sistema *reel-to-reel* de media pulgada como el caso del modelo “Sony DV-2400 Portapak”, modelo que era capaz de grabar con un límite de tiempo de 30 minutos; existen otros ejemplos como la tecnología usada por los *videocassettes* “U-Matic”, con un máximo de 20 minutos, y otros de más extensión de la marca Sony como la gama “Betacam” desde 1982, con capacidad de grabar hasta 90 minutos.

Comparamos las obras que componen *Factory Diaries* (1971-1978), de Andy Warhol, o *The reflecting pool* (1977-1979), de Bill Viola, todos *tapes* de no más de media hora. No debemos olvidar que la duración de una obra nunca determinará, al menos en estos casos, una postura definitiva; más bien, puede ser usada como un aspecto que nos ayudará a encaminarnos a la respuesta. Claramente hoy en día no es una cuestión a analizar, puesto a que tanto teléfonos, como cámaras de cine y otros dispositivos tienen como eje máximo la capacidad de almacenamiento que tenga la memoria donde se guarda toda la información. A excepción del límite de las cámaras DSLR bajo el trato de la ITA (Acuerdo sobre la Tecnología de la Información), que tienen un tiempo máximo de grabación sin cortes de 30 minutos, lo cual aún así no simboliza ningún impedimento ni limitación, pues la implementación de los programas de edición puede unir diferentes *tapes* de manera digital.

La otra forma de “tiempo” de la que hablamos, es el tiempo que se utiliza dentro del filme; como ya conocemos, podemos extenderlo, acortarlo, rasgarlo, o crear uno desde cero con nuestras propias reglas, el tiempo interno es justo lo que nos va a llevar a una encrucijada difícil de resolver. Según del Portillo y Caballero, el tiempo es un punto medio de unión y/o separación entre el videoarte y el cine experimental; los dos poseen su base espacio-

temporal, y en el caso del cine “persigue una contracción del tiempo”, en cambio el videoarte busca centrarse más en la inmediatez (2014). En el caso del videoarte presente en instalaciones u otras derivaciones artísticas del video donde la videocreación es el medio por el cual se lanza el mensaje, muchas veces el tiempo depende de la obra con la que esté interactuando; en varios casos, una vez más, busca extraer un instante y traerlo a la obra, no importa si fue grabado ayer, hace décadas, o intenta representar una situación futura; casi siempre su objetivo es mimetizar un “tiempo real” acorde a la obra o la proyección.

Una vez finalizado el desarrollo de cada parámetro de la tabla de comparación que radica entre los 70 y 80, nos queda un poco más clara la diferencia entre el videoarte y el cine experimental que, como se especificó al inicio del capítulo, es importante porque dichas décadas fueron cruciales para el desarrollo de ambos géneros; por ende, era crucial realizar una tabla acorde al tiempo, además de servirnos como un punto de partida para entender cómo han evolucionado estas dos ramas del arte.

**Tabla 6**

*Esquema comparativo audiovisual 1*

ESQUEMA DE COMPARACIÓN		
CINE		VIDEO
-Elementos propios del cine como cámaras de cine	RECURSOS TÉCNICOS	-Elementos propios de la tecnología de la época como filmadora portátil
-Salas y festivales de proyección de cine	NICHO	-Video clubs y centros de acopio para artistas visuales
-Minimalismo -Estructuralismo	TEMAS	-Pop art -Abstracción
-Se mantiene exclusivo	RELACIÓN CON OTROS ARTES	-Se mezcla con los demás artes experimentales
-Ningún límite temporal. -Temporalidad contraída.	TIEMPO	-Límite de tiempo definido por filmadoras. -Tiempo real.

*Nota.* Tabla completa para la comparación y diferenciación entre el cine experimental y el videoarte entre los años 70 y 80. Realizada por el autor de esta investigación.

### **Esquema 2000-2023**

Viendo desde la actualidad hacia los años 70, podemos darnos cuenta que no hay ni punto de comparación entre ambas épocas. Cuando hablamos de “recursos técnicos” (Tabla 1), los aparatos utilizados en la producción de hace 50 años quedaron obsoletos, es más, los dispositivos dejan de estar vigentes en el mercado en cuanto sale un nuevo equipo mejor y más rápido. En cuanto a formatos de grabación, la digitalización ha llegado a todas las áreas de producción, sin importar género o rama del arte; según Rush, este fenómeno es importante ya que de él depende nuestro presente (2011). Es así que cuando hablamos de cine o video, siempre y en todas las situaciones nos encontraremos usando un formato de video, con la única diferencia de sus extensiones: “.mp4”, “.mov”, “.avi”. Lo mismo sucede con los dispositivos de grabación, a simple vista nos puede llegar a parecer difícil, incluso imposible, saber con qué se ha grabado el material que estamos viendo, bien podría ser una cámara DSLR, o una grabadora, o un teléfono, o una cámara Mirrorless especializada en cine (la cual aun así no es exclusiva en producciones de cine).

Es así que introducimos una serie de tablas que nos va a servir para comparar cine experimental y videoarte en esta época *post media* y post digitalización, con una visión que comprende desde el 2010 hasta la actualidad. Es por esto que se borran algunos parámetros de la tabla anterior y se añaden otros adaptados a la contemporaneidad; en cambio, el tema de algunas de las tablas ya mostradas se mantiene e incluso se transforman en elementos más importantes, por la ambigüedad de ciertos casos, resultan ser elementos clave para poder dar una respuesta definitiva, como el caso de “Lugares de proyección” (Tabla 2), que en el esquema anterior pertenece a “Nicho”(Tabla 4).

### **Tabla 7**

*Tabla de espacios de proyección*

CINE		VIDEO
-Salas de cine	ESPACIOS DE PROYECCIÓN	-Museos

*Nota.* Tabla que describe los diferentes espacios de proyección del cine y el video en los últimos 13 años. Realizada por el autor de esta investigación.

Si bien, se mencionó que dentro del nicho encontramos la intención del autor y los lugares de exposición, en este segundo gráfico separamos ambos aspectos, ¿por qué en el gráfico de los años 70 no tenemos el parámetro de autor separado del nicho? Esto se debe a que el video y el cine eran exhibidos cada uno en sus áreas de proyección, sin embargo con el avance del internet en nuestras vidas diarias ha hecho que se desarrollen nuevas formas de exhibición que no necesariamente condicionan el tipo de género que estamos viendo. Luzuriaga demuestra que es importante hablar sobre los géneros desde diferentes puntos de vista, ya que un género se debe a la cultura y la época que lo rodea (2010), no podemos comparar bajo la misma perspectiva, por ejemplo, las obras de Mariko Mori, como *Miko No Inori* (1996), video mencionado por Benavides en su artículo de 2010, con *Wir können es* (2009), de Miguel Alvear.<sup>9</sup>

### Tabla 8

Tabla de la presencia del cine y el video en los medios de difusión

CINE		VIDEO
-Temas varios	PRESENCIA EN LOS MEDIOS	-Temas varios

*Nota.* Tabla de un nuevo elemento post digital que se centra en la presencia del cine y video en los medios de difusión masivos. Realizada por el autor de esta investigación.

Retomando el aspecto que representa el lugar de exposición, que no determina de forma definitiva el género de la obra, aunque no deje de ser un factor importante;

---

internet es un medio de exhibición masivo, donde vemos obras experimentales, de ficción, videoarte y nuevas tendencias del video en la *mass media*, plataformas como “Youtube”, “Netflix” o “Vimeo” son centros de acopio de miles de piezas audiovisuales, cosa que no sucedía durante los 70; a pesar de ello, muchas veces las fronteras entre lo independiente y lo comercial se ven muy claras incluso en la basta internet. Por lo tanto, podemos ver trailers y obras alejadas de la industria como *Kuatupama Zapara* (2001), documental de Miguel

---

<sup>9</sup> Existen fenómenos propios del video que no han sido nombrados hasta ahora en esta investigación debido a su naturaleza comercial y por eso cuestionable; ¿son todos los *trendings* simplemente videos en tendencia que se repiten hasta su olvido? La respuesta más corta a la pregunta es un “depende”; de todos los géneros de video que se desarrollan en internet rescatamos el ASMR, cuyo nombre viene de las siglas en inglés: “autonomous, sensory, meridian, response”, se trata de videos cuya finalidad es provocar placer mediante el sonido.

Alvear, en Vimeo, que fue producida por la UNESCO, se demuestra por sí solo su nicho y la intención del filme como tal; y más abajo encontramos *Camal* (2000), obra experimental de Alvear que se aleja de la intención política de *Kuatumpama Zapara*, y a pesar de ello comparten el mismo medio de difusión.

**Tabla 9**

*Tabla que compara la relación de la obra con las demás ramas de las artes contemporáneas*

CINE	RELACIÓN CON OTROS ARTES	VIDEO
-Ninguna limitación, pero se suele mantener más relegado a su nicho		-Ninguna limitación

*Nota.* Tabla que ya aparecía en el anterior esquema comparativo, pero mantiene su importancia como elemento diferenciador y aproximador hasta la actualidad. Realizada por el autor de esta investigación.

Hoy en día, realmente no existe ningún factor limitante para el cine experimental, sobre todo cuando hablamos de la “expansión” de sí mismo hacia otros artes para manifestarse en forma de obras, en espacios más “sinestésicos”, como en un salón interactivo o una habitación donde la superficie de proyección dependa de otros elementos, de la forma que lo ha hecho el videoarte desde sus inicios. Tal como se puede ver en el primer *esquema comparativo audiovisual*, el videoarte encabezaría la lista de ramas audiovisuales que interactúan con diferentes lenguajes, sensaciones y disciplinas, aunque hace muchas décadas el cine también tiene las posibilidades de hacer lo mismo bajo los principios del “cine expandido”, sin embargo, su salida ha sido más lenta o menos visible. No sería difícil considerar que el cine es celoso de sus medios, incluso cuando hablamos de cine experimental, pues, es importante tener en cuenta que aunque el cine sea aclamado como el “séptimo arte”, en el internet y en muchos medios, los géneros del video son quienes toman la batuta del consumo, más aún con la aparición de nuevas disciplinas como el videoclip, microrrelatos y el uso masivo que hace la publicidad del video. Nos encontramos quizá ante una respuesta natural de un género como el cine ante la repentina conquista de géneros definidos por el medio en que se exponen.

En la actualidad gozamos del sonido y cine 3D, también el 4D, proyecciones holográficas, entre otras; para nosotros, manifestaciones del “cine expandido”. La emigración del cine y el video, primero desde los espacios de proyección, luego desde la TV y eventualmente hacia las pantallas de nuestros celulares, donde la privacidad es un nuevo ingrediente en la experiencia sensorial en la que se ha convertido el consumir obras audiovisuales, sean experimentales o comerciales. Y esto nos lleva a la demostración de que el cine, especialmente experimental, en las últimas décadas ha sido mucho más performativo con los demás artes, Massara, Sabeckis y Vallazza hablan de un cine actual “que dialoga con otras ramas del arte –pintura, poesía, literatura, fotografía, teatro, danza, etc.– nutriéndose de estas, por eso en la actualidad forma parte de las exposiciones tradicionales de los museos” (p. 159, 2018). Y nombran cineastas con obras experimentales que no solo han seguido las intenciones que el cine expandido tenía en los 70 y 80, sino también han logrado crear una sinergia con otros artes, e incluso han llegado a ser exhibidos en museos; la “emigración” no es exclusiva de las pantallas, también de la caja negra a la caja blanca. Ejemplos de cine experimental que han transgredido a la caja blanca son autores como Tacita Dean, haciendo uso de proyectores 16 mm, y trabajando directamente con el celuloide a un estilo que recuerda al cine *underground* de Stan Brakhage; Dean ha tenido exposiciones en museos como el New Museum, en Nueva York en el año 2008 y la Tate Modern, en Londres en el año 2011; también nombran a Hito Steyerl, cuyo enfoque de su labor es la idea de que la tecnología y su papel en la circulación de imágenes han influenciado directamente a la economía, la cultura e incluso la subjetividad de los individuos misma (2018).

**Tabla 10**

*Tabla de tiempo intra y extradiegético en la actualidad*

CINE		VIDEO
-Desde pocos minutos a horas	TIEMPO	-Varios minutos, raramente excede la media hora

*Nota.* Tabla que ya aparecía en el anterior esquema comparativo, que conserva su relevancia hasta la actualidad, explica las diferencias temporales dentro y fuera de la obra (intra y extradiegético). Realizada por el autor de esta investigación.

**Tabla 11**

*Tabla de la intención del autor respecto a la obra realizada*

CINE	INTENCIÓN DEL AUTOR	VIDEO
<ul style="list-style-type: none"> <li>-El autor se identifica (mayormente) como cineasta</li> <li>-El autor expresa su intencionalidad</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>-El autor se identifica (mayormente) como videoartista o artista visual</li> <li>-El autor expresa su intencionalidad</li> </ul>

*Nota.* Tabla para poder determinar si una obra es cine o video. Realizada por el autor de esta investigación.

La intención del autor representa la carta “comodín” en una situación difusa de comparación. ¿La obra se exhibe tanto en la caja negra como en la blanca? ¿No está claro el uso del tiempo intra o extra diegético? ¿Su presencia en los medios es ambigua o versátil? La respuesta es sencilla, es necesario consultar la intención del autor. Según la ya mencionada María Belén Moncayo, actualmente tanto el nicho como la intención del autor son casi siempre lo que nos dice qué clase de obra estamos viendo, sin contar con su simple presencia en el internet; una obra de videoarte será casi siempre parte del medio de la videocreación cuando sea exhibida en la caja blanca, como museos, bienales y exposiciones de arte contemporáneo; y el cine comúnmente en círculos de cine independiente y/o experimental (2021)<sup>10</sup>.

A esto se suma los referentes artísticos que inspiran o enriquecen la obra realizada, muchos de ellos hacen una mirada hacia las estéticas y narrativas antiguas, recordamos que Carrillo y Hábich nos explican que la temporalidad dentro del cine difiere mucho de la que utiliza el video, el cine se trata de un arte que se guía por secuencias, muchas veces controladas por un guión; por otro lado el video al ser corto en tiempo extradiegético e incompatible con nuestra temporalidad en cuanto a tiempo intradiegético se refiere(1994), es una característica a analizar que se encuentre casi siempre en el video hasta el día de hoy. En este caso (a parte del apartado de relación con los demás artes) también se tendrá en cuenta los usos del videoarte, enumerados por Ligia Smarandache (2019), el video como herramienta de creación, el video como herramienta de inmediatez, y el video como ventana a la intimidad.

---

<sup>10</sup> Comunicación personal al autor de este trabajo, del 19 de diciembre de 2021.

Tabla 12

Esquema comparativo audiovisual 2

ESQUEMA DE COMPARACIÓN		
CINE		VIDEO
-	ESPACIOS DE PROYECCIÓN	-
-	PRESENCIA EN LOS MEDIOS	-
-	RELACIÓN CON OTROS ARTES	-
-	TEMPORALIDAD	-
-	INTENCIÓN DEL AUTOR	-

*Nota.* Esquema compuesto de 5 tablas para una comparación desde un punto de vista actual. Realizada por el autor de esta investigación.

Después de haber logrado realizar uno de los principales objetivos de esta investigación, un esquema de comparación aplicable entre obras de cine experimental y videoarte, podemos concluir con cinco elementos que en un contexto contemporáneo pueden ayudarnos a diferenciar un género del otro y en muchos casos todos juntos nos pueden dar una respuesta definitiva: espacios de proyección, presencia en los medios, su relación con otros artes, tiempo (intra y extradiegético) e intención del autor. Ahora, el siguiente paso consiste en tomar nuestra Tabla 12, llamada *Tabla comparativa audiovisual 2*, y en ella posicionar frente a frente algunas obras de Miguel Alvear para demostrar las marcas estilísticas de cada género, la viabilidad del esquema y resolver ciertos interrogantes. En seguida comenzaremos la segunda parte de este tercer capítulo introduciendo un poco sobre la vida y obra de Miguel Alvear, y como se explicó al inicio, para finalmente comparar sus obras de cine y video experimentales.

### Vida y obra de Miguel Alvear

Miguel Alvear es considerado como uno de los artistas más versátiles e importantes del ámbito de la experimentación audiovisual ecuatoriano. Es quizás el único referente nacional que se ha dedicado (a diferencia de los demás de esta investigación) religiosamente al mundo audiovisual, pues en su obra encontramos desde fotografías inspiradas por el kitsch, largometrajes experimentales y videos políticos realizados en el extranjero. José Miguel Alvear Lalley, nace en Quito el 1964, estudia en Bélgica en “Institut des Arts de Diffusion”, en 1987, pero no termina la carrera. Luego se muda a Estados Unidos e inicia su formación en el “Instituto de Arte de San Francisco”, en 1996, finalmente volvió a Ecuador, donde vive hasta el momento (Bomnin, 2016). Se destaca por su versatilidad en el mundo del arte con exposiciones fotográficas y sus participaciones en festivales de videoarte y cine.

En los 80 en adelante Miguel Alvear lleva esta dinámica de obras personales como *Amina Mar* (1990), donde abre una puerta a su vida privada y comparte la experiencia de llevar por primera vez a su hija, la forma de contarnos la historia está centrada en la expresión facial de la niña con respecto al mar, una mezcla de sorpresa y miedo: una de las más interesantes es el concepto desarrollado por él, el de la película casera, que sería una película que no tiene pretensiones de construir un gran discurso sobre un gran tema de la historia, sino que tiene un enfoque más íntimo, casi personal, de pequeños temas, casi siempre relacionados con la familia y los amigos. (Machado, s/f., párr. 27)

Además de esta parte intimista, desde los 80 y 90, Alvear desarrolla su perfil artístico basándose en el auge estadounidense cultural, étnico y sexual que finalmente explotaría décadas después, no solo en sus obras, también en el mundo, sin embargo, más adelante demostraremos el por qué en ciertos sentidos las obras iniciales de Alvear fueron adelantadas para su época. De esa manera, Alvear en “LatinArt” habla sobre sus inicios: “coincidió mi estancia en Estados Unidos con el auge de los Estudios Culturales y muchos artistas construyeron sus carreras reivindicando su origen étnico, su filiación a una causa o su identidad sexual” (Cartagena, 2013, párr.2), en una ciudad como San Francisco donde se encontraba en empoderamiento el movimiento LGBT y las minorías raciales como las afro y los mexicanos nacidos o criados en Estados Unidos, también llamados “chicanos”, quienes fueron temas principales de muchas formas de expresión artística:

Años más tarde, en 1996, me mudé a Ecuador; me sorprendió que en un país racialmente y socialmente hiperdiverso y dividido hubiera pocos artistas que habían hecho del asunto identitario su tema. El discurso dominante apelaba a la recuperación de una supuesta identidad ancestral perdida y en las artes dominaba el

expresionismo testicular y la neofiguración. Entonces decidí que allí sería donde metería mi cuchara, en el embrollo de la identidad. (Cartagena, 2013, párr.2)

Una vez establecido en Ecuador, Alvear comenzó a desarrollar un doble perfil como individuo en el medio artístico, uno profesional dedicado a la academia, básicamente lo que genera dinero para poder subsistir, y otro que florecía en el ámbito experimental del país. A partir del año 2001, ha estado a cargo de la productora Wilman C. Chicha, en la cual ha llevado a cabo diversos proyectos en el ámbito audiovisual. Durante el periodo de 2002 a 2014, trabajó en el comité editorial de la Fundación Cultural Ocho y Medio y lideró proyectos relacionados con la curaduría de contenido audiovisual e investigativo. Tuvo labor en el MAAC de Guayaquil desde el 2002 hasta el 2004 como curador asociado y de 2014 hasta 2015 fue director de creatividad en la Secretaría de Cultura de Quito. Dirige el festival de video llamado "Ecuador Bajo Tierra" (2015)<sup>11</sup>.

Es así que a finales de los 90 y principios del nuevo milenio desarrolló obras con temas relacionados a la pertenencia, la identidad nacional, la bonito y lo feo, y las realidades paralelas de nuestro país, nuevamente en su entrevista de la web "LatinArt", Alvear expresa:

La escuela me dio herramientas, pero mi interés por los rollos identitarios tuvo que ver con mi condición de "grindio" (hijo de ecuatoriano y norteamericana) en Ecuador, y de "norteamericano latino" en Estados Unidos. Esto fue un buen caldo de cultivo para pensar la identidad: ¿quién soy?, ¿a quién o a qué me pertenezco? (Cartagena, 2013, párr. 1)

Podemos observar detenidamente obras identitarias como su exposición conjunta que tuvo lugar en 1997, en Cuenca, de nombre *A Dios dando y con mi retrato andando*, donde se le pidió a los expositores que experimentaran con el autorretrato y la identidad, es aquí donde no solo se basa en material fotográfico, pues su obra es compuesta por cédulas de identidad de él mismo con diferentes aspectos, sin embargo, no sería muy difícil captar ciertas pinceladas de "performance" en su obra, donde demostró la poca seguridad del Registro Civil del país, haciéndose múltiples cédulas de identidad como indígena, mestizo, blanco y afro, en esta última optó por travestirse y presentarse como mujer transgénero negra y vivió una situación de acoso, que si bien no pasa de una situación en su caso, es la realidad que

---

<sup>11</sup> Más información en la web

<https://ibermediadigital.com/ibermediatelevision/biofilmografias/biofilmografia-de-miguel-alvear/>

incluso hoy en día (esto pasó en 1997) que vive la comunidad transexual a diario en nuestro país:

La foto de la mujer negra me la hice con tramitador porque me ahuevé a quedarme en la cola. Los hombres me piropeaban y otros me insultaban y pensé que iba a llamar demasiado la atención de las autoridades. Entonces contraté un tramitador y evité la fila....(corrupción en el arte)... ¡Con la primera y la tercera cédula, con la del blanco y mestizo, aún cambio cheques! (Kronfle, 2008, párr. 3)

Podemos encontrar entre sus obras fotográficas y de carácter expositivo a *Mec Pop* (2003), que se basa en la estética e íconos de buses urbanos y la presencia tecnocumbiera en el contexto popular, reuniendo una cultura kitsch ecuatoriana; *Unoxmil:Waoarani* (2006), se basa en una serie de fotografías de distintas personas ecuatorianas, la mayoría mestizas, de diferentes edades, desde niños pequeños hasta gente mayor, todos con vestimentas waoaranis; y *El patio de los pecadores* (2010), una instalación que hace alusión a íconos religiosos como un globo gigante del Divino Niño.

Al analizar el cine y el video nos encontramos con decenas de variables que influenciarán la respuesta, si bien la teoría entre el cine y el video ya ha sido escrita desde los años 60 y no pierde su valor conceptual; y aunque las obras audiovisuales por analizar son de los 90 y la primera década del 2000, debemos usar el *esquema comparativo audiovisual 2* ya que pretendemos analizar estas obras desde una mirada actual, es la forma más concisa de analizarlo teniendo en cuenta que desde *Amina mar* (1989) a *Wir konnen es* (2008-2009) existen por lo menos 20 años de diferencia en una era en plena era de *cinematicación del video*.

## **Amina Mar y Camal**

### ***Amina mar***

**Año:** 1989

**Duración:** 3 min.

**Dirección:** Miguel Alvear

**Producción:** Miguel Alvear

La razón principal por la que catalogamos a *Amina Mar* como una obra de videoarte es porque apela directamente a elementos muy propios de este género artístico, esta obra es la que más se diferencia de las demás piezas audiovisuales que analizamos en esta investigación. Lo interesante, como más adelante se mencionará, es que según Miguel Alvear, vivir en Estados Unidos le permitió cuestionar varios conceptos relegados a la identidad producto de las dudas que su hija “chicana” tenía. Una vez Alvear vuelve a Ecuador, se encuentra con un panorama artístico que en vez de abrazar una realidad mestiza, pretendía recurrir a una identidad indigenista ancestral, la cual ya no existía, es por esa razón que la mayoría de obras de Alvear pretenden apelar a símbolos que no solo toman en cuenta la cultura indígena, también la afro, la mestiza e incluso la blanca.

*Amina Mar* es interesante porque así como se nota una prematura concepción artística de Alvear también resulta fácil de analizar, carece de simbolismos específicos como las siguientes obras de la lista. Más allá de lo que sucede dentro del video, el primer elemento narrativo y temporal de la obra con el que nos encontramos es la brevedad de la pieza que permite adaptarse a un sistema en *loop*, trayendo a acotación una vez más, el *loop* es un elemento típico del videoarte, basta con solo mirar la primera obra de Nam Joon Paik y los demás circuitos surgidos posterior a él que emplean la tecnología.

Ahora bien, dentro de lo que sucede durante toda la escena, en un inicio se puede observar que a partir del 0m15s el rostro de Amina en *Amina mar* encontramos que, el primer plano trata de un plano general hacia la montaña, existen transiciones que nos llevan al mismo

**Figura 1**



*Rostro de Amina Alvear*

plano hasta que en el momento 0m28s el plano se mueve, es clara el recurso de *cámara en mano* que nos recuerda directamente a una situación cotidiana e íntima, después de ello se intercalan planos de ramas y montañas hasta que en el 00m34s de forma abrupta una Amina Alvear de menos de 2 años de edad, hija de Miguel Alvear, entra en

cuadro, con un plano sencillo sin embargo una vez más deja en claro el carácter familiar del video, pues se trata de un *primer plano* directo hacia los ojos que resaltan en la escena, luego de ello se intercalan planos de ramas, vegetación y el rostro de Amina, es difícil imaginar qué es lo que la infanta tiene ante sus ojos hasta que en el 0m46s entra en escena un plano del mar y sus olas.

Muestra una faceta más intimista de su arte, la obra se basa en la primera visita de su hija, Amina Alvear, al mar de California. Los recursos utilizados en el video nos recuerdan a los principios del *cine de la escuela soviética*, quienes le daban importancia sobre todo a la relación entre plano y plano más allá de lo que sucedía en estas, también podría decirse que existen guiños al famoso *efecto Kuleshov*, de esta forma fácil entendemos el mensaje, se trata sobre la primera experiencia en el ámbito

**Figura 2***Mar de California*

más intimista de Alvear respecto a la primera vez en el mar de su hija. Sin embargo, el uso del *primer plano* en *Amina mar* se asemeja más al de Carl Theodor Dreyer en *La pasión de Juana de Arco* (1928). El video fue realizado en un dispositivo de filmación "Super 8", sin embargo, en el año 2002, fue pasado a 16 mm, por eso se puede observar el deterioro del negativo y cierta manipulación en la cinta de filmación, que podría ser también a propósito.

De forma resumida, *Amina Mar* se trata de una obra fácil de entender y digerir, que usa recursos que nacen en el cine pero el video recurrió a ellos y los hizo también parte de su género, con tintes personales característicos del videoarte, *Plano de las olas del mar* además de haber sido grabado en equipos propios del videoarte. Nos centramos en la explicación de los ya nombrados Carrillo y Hábich (1994), quienes adjudican al video la característica de ser un medio no lineal, que sobre todo hace uso del cambio de ritmo, la fragmentación y la superposición de las imágenes. Sumamos también que esta obra es una puerta a la intimidad del artista, uso que nombra Smarandache (2019).

**Camal****Año:** 2000**Duración:** 12 min.**Dirección:** Miguel Alvear**Producción:** Wilman Chicha, Berkeley Black and White

*Camal* es una obra audiovisual con algunas aristas interesantes de analizar. Primero, se desenvuelve en un contexto de un camal, matadero donde llevan a los animales de granja para ser sacrificados; a primera vista parece una obra documental inspirada por los primeros trazos de lo que actualmente es cine documental, como el *Cine-ojo* de Vertov y la ola documentalista inglesa; al continuar viendo nos damos cuenta del festival de carne y sangre que se lleva a cabo en la locación, sin embargo, por la crudeza de las escenas podemos sentir ciertos indicios de *videoactivismo animalista*. Nada más alejado de la realidad, porque, aunque Alvear está usando características documentalistas y de videoactivismo, nos damos cuenta que en contra de todo pronóstico, no pretende demonizar a las personas que trabajan ahí. Además recalcamos que la mayor parte del metraje experimental está en blanco y negro a excepción de ciertas escenas.

**Figura 3**



*Plano de corrales vacío y ventana al*

El primer plano con el que nos encontramos es el de un porcino echado en el suelo siendo quemado, irónicamente con cierto parecido a los “Años Viejos” utilizados como celebración para Fin de Año en Ecuador, salta a un fundido en blanco y leemos el título de la obra. Empezamos con un plano general de lo que parecen corrales de animales, el cuadro carece de personajes o movimiento, los propios corrales se encuentran vacíos, los animales fueron llevados a sacrificar, después

**Figura 4**



*Cerdo siendo quemado*

de unos instantes vemos las dos primeras personas que caminan hacia afuera. Durante esta obra y Blak Mama somos capaces de captar cierto interés de Alvear por “enmarcar” los planos con diferentes recursos que se encuentran en el cuadro, en este ejemplo, la ventana dentro el corral hacia afuera donde encontramos las dos primeras personas que aparecen en la obra, se trata de la verdadera “calma antes de la tormenta”.

Vemos planos de la gente, no vemos empresas ni máquinas muy grandes, el proceso de sacrificio es artesanal, el hecho de que el proceso se haga a través de animales técnicas rudimentarias hace que la presencia humana sea mucho mayor, y que el sacrificio del ganado sea notoriamente sangriento. Alrededor de los animales muertos suceden simultáneamente varias cosas, la mayoría protagonizadas por los propios trabajadores del lugar. De hecho, la presencia de las personas obtiene diferentes enfoques y matices a nivel simbólico. Para empezar, más allá de los trabajadores que se encuentran sacrificando los animales, alrededor siempre se encuentra gente observando la labor de los artesanos, entre ellos hay señores de la tercera edad, mujeres con ropa de trabajo, e incluso niños; los infantes resultan un elemento muy importante, que procederemos a desarrollar.

Si bien, durante los primeros 5 minutos de la obra el ser humano se presenta como un ser apático y cruel, que solo busca su propio beneficio matando a criaturas inocentes que ni siquiera son conscientes de lo que sucede, para luego ser desmembrados uno a uno sin el más mínimo miramiento, luego poco a poco vamos observando otras perspectivas. En el 4m15s, encontramos a niños jugando de manera brusca y un tanto abusiva con ovejas, montándose encima de ellas y empujándolas una y otra vez, la intención de estos no es herirlas, pero no parece importarles estar haciendo pasar a los animales de granja un mal rato, los primeros planos a las personas que trabajan son cada vez más constantes, muchos de ellos son chicos jóvenes en plena adolescencia, verles directamente el rostro permite poco a poco salir de ese trance de violencia y gore.

**Figura 6**



*Gente observando el sacrificio*

**Figura 5**



**Figura 7**



*Primer plano a color de Camal*

Luego las tomas del proceso prosiguen sin más hasta que vemos el primer plano del filme a color, se trata de una cabeza de ganado cortada, y por primera vez desde que la obra comienza se nos recuerda que existe una razón por la cual todo había sido en blanco y negro, ya que las manchas oscuras del suelo, se transforman en charcos inmensos de sangre.

Después del plano lleno de sangre, la brutalidad va en declive, los siguientes planos parecen concentrarse en el estilo de vida de los trabajadores y familias que trabajan alrededor de estos sucesos,

parecen ser conscientes de lo que sucede, pero se tratan de personas cuyo sustento es el negocio cárnico. De desarrollan diferentes eventos sociales típicos: señoras mayores conversando y niños pequeños posando y abrazándose para la cámara, nos hace olvidar todo lo que está sucediendo más atrás. Nos recuerda a un descenso por el infierno a modo Dantesco que en este caso se suscita a la inversa.

**Figura 8**



**Figura 9**



*Gente en el camal*

**Figura 10**



*Mujeres fileteando carne*

La zona comienza a tomar un aspecto mucho más típico, nos recuerda a un mercado, las mujeres se encargan de limpiar y trocear los pedazos de carne, ya no hay más animales, ahora todo se trata de “comida cruda”. La zona comienza a tomar un aspecto mucho más típico, nos recuerda a un mercado, las mujeres se encargan de limpiar y trocear los pedazos de carne, ya no hay más animales, ahora todo se trata de “comida cruda”.

Poco a poco vamos saliendo hacia las zonas exteriores del camal, otra marca de autor que también captamos a partir de aquí es la intención de Alvear por resaltar la religión católica y

**Figura 11**



**Figura 12**



la relación de las personas con esta, la presencia de los altares religiosos en honor a diferentes vírgenes, decorados con ropa, velas, cetros e incluso flores; todos totalmente coloridos y cargados de un valor no solo espiritual sino también de adorno, que nos hace reflexionar en la ironía de la situación: matamos seres vivos para vivir y alimentarnos y Dios se encuentra con nosotros y de nuestro lado. La religión también es un tema especialmente recurrente durante la siguiente obra de cine experimental que analizaremos más adelante *Blak Mama*.

Finalmente salimos del “infierno” donde estábamos, observamos diferentes camiones de carga, carros y motocicletas, vehículos que se encuentran listos para cargar la “mercancía” que será distribuida por toda la ciudad. Los últimos planos, 12m00s, se tratan de planos generales que nos muestran el lugar donde estábamos, resulta difícil creer que todo lo que acabamos de ver está sucediendo a la vez en ese único edificio, que de hecho, no se ve tan extenso. La sensibilización del espectador hacia el ganado y posterior desensibilización lograda enseñándonos la cotidianidad de las personas que hacen su vida al rededor, e incluso los infantes se ve que han normalizado lo que sucede, ¿y por qué no?, existen muchas perspectivas desde donde analizar lo que sucede en los mataderos pero no podemos negar que cada trozo de carne de cualquier tipo que nos llevamos a la boca pasó por este proceso.

Llegados aquí, la obra nos permite replantearnos las relaciones de poder que existen entre nosotros y los animales criados expresamente para ser sacrificados, y más allá de lanzar un solo mensaje, el valor estético, fotográfico y simbólico es indiscutible. Es así que sí podemos considerarlo documental por todos aquellos recursos mencionados que hacen un llamado a una estética documental; *videoactivismo*, para todas aquellas personas que el filme hirió su sensibilidad y sobre todo como un corto experimental por todos los elementos sociológicos analizados, todo dependiendo de la mirada con la que analicemos la obra, el arte experimental no fuerza percepción alguna.

## Desarrollo de los parámetros

### Espacios de proyección

Ambas obras representan dos extremos, se encuentran evidencias de que *Camal* fue proyectado en un club de cine de Quito llamado “Cine Ocho y Medio”, un espacio para el arte ecuatoriano, sobre todo para el cine; en cambio *Amina mar* ha tenido apariciones en espacios de exposición colectiva como “Visionarios” de la organización Itaú y el festival Mutua 2018, junto a otras obras de videoarte. Se utilizan estos ejemplos fáciles de comprobar porque la intención del *esquema comparativo audiovisual* es que podamos utilizar como método fácil y rápido y no existe mejor forma que utilizando el ejemplo de “Cine Ocho y Medio”.

### Presencia en los medios

Fuera de las salas de proyección ¿Dónde más podemos verlas? ¿Cómo se representan en los medios y espacios de donde podemos informarnos sobre las obras? En este caso su presencia es un tanto ambigua por la naturaleza de ser arte audiovisual alejado de cualquier industria y encontramos ambos en Vimeo.

### Relación con otros artes

En este caso, ninguna de las dos obras presenta indicios de alta plasticidad con otras ramas de las artes, pero podemos ver que gozan de una de las principales marcas estilísticas más fáciles de detectar: el uso del sonido acorde al tiempo. Las nociones temporales serán descritas en el siguiente título, ahora, acorde a lo que dicen Carrillo y Häbich (1994), el sonido en el cine existe para acompañar lo que vemos en la obra, ejemplo visible en *Camal*, que nos remite al cine documental. Además *Amina Mar* tiene un lenguaje claro y fácil de digerir como comentamos antes, nos recuerda a la *escuela soviética* y para la época donde fue filmada se nota la edición intencional con transiciones, características del videoarte, pues en comparación con *Camal*, los cortes y cambios de plano de *Amina Mar* son muy evidentes a diferencia de la segunda obra.

### Temporalidad

La temporalidad de ambos podría describirse como en el caso de *Camal*: una serie de planos y sucesos consecuentes en una sola locación; y *Amina mar*: que hace uso de elementos que según Del Portillo y Caballero (2014) son propios del video. Planos primitivos y temporalidad rasgada es lo que nos remite a una clara inspiración proveniente del más estilo tradicional del videoarte.

## Intención del autor

Miguel Alvear es claro con sus referentes en *Camal*, en la muestra audiovisual realizada por Alvear para el ITAE, en el año 2010, explica que sus intenciones hacia la obra son de carácter expresionistas (2010), y en el caso de *Amina mar* aunque no se hayan encontrado comentarios del autor, confirmamos un uso particular dado a la obra: una ventana al alma, noción similar a la que Smarandache que enumera en su artículo de 2019, el tercer uso del video llamado “Camera as soul keeper”, coincide con la captura de una situación personal del autor.

### Tabla 13

Analizando el *Esquema comparativo audiovisual* tabla por tabla encontramos diferencias avasallantes.

#### Esquema comparativo audiovisual *Amina mar-Camal*

ESQUEMA DE COMPARACIÓN		
CINE Camal		VIDEO Amina mar
Ocho y Medio Cine Club (Caja Negra)	ESPACIOS DE PROYECCIÓN	MUTA 2018, Festival Internacional de Apropiación Audiovisual
Vimeo	PRESENCIA EN LOS MEDIOS	Vimeo
Acercamientos al cine documental	RELACIÓN CON OTROS ARTES	Observamos elementos de las primeras vanguardias de cine y transiciones propias del videoarte
Intra: Temporalidad consecuente Extra: Más de 10 minutos	TEMPORALIDAD	Intra: Captura un instante en varios minutos Extra: Algunos minutos
Tendencias hacia el expresionismo	INTENCIÓN DEL AUTOR	Video como ventana al alma

*Nota.* Esquema de comparación entre *Amina mar* (1989) y *Camal* (2000), compuesto de 5 tablas para una comparación desde un punto de vista actual. Realizada por el autor de esta investigación.

## **Blak Mama y Wir können es**

### ***Blak Mama***

**Año:** 2009

**Duración:** 95 min.

**Dirección:** Miguel Alvear y Patricio Andrade

**Productora:** Ocho y medio, Wilman Chicha y La Otra Films

Narra una especie de “peregrinaje” realizado por los tres protagonistas del filme: Blak, Bambola y I don dance, junto a otras deidades. El destino final de estos tres sujetos es el “Carnaval de Latacunga”, una celebración religiosa y cultural que se da en septiembre, por las fiestas de la “Virgen de la Merced” y actualmente también en noviembre. Se trata de un sincretismo religioso y cultural que junta las culturas: blanca, mestiza, indígena y afro. Todos los personajes que observamos durante todo el filme representan un miembro importante de dicha celebración, como la propia

“Mama Negra”, quien da nombre a la película, el capitán representa la autoridad y a la presencia española; el rey moro, cuyo origen y significado es difuso; el ángel de la estrella, que hace alusión al arcángel Gabriel, entre otros. En medio de visiones, la forma como se conectan las deidades con los tres protagonistas humanos es mediante sueños y manifestaciones que se desarrollan en una especie de mundo paralelo donde solo los dioses pueden estar, que posee una estética de animación entre acuarelas y papel, sin embargo, una vez llegados a Latacunga logran estar en el mismo plano de la realidad.

El filme, aparte de ser una reivindicación mestiza, es una obra neobarroca latinoamericana, empezando desde su constante alusión al arte religioso, la propia festividad en la que se desenvuelve en la trama ya de por sí es una alegoría neobarroca por la estética católica generada en Latinoamérica luego de la colonización. Los personajes de la “Mama Negra” son representaciones católicas y culturales del Ecuador postcolonial, es así que Alvear reinventa estos personajes y les da el enfoque *kitsch*. Es una película consagrada en el medio *audiovisual experimental*, claramente una pieza de arte posmoderno, con tintes surrealistas, que hacen un llamado al indigenismo parodiado; se trata de una obra cargada de referencias Secuencia de inicio y semiótica ecuatoriana, pero sobre cualquier otro referente artístico, notamos la presencia de la estética de Alejandro Jodorowsky, tanto en planos como paletas de color de tipo complementario y sincretismo religioso como en La montaña sagrada (1973) y Santa sangre (1989). Se podría decir en muchos casos que se necesita ser ecuatoriano o tener una gran noción del contexto de Ecuador para comprenderla:

La cultura barroca está directamente vinculada con un proyecto colonial en donde el uso de la imagen religiosa favoreció la emergencia de un sincretismo religioso en el “Nuevo Mundo”, en particular, en la región andina si nos remitimos al contexto geográfico de Blak Mama. (Herrera, 2012, p.5)

El filme comienza con los tres protagonistas en su precario trabajo y El mundo de los vivos visto por las también hogar, se trata de una recicladora deidades de papel y otros materiales, empezamos viendo a Bambola que se encuentra cortando libros por la mitad con un machete, podemos observar que estos libros y carteles que está cortando son variados pero con cierto significado como la portada que dice “Gora Euskadi Askatuta”, frase mítica que hace alusión a la época franquista, donde el dictador español Francisco Franco estuvo al mando del país ibérico desde 1938 hasta 1973, donde los diferentes pueblos y minorías españolas fueron sometidos durante décadas, como el País Vasco, dicha frase significa “Viva Euskadi y la libertad”.

**Figura 13**



*Transición de Blak Mama*

**Figura 14**



El resto de obras y carteles cortados por Bambola es una fotocopia de una pintura de Guayasamín; una pancarta política del expresidente Rafael Correa junto a su partido la lista 35, se puede leer en él “¡Gracias con infinito amor!”; una hoja con el antiguo mapa del Ecuador antes del Protocolo de Río de Janeiro en 1942, suceso histórico que significó un trauma para las generaciones de la época y las siguientes que perdura hasta la actualidad; un calendario típico donde observamos una Virgen, con la fecha de la Mama Negra marcada y una ilustración de Sebastián Benalcázar a lado de Rumiñahui.

Nuevamente, comprobamos la intertextualidad y símbolos que especialmente tienen mucho más sentido si tenemos conocimiento del país ecuatoriano a nivel cultural e histórico. Muy a pesar de que el filme se trate de una obra de hace casi 15 años

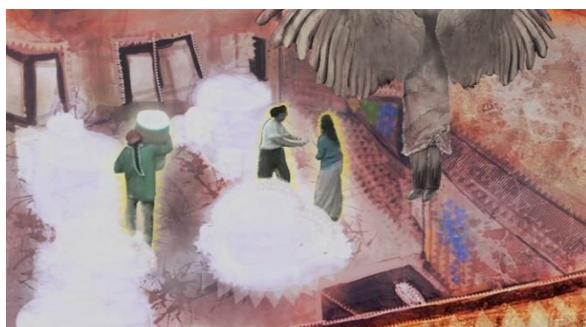
**Figura 15**



atrás, los elementos con intención semiótica mantienen su vigencia e incluso con el paso de los años lograron cierta resignificación, así como el cartel político mencionado de Rafael Correa y más adelante la introducción de alegorías culinarias y de animales junto a la religión.

Luego del “llamado” por parte de las deidades desde su mundo paralelo de dibujos, donde cada uno tiene un despertar como en el caso de I Don Dance, a quien su trenza indígena es

**Figura 16**



cortada y entra en un trance, hacemos acotación en esta escena ya que el cabello para las naciones indígenas tiene mucha importancia, muchas veces el no permitir dejarse crecer el cabello o perder la trenza típica de la etnia significa la pérdida de la cultura y abandono del linaje indígena. ¿Podríamos decir que se trata de una forma utilizada por Alvear para hacer referencia al

mestizaje?, teniendo en cuenta el tipo de celebración en torno a la que gira la obra, no se trata de un abandono de la cultura o legado indígena, así como Alvear mencionó en su entrevista ya nombrada anteriormente de “Latin Art” en 2013, adonde explicaba que al momento de su regreso a Ecuador se encontró un ambiente artístico donde abundaba un llamado ancestral inexistente.

No se trata de borrar nuestra historia sino de abrazar al mestizaje y todo lo que conlleva hasta nuestra actualidad, aunque el país se mantiene dividido por escalas sociales, raza y etnias, sobre todo de una región del Ecuador a otra. Por hechos como los enumerados podemos darnos cuenta que escoger la Mama Negra como festividad protagonista de la película no fue una elección fortuita. Además del trance de I Don Dance, también vemos una especie de despertar en Bambola, que en esta escena es interpretada por María Belén Moncayo, quien se encuentra frente al espejo, según Alvear en su entrevista para el canal de Youtube “Programa Cinefilia”, alega que la razón por la cual varias actrices interpretan a Bambola es debido a que pretendía captar un concepto femenino generalizado para las mujeres, explicando que todas las mujeres son “fisfitillas”, palabra usada en la sierra ecuatoriana para designar a las mujeres “zorras”.

**Figura 17**

Claro está que la intención de Alvear no se basaba en tomar la palabra “fisfitilla” como un adjetivo peyorativo sino resaltar un aspecto más de la feminidad en las mujeres, así como también resaltar la parte femenina escondida en los varones al travestir a I Don Dance en varias escenas. Ya que no solo se trata



del aspecto promiscuo o pillo de muchas mujeres, *reflejo* sino también de resaltar esa inseguridad que se vive en nuestra sociedad ecuatoriana que orilla a las mujeres muchas veces a intentar llegar a ciertos estándares impuestos, los cuales no se les exigen a los varones de la misma forma.

Continuando con los sucesos, Bambola expresa repulsión por lo que encuentra en el espejo, se siente acongojada mientras su cabello se cae, asiente diciendo que no es linda, que de hecho es horrible, es así que mientras el Capitán toma del hombro a I Don Dance y lo despierta de su trance, el Ángel Exterminador llama a Bambola, quien se quedó dormida mientras lloraba, ella se da cuenta que la llaman desde el espejo, quien también la despierta de su trance al escuchar “Vos mismo eres la novia ñatita”, en ese momento ella comienza a cambiarse de ropa y a peinarse, es así que vuelve a ser interpretada por, Amaia Merino, haciendo alusión a que ella vuelve a sentirse linda.

Luego de la confianza de Bambola recuperada, esta y Blak se dirigen a una Basílica donde Capi Luna los llama y mantienen una conversación que hace alusión al matrimonio y a la vida de pareja, este le ofrece un anillo

**Figura 18**



que más bien parece un grillete, resulta ser un anillo para Bambola, ella duda de ponérselo y huye de la presión que se tenía con ella para llevar a cabo ese tipo de boda, afirma que nadie la va a detener y que seguirá siendo libre para darse la vuelta y salir corriendo, Blak comienza a seguirla, pretende forzarla sin embargo

no la alcanza. Al salir de la sala, Bambola se encuentra con otro elemento ficticio pero de sincretismo de los Andes, cuando se toma unos segundos para admirar una escultura de un cóndor andino en un altar, suplantando un cristo, una virgen o un santo, típicos de templos católicos.

Después de esto, los tres protagonistas inician un viaje hacia Latacunga, que finalmente logran, es allí donde comienzan diferentes fases performativas donde utilizan la danza y la expresión corporal para contarnos varios hechos de la tradición y alusiones a nuestra sociedad, las deidades que hasta en ese momento se mantenían en su plano de realidad paralelo al nuestro se manifiestan en persona justo en la ciudad, nos recuerda a un peregrinaje a una ciudad sagrada como sucede en el Islam con La Meca. En Latacunga inicia la primera etapa llamada “La ofrenda” donde rinden culto y homenaje a la virgen, quien llaman Virgin Wolf, interpretada por Gabriela Rosera, una mujer joven con el cabello largo y ondulado, también conocemos al Ángel Exterminador y al Capitán (Capi Luna) quienes le dan la bienvenida y dan por comenzada la Mama Negra.

Empiezan de esa forma con “La bachata del amor”, en una especie de pista de baile con luces de discoteca, cambian constantemente de pareja y lo que en un inicio es una celebración bailable, se torna poco a poco conflictiva y sugerente, especialmente cuando Capi Luna y Ángel Exterminador se

**Figura 19**



tocan los genitales y se besan, cuando de repente Capi expone de forma humillante a Ángel, como si lo que acababa de suceder se tratara de un actuación del propio Capitán para exponer al Ángel Exterminador, finalmente Capi asesina al ángel y Virgin

Wolf llora sangre, ella se expresa en alemán sin mover los labios, y Capi Luna se disculpa, lo cual nos demuestra que la virgen está por encima de todo ser y deidad en el contexto de la película, luce decepcionada y dolida mientras Capi justifica lo que acaba de hacer alegando que el ángel es un “maricón” que le hace enfadar, Virgin Wolf no responde a sus excusas y le deja en claro que su nivel como deidad acaba de ser removido además de humillarlo delante de todos.

**Figura 20**

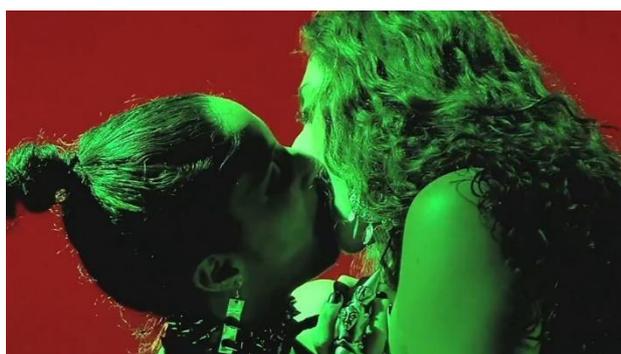


La expresión de odio y la situación parecen reminiscencias de la homofobia presente en nuestro país y nuestra cultura colonial, esto deriva a una situación irónica pues los comportamientos homo eróticos de Capi siguen manifestándose. Inicia la segunda etapa, “La toma de la plaza”, donde todos se visten de íconos sociales en Ecuador: presidente, policía, *priosta*<sup>12</sup>. Capi es el mediador de la batalla que comienza, donde Blak y I Don Dance se debaten con piedras repitiendo la frase “En este círculo de sangre nos reunimos para honrar al Inca Rey” en kichwa, mientras Bambola intenta detenerlos, hasta que de un momento a otro todos los cuatro cambian de vestuario y comienzan a pelear entre ellos a la vez que Virgin Wolf observa el acontecimiento desde lo alto del coliseo donde se encuentran. La pelea termina con todos en el suelo exhaustos y con golpes por todas partes.

Finalmente llegamos a la última parte llamada “Danzas takis”, que sucede en un escenario junto al interior de una iglesia proyectada en el fondo. La vestimenta de los personajes es diferente, I Don Dance y Blak están travestidos y Bambola está vestida de viuda, mientras que Capi lleva la misma ropa; Virgin Wolf por fin baja con los mortales y pierde su vestimenta para descubrir todo un conjunto de ropa interior de encaje de color blanco. Como si se tratara de una coreografía de un grupo de baile

**Figura 21**

comienzan todos a bailar y rompen la secuencia de sucesos cuando Virgin Wolf en su faceta de directora de coreografía develando que lo que vemos es una performance grabada, inclusive el fondo



<sup>12</sup> Persona que costea fiesta religiosa.

proyectado se pone en pantalla azul, sospechamos que es un guiño a las artes contemporáneas y una despersonalización total a los personajes que nos recuerdan que lo que vemos no es cine comercial, ya que en esta escena también interviene lo que parece en ese momento ser una cámara de video que graba tomas complementarias desde otros ángulos, al instante pasa un miembro del sed junto a una muñeca parte del inventario. Es aquí que nos preguntamos: ¿Estamos en una video-performance?, ¿o es acaso teatro grabado?, ¿qué tan frágil es la narratividad y temporalidad de un filme para que deje de ser parte de un género convencional para mutar a “algo más allá”?

Continúan el acto y poco a poco se transforma en un rito al erotismo y la homosexualidad, el proyector que mostraba una iglesia ahora se transforma en una luz parpadeante de colores verde y rojo, mencionan el himno

**Figura 22**

nacional y simulan una orgía. Virgin Wolf se posa encima de I Don Dance y llama a Bambola mientras le dice “Ahora te toca a ti”, las dos cambian de lugar, la escena se queda en silencio en el 60m40s, solo vemos las siluetas de ambos mientras Blak se acerca lentamente con la cámara de video que



vimos hace un rato y la introduce en cuadro para grabarlos de cerca, es aquí que el rol de planos de relleno que estaba haciendo dicho dispositivo electrónica ahora se transforma en un elemento crucial del cuadro, ya que lo que graba la filmadora se transmite directamente a la proyección tras ellos y subtrae la escena de nuevo a una obra de donde el videoarte y la performance se combinan en el mismo lugar.

Mientras tanto, Virgin Wolf, después de dejar a I Don Dance y Bambola, se acerca a Capi Luna, este tiene un pene de goma, que a primera vista se ve largo y ancho, sin embargo, Virgin lo toma y estira con fuerza diciendo “¡Este no sirve!”, dejándolo notoriamente inseguro, luego de haber visto diferentes situaciones donde Capi Luna simula tener un gran “bulto” Virgin al momento de acercarse observamos uno muy pequeño y delgado. La analogía que acabamos de describir es parte de una masculinidad colectiva y especialmente relacionada con el arte ecuatoriano con un enfoque esencialmente fálico y relativo la hombría tóxica como escudo de muchos. Virgin acaricia el cuerpo de Capi y se acerca sensualmente para proceder a hacerle una felación, de cerca vislumbramos su boca con unos dientes de vampiro postizos, toma el pequeño pene y lo muerde el pene arrancándolo, Capi grita de dolor y comienza a elevarse con sangre en lo que antes estaba su zona genital, Virgin aún en su calidad de

deidad menciona que ahora que Capi es un ser de carne y hueso (relegado por ella misma luego de matar a Ángel Exterminador) ahora no le queda más que encontrar paz en la muerte.

Capi Luna vuelve al suelo y humillado camina a su destino final, mientras este baja escaleras de piedra en la calle, *mientras es enmarcado* podemos notar nuevamente el interés de Alvear por enmarcar planos, tal y como vimos en *Camal*, en este caso utiliza elementos que ya se encuentran en el cuadro, como un cuadrado de metal. Capi procede a bañarse y va directo a un horno donde es decorado como un chanco, de la chimenea sale humo con los colores de la bandera ecuatoriana. Toda esta

**Figura 23**



escena es una mención a la nación como tal y a todos los ciudadanos ecuatorianos, quien entró al horno no solo fue Capi Luna, sino también todos nosotros con todos nuestros defectos, de carne y hueso, falo centristas, morbosos, opresores y que dentro de nosotros somos un cerdo más que, de la misma forma que Capi, resultamos un delicioso chanco hornado. Si bien el viaje inicial fue de Blak, I Don Dance y Bambola, el proceso de purificación es representado por Capi quien inicia como dios y termina convertido en hornado.

“El gran retorno” es la penúltima secuencia del filme, y como el nombre indica, los tres protagonistas regresan a su hogar. Se despiertan en la misma caja con la que vinieron, sin embargo esta vez Bambola y I Don Dance tienen cierta complicidad, parece haber nacido en el viaje una química entre los dos; mientras Blak se niega a volver e insiste que pretende seguir con la fiesta, haciendo de mal borracho e incapaz de saber que es momento de parar, la nueva pareja formada regresa a casa, esta vez a diferencia de la llegada I Don Dance se ofrece a tirar de la caja para ser él quien lleva a Bambola y Blak se pierde en el mercado haciendo el ridículo hasta que llega a un cementerio donde encuentra una lápida que dice “Vos mismo eres”, Blak rendido y negando lo que veía se postra en el suelo del cementerio y se duerme.

**Figura 24**



I Don Dance y Bambola llegan de vuelta a su casa y comienzan una secuencia de ballet, Blak aparece y se da cuenta de la nueva conexión entre ambos y entra en estado de negación, sale corriendo del lugar junto a la caja en la que se habían transportado y la lanza

por un acantilado, toma una muñeca que los ha acompañado desde el inicio hasta ese momento y la desmiembra abriéndola por en medio de las piernas, a la vez Bambola mientras baila cae al suelo sintiendo lo mismo que la muñeca. Es aquí que comienza la última secuencia: “Pasar al otro lado (los códigos)”, donde la historia más allá de desarrollarse en torno al viaje de los personajes, se centra en hablar sobre alegorías y enseñanzas, sobre el final, la necesaria destrucción para el renacimiento y las manos vacías con las que llegamos al final del camino.

Blak rebusca entre los pedazos de papel cortados y encuentra un libro sobre poética del cine, luego la Biblia latinoamericana y por último uno sin título que le abre los ojos. Regresa al lugar donde tiró la caja y observa toda la destrucción, mira un cuadro en llamas que el río se lo lleva, se apaga y se sumerge en el agua para después quedar encallado en una roca, Blak sufre un despertar y regresa donde se encuentra a I Don Dance y a Bambola que yace en el suelo, de repente ella comienza a levantarse llevando piezas que retienen y dan soporte a sus articulaciones como si de una muñeca se tratase, recitan “He dormido, he dormido, he despertado de un profundo sueño”, “Todo es vacío”, “Todo es igual”, “Todo pasó”, “Todo pasó”, vuelven esta vez a bailar todos juntos y finalmente Blak recita “El que desaparece se bendecirá entonces a sí mismo a fin de pasar al otro lado”, Bambola y I Don Dance caen al suelo y desaparecen dejando una cobija de tigres en la que estaban echados. Blak sube a lo alto de una montaña, rompe la cuarta pared diciendo a la cámara “Y solo cuando hayan renegado de mí volveré” y entra a un hueco humeante donde desaparece.

***Wir können es***

**Año:** 2008-2009

**Duración:** 0:30 min.

**Dirección:** Miguel Alvear

**Producción:** Miguel Alvear y Patricio Andrade

**Figura 25**

Se trata de una obra de corta duración repleta de simbolismos que funciona como una crítica directa a un aspecto de la sociedad ecuatoriana. La obra por sí sola es encontrada en una de las cuentas de Youtube de Miguel Alvear, bajo el nombre de usuario “wilmanchicha”<sup>13</sup>. La imagen desde



el inicio está en negro y en el 0m5s deriva al único cuadro de la obra, un primer plano, podemos ver una cara pintada y adornada, se trata de la actriz María Belén Moncayo; luce igual que el escudo nacional de la bandera ecuatoriana, sujeto a su boca yace un barco de juguete que representa el mismo barco que encontramos en el escudo, que navega el Río Guayas. En la parte superior donde normalmente encontrábamos los signos zodiacales Géminis, Cáncer, Aries y Tauro, los cuales representan los meses de marzo, abril, mayo y junio, donde ocurren sucesos importantes que nos reafirman como pueblo ecuatoriano, estos se ven substituidos por la frase y título de la obra “Wir konnen es”, sin embargo el símbolo central que es rodeado por los signos zodiacales y en este caso por la frase se sigue conservando, dicho emblema es el sol (Inti) que representa el oro y los pueblos originarios de nuestro país; puede ser una crítica a la importancia y orgullo que gran parte de la sociedad ecuatoriana siente con respecto a la selección de fútbol, sin embargo olvidamos lo que realmente nos caracteriza como una nación verdadera, con todos los problemas sociales y culturales que arrastramos desde el inicio de los tiempos y después de la colonia.

No existe otro elemento en plano, el resto se trata de una penumbra negra, sospechamos que se trata de otra analogía más a nuestro pasado y la situación que vivía el país en la época, después del Feriado Bancario que vivió la nación a inicios del nuevo milenio y después de la emigración masiva de ecuatorianos que se vieron arruinados y empobrecidos por la dolarización y la pérdida de su dinero. No sería difícil imaginar la razón por la cual incluso la mirada de la propia Maria Belén Moncayo nos hace pensar en la situación paradójica y de parodia.

Acto seguido se escuchan diferentes voces coreando la famosa frase “Sí se puede”, que se hizo recurrente por la llegada de la selección ecuatoriana de fútbol al mundial a finales del 2001, la frase es gritada por muchas personas como si estuviéramos dentro de nuestro estadio mientras chorrea un líquido azul por las comisuras de la boca; de repente en el

---

<sup>13</sup> Link del video y al canal de youtube donde se pueden encontrar otros fragmentos y entrevistas:  
[https://www.youtube.com/watch?v=miAtzJqgrBA&ab\\_channel=wilmanchicha](https://www.youtube.com/watch?v=miAtzJqgrBA&ab_channel=wilmanchicha)

0m20s, la cara cambia de expresión igual a la de un niño haciendo un berrinche y escupe el barco de su boca, tras él cae pintura azul como si fuera vómito y el rostro comienza a gritar, gritos que se oyen agudos y estridentes como si del llanto de un infante se trataran, de repente, 10 segundos después, en el 0m30s se calla abruptamente y vuelve a una expresión esencialmente seria, que intenta esbozar una sonrisa.

El video en sí mismo parece pretender ser una crítica directa a la frase y al sentimiento que evoca, “sí se puede” o mejor dicho “wir können es”, está vinculado a un sentimiento nacionalista de esperanza colectiva desde una posición de inferioridad. De la misma forma dentro de Blak Mama obtiene un significado

**Figura 26**

sinérgico con los demás símbolos de la película.

¿Qué nos intenta contar Alvear con esto?, será que acaso los ecuatorianos nos concentramos sentirnos orgullosos en detalles menores como la clasificación del equipo de fútbol, a pesar de ser eliminado al tercer partido; ¿el escudo se cansó de nosotros y nos escupe de sus aguas del Río



Guayas?, quizá hemos abandonado lo esencial como nación; recordemos que la misma obra fue expuesta en Francia, donde fue naturalmente vista por un público extranjero, que a diferencia de Blak Mama, es una obra fácil de comprender para una mirada menos cargada de símbolos.

Tomamos como punto de inflexión y comparación a Andy Warhol, cuya escena que forma parte de la película documental danesa llamada *66 Scenes from America* (1982), dirigida por Jørgen Leth, un filme que busca resumir y mostrar a Estados Unidos culturalmente, y qué mejor manera que presentar a Warhol comiendo una hamburguesa de la cadena de Burger King. Esta no sería una comparación entre cine y video, si no fuera por el elemento que ha transformado todo hasta ahora: la tecnología y los medios.

“Eat like Andy” es una campaña de marketing acompañada de un vídeo, realizada por Burger King en el año 2019, se expuso en la tanda de comerciales del Super Bowl del mismo año, creando furor y mucha actividad en redes sociales, en “Reasons why”, una web dedicada al marketing digital, podemos encontrar un artículo de Fernando Machado, Global Chief Marketing Officer de Burger King, que explica toda la preparación y referentes que utilizaron para este proyecto. Machado asegura que la escena en cuestión es congruente a la cultura de internet actual:

Además, a pesar de que hablamos de imágenes que datan de 1982, el documental tiene muchas referencias actuales como el unboxing (hay millones de vídeos en

internet de gente abriendo paquetes) y el ASMR (la tendencia que magnifica el sonido de la misma forma que lo hace este documental). Andy Warhol era, obviamente, un adelantado a su época... (Machado, 2019)

De la misma forma sucede con la siguiente obra a analizar titulada *Wir können es* (2008-2009), ya que esta misma pertenece a *Blak Mama* (2009), sin embargo, su rol en la película es muy distinto a cuando la observamos sola; dentro de *Blak Mama*, se la puede percibir como un especie de interludio visual entre escena y escena, sin embargo se trata de una obra como tal, de la misma manera que sucede con la campaña "Eat like Andy".

### **Desarrollo de los parámetros**

#### **Espacios de proyección**

Las diferencias son claras, aunque *Wir können es* forma parte de *Blak Mama*, sin embargo, al igual que la campaña "Eat like Andy", desde el momento que desnaturalizamos y descomponemos el instante del video por separado cambia por completo sus características no solo narrativas, también de espacios de proyección, como describen Carrillo y Häbich (1994). Al exponer *Wir können es* en la caja blanca, junto a demás obras visuales en la exposición de arte ecuatoriana llamada "Chaupi-Aequator" en la Maison de l'Amérique Latine de París, Francia. En contraposición, *Blak Mama* es exhibida en el Cine Club Ocho y Medio.

#### **Presencia en los medios**

La presencia de *Blak Mama* muchas veces llega a invisibilizar a *Wir können es*, sin embargo, *Blak Mama* está presente incluso en artículos de los últimos años, como el caso de Luzuriaga (2017). Podemos encontrar *Blak Mama* en Youtube y Vimeo, pero no a *Wir können es* de forma individual.

#### **Relación con otros artes**

*Blak Mama* tiene mucha presencia de la danza y la coreografía, debido a la presencia de Patricio Andrade, coreógrafo de la película; guiños queso hacen notorios por la forma del se énfasis dado sobre todo a los momentos de *performance*; a su vez tiene grandes tendencias hacia el videoarte; así como se mencionó anteriormente, la presencia de una videocámara y su reproyección espontánea hace que sea mucho más presente como elemento. *Wir können es*, en cambio, pierde ese simbolismo de "un todo" lleno de crítica kitsch e identidad ecuatoriana, sin embargo, gana énfasis en la crítica directa hacia un sentimiento colectivo.

## Temporalidad

*Blak Mama* representa un peregrinaje con dos tipos de espacios diferentes que a veces son simultáneos, debido a la complejidad de la temporalización de la obra, claramente se trata de cine; en cambio al recortar una secuencia como es la de *Wir können es*, situación ya desarrollada en párrafos anteriores, se le da una cualidad de inmediatez y “toma la formación de colección fragmentos, de prácticas de lo heterogéneo lo fragmentario y lo azaroso” (Carrillo y Häbich, 1994, p.86), como si grabáramos un cuadro en movimiento, típico del videoarte.

## Intención del autor

Según la entrevista realizada al director en el canal de YouTube titulado “Programa Cinefilia”, Alvear comenta que su intención respecto al film era realizar una película experimental que retrate un viaje espiritual y que en los personajes se refleje una mirada a la ecuatorianidad (2018), sin embargo, por parte de *Wir können es* no se han encontrado manifestaciones de su autor.

**Tabla 14**

Esquema comparativo audiovisual *Blak Mama-Wir können es*

ESQUEMA DE COMPARACIÓN		
CINE Blak Mama		VIDEO Wir können es
Ocho y Medio Cine Club (Caja Negra)	ESPACIOS DE PROYECCIÓN	Exposición colectiva “Chaupi-Aequator” (Caja Blanca)
Se presenta como una película experimental en Youtube y Vimeo	PRESENCIA EN LOS MEDIOS	Es una escena más de Blak Mama
Danza, performance, videoarte	RELACIÓN CON OTROS ARTES	Anexada a <i>Blak Mama</i> y como exposición en loop
Intra: Continuos saltos espaciales y temporales Extra: Más de una hora	TEMPORALIDAD	Intra: Un instante, una obra Extra: Menos de un minuto

Película Experimental	INTENCIÓN DEL AUTOR	Ningún nombramiento
-----------------------	---------------------	---------------------

*Nota.* Esquema de comparación entre *Blak Mama* (2009) y *Wir können es* (2008/2009), compuesto de 5 tablas para una comparación desde un punto de vista actual. Realizada por el autor de esta investigación.

## Conclusiones

Recordemos que nuestra investigación se planteó como objetivo general definir y explicar las características del cine experimental y el videoarte para analizar la obra cinematográfica y artística del cineasta ecuatoriano Miguel Alvear. Y los objetivos específicos son: primero, determinar y conceptualizar las características genéricas del cine experimental y el videoarte; segundo, contextualizar la obra artística y cinematográfica de Miguel Alvear; y tercero, analizar e interpretar los elementos de cine experimental y videoarte en, *Amina mar* (1989), *Camal* (2000), *Blak Mama* (2009) y *Wir Konnen Es* (2008-2009).

En el primer capítulo entendemos que el cine experimental se encuentra presente desde el primer momento que el cine dio sus primeras muestras de vida, pero no fue sino a partir de las primeras tres décadas del siglo XX que se le comenzó a dar nombre y considerarlo como un arte con sus propios conceptos y lenguaje. Pasamos por el *Avant Garde*, la *Escuela Soviética*, las disidencias cinematográficas que aparecieron en una época de transición como el *Cine Underground*, y luego el *Cine estructural*; a su vez el videoarte florece junto al *Cine expandido* y se preparan para la llegada de una era protagonizada por las *mass media* y la digitalización, que fueron factores importantes para la proliferación de formas de expresión traducidas como nuevos artes; después de la época *post digitalización* y la *cinematización del video* podemos introducir el término “audiovisual” cuando hablamos del arte que lidera los medios de comunicación.

La razón por la cual se ha realizado un repaso extenso sobre la genealogía del cine experimental y el videoarte respectivamente, más allá de encontrar una terminología adecuada, y los elementos que caracterizan los géneros audiovisuales experimentales en la actualidad, los cuales nos ayudan a componer un esquema de análisis; también se basa en comprender la naturaleza diversa y versátil de los géneros contemporáneos. Sin ánimo de desmerecer los demás artes, podemos comprobar que las únicas limitaciones que existen en el ámbito artístico audiovisual son las que el propio autor impone. Pudimos comprobar que, lo que llamamos *primer cine experimental*, se basó en asentar las bases del lenguaje de una rama de arte en crecimiento, por ende, el cine canónico también se vio beneficiado por el cine experimental, tomando muchos elementos propios del género experimental de las primeras décadas del siglo XX.

En el segundo capítulo se encuentra protagonizado por el desarrollo y proliferación de las artes audiovisuales en América Latina, se decidió unificar en este caso el cine experimental junto al videoarte en el mismo título debido a la singular evolución que tuvo el arte contemporáneo en la región; la revisión se dividió en las épocas cruciales como *el nuevo*

*cine latinoamericano*, protagonizado sobre todo por Argentina, México y Brasil; luego los movimientos audiovisuales surgidos después de la época de dictaduras por todo el continente y finalmente una mirada hacia el indigenismo, la llamada a la identidad y los filmes políticos. Se mencionaron las obras más relevantes de varios países de Latinoamérica como la primera obra de videoarte en nuestra región, *Límite* (1930), de Peixoto. Luego se procedió a hacer un breve recuento de las figuras del arte experimental ecuatoriano: Luis Martínez Quirola, Solá Franco, colectivo “La Limpia”, los proyectos de Adum, los hermanos Burbano y otros artistas más que son mencionados en el libro recopilatorio del “archivo AANME” de María Belén Moncayo.

Así como se mencionó en el segundo capítulo sobre la genealogía del género experimental del video y el cine en América Latina, debemos tener en cuenta (no solo para obras contemporáneas) cual es el contexto en el cual se realizaron las obras, más aún cuando hablamos de obras latinoamericanas como Miguel Alvear que aunque no sean parte del indigenismo se tratan de expresiones que guñan a la identidad mestiza. Dicho segmento de este trabajo investigativo funciona también como contraposición al primer capítulo, que no solo establece una brecha entre las obras experimentales de las primeras vanguardias y la postguerra provenientes de Europa y Estados Unidos, sino también demuestra que muchos de estos artistas tomaron como referente para el cine experimental y videoarte de esta región del planeta, esto demuestra también que existe arte “bajo tierra” que está mucho más enterrado que el típico *underground* que ya conocemos y que el arte se reinventa a sí mismo.

En el tercer capítulo se comenzó por contextualizar la vida y obra de Miguel Alvear como artista experimental, definimos y explicamos todos aquellos elementos que rodean la obra de Alvear, desde su periodo intimista en Estados Unidos, hasta los principales referentes artísticos que lo llevaron a explorar temas como la identidad, el kitsch y el mestizaje; se recontextualizó las marcas estilísticas de ambos géneros, el cine y el video. Finalmente podemos concluir que nuestros objetivos se han llevado a cabo en su totalidad, luego de haber analizado las obras de Miguel Alvear y haberlas posicionado en nuestro *esquema comparativo audiovisual*, además de haber logrado recoger las semejanzas y diferencias entre sus obras, y entender que cada caso de comparación es individual y no las respuestas vertidas no aplican a todos los casos, por ende, no podemos concluir que hay una sola perspectiva que nos diga si lo que vemos es cine o video experimental.

El cine experimental se basa en ese cine que no encaja en ninguna otra categoría común, ni en el de ficción ni en el documental, y especialmente con un objetivo fijo de transgredir los modos comunes de hacer cine; en cambio el videoarte puede ser cualquier obra cuya intención sea romper cánones adjudicado por los medios, siempre y cuando utilicen como

principal herramienta el video como recurso. Las características genéricas que rodean al cine y al video están principalmente determinadas por su historia como ramas de las artes; el cine tardó años en tener su propio lenguaje y su comunidad artística; en cambio el videoarte nació por una necesidad inminente del arte contemporáneo.

Nos encontramos ante respuestas ambiguas, sin embargo, esto nos confiere un gran abanico de posibilidades por explorar. Ahora bien, después del apogeo del video, no solo como género, sino también como formato de información, la proliferación de la conectividad por internet y la *emigración audiovisual* de casi todos los géneros que hacían del video su medio de manifestación es una de las razones por las cuales actualmente la diferenciación de muchas ramas del medio audiovisual es compleja, a pesar de ello, existen cinco elementos que por separado no nos dan una respuesta precisa, pero juntos son una herramienta infalible: los lugares de proyección; su presencia en los medios; su relación con los demás artes (incluso con las demás obras de su misma rama); la temporalidad de la obra, a nivel intra y extradiegético; y por último, la intención del autor.

Aunque el videoarte haya nacido por una necesidad artística de la época y por consecuencia de los avances tecnológicos, en cierto punto el cine experimental también ha logrado valerse de todos aquellos elementos que caracterizan el videoarte, no podemos olvidar que la relación de ambos es tan estrecha que hemos traído en acotación varias veces durante esta investigación el término *cinematización del video*, demostrando que la relación simbiótica que podemos encontrar entre dos especies en la naturaleza se da de la misma forma en el arte, ya que podemos observar casos performativos en la actualidad como la realidad virtual en los videojuegos, películas e instalaciones artísticas, con los mismos principios que Youngblood (1970) introdujo al hablar de kinestesia y cinestesia, pues puso sobre la mesa nuevos elementos sensoriales como el tacto o el equilibrio.

Esto no se trata de un tema de estética, sino de la capacidad del arte contemporáneo de despertar sensaciones que estimulan nuestros sentidos de una forma poco convencional, como la tendencia del videoarte brasileño de apelar a la sensibilidad del espectador cosiendo directamente la piel con hilo y aguja, o realizarse cortes directos sobre la carne; este y muchos ejemplos más son la prueba de que siempre y cuando al espectador le provoque "algo", el arte contemporáneo está cumpliendo su cometido, bien sea asco, incomodidad, desesperación o incluso confusión como el caso de algunas obras de Miguel Alvear para todas aquellas personas que no conocen absolutamente todos los símbolos. *Camal* (2000) es un gran ejemplo de cómo un documental experimental puede evocar diferentes sentimientos desviando el tema sensible y cruel del sacrificio de animales hacia la vida cotidiana de las personas que viven de ello.

No podemos negar que la tecnología desde los años 60 ha significado un elemento muy importante en el arte, especialmente en las últimas dos décadas donde las redes sociales y plataformas de streaming son utilizadas por una gran parte de la población. Es así que, nos encontramos en situaciones como el ejemplo de Miguel Alvear quien sube sus propias obras a Vimeo, Youtube, e incluso Twitter; entramos en una era donde los artistas más alejados de la industria tienen su presencia en las redes sociales, claro está que aún así, muy pocos autores del ámbito experimental llegan a tener afluencia en sus redes sociales, sin embargo esto cambia su condición de artista que realiza “alejado de lo industrial” como en el siglo pasado. Esto hace mucho más importante e interesante el título de ser “artista”, y sobre todo un artista en el medio experimental audiovisual, pues, no existe una regla generalizada sobre quien es o no es un verdadero realizador consagrado, si bien, la tabla realizada en esta investigación nos puede dar pistas del autor, está mucho más dirigida al análisis de las obras como tal.

Desde hace algunos años, y más aún después de la época de la “Pandemia del Covid”, existe una tendencia muy presente en internet que se trata de formatos. En cuestión de resolución y tamaño el más común en la actualidad es el 1080p, puede ser tanto en vertical como horizontal, y esto ha generado toda una teoría a raíz de estas características donde diferencian el cine y todo contenido relativo a lo cinematográfico con la orientación horizontal y todo lo relacionado al video con la orientación vertical. Esto aún carece de fundamentos académicos y tomará algunos años más para que estas tendencias se consagren o desaparezcan, lo cierto es que el formato vertical llegó para quedarse, al día de hoy el arte depende mucho de los componentes tecnológicos que intervienen en todas sus etapas de realización y difusión.

Actualmente observamos una predisposición sistémica hacia los microrrelatos y material audiovisual corto, características típicas del video como arte, en este caso la mayor parte de veces se encuentra guiado por el límite de tiempo que imponen las redes sociales, si bien el lugar donde se exponga la obra no le quita su título de arte, es importante mantener los ojos abiertos y ser críticos, nosotros como estudiosos del arte y sus teorías podemos hacer la labor de “curador de turno” en un medio tan poco profesionalizado. Finalmente hacemos un llamado a las futuras investigaciones: el cine y el video aún no son lo mismo, aunque sus diferencias eran mucho más resaltables en el siglo pasado, en la actualidad pueden compartir espacios, ciertos referentes artísticos y elementos tecnológicos; incluso video puede mutar a cine y cine de vuelta a video. A pesar de ello, la diferenciación entre una rama y otra es más bien una necesidad de la academia y del nicho.

## Referencias

- Alcibar, J. (Director). (2000). 6:19 [Película]. Colectivo Yaca.
- Alcibar, J. (Director). (2015). Exploradores bajo cero [Instalación].
- Alcibar, J. (Director). (2018). Chanchofobia [Video].
- Alonso, C. (Director). (1929). El pequeño héroe del Arroyo de Oro [Película].
- Altman, R. (2000). Los géneros cinematográficos. Paidós.
- Álvarez, E. (Director). (1989). Espectador [Película]. Enrique Álvarez.
- Álvarez, F. (Director). (2019). Casa abandonada [Película]. Francisco Álvarez.
- Álvarez, F. (Director). (2019). Circulación en la corteza [Película]. Francisco Álvarez.
- Álvarez, F. (Director). (2020). La sombra [Película]. Francisco Álvarez.
- Alvear, M. (Director). (1989). Amina mar [Video]. Miguel Alvear.
- Alvear, M. (Director). (2000). Camal [Película]. Wilman Chicha; Berkeley Black and White.
- Alvear, M. (Director). (2001). Kuatupama Zapara [Palabra Zapara] [Película]. ANAZPA; UNESCO.
- Alvear, M. (Director). (2008-2009). Wir können es [Sí se puede] [Video]. Miguel Alvear; Patricio Andrade.
- Alvear, M. y Andrade, P. (Director). (2009). Blak Mama [Película]. Ocho y Medio; Wilman Chicha; La Otra Films.
- Andrade, S. (Director). (1977). S/T [Video]. Sonia Andrade.
- Andrade, X. (15 de septiembre de 2006). Mas ciudad, menos ciudadanía: renovación urbana y aniquilación del espacio público en Guayaquil. Lahora. <https://www.lahora.com.ec/pais/mas-ciudad-menos-ciudadan-a-renovacion-urbana-y-aniquilacion-del-espacio-publico-en-guayaquil/>
- Anger, K. (Director). (1947). Fireworks [Fuegos artificiales] [Película]. Kenneth Anger.
- Anger, K. (Director). (1963). Scorpio Rising [Película]. Ernest D. Glucksman.

Baigorri, L. (2004). Video: Primera etapa. Madrid: Brumaria.

Benavides, L. (2010). Cuatro propuestas sobre videoarte y cine experimental. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 163-174.

Bomnin, A. (septiembre de 2016). Miguel Alvear: La remasterización de identidades. *ArtNexus*. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazineartnexus/5fc6ad13c6a763059debabb9/102/miguel-alvear>

Brakhage, S. (Director). (1955). *The wonder ring* [Película]. Stan Brakhage.

Brakhage, S. (Director). (1959). *Window Water Baby Moving* [Película]. Stan Brakhage.

Buñuel, L. (Director). (1929). *Un chien andalou* [Un perro andaluz] [Película]. Luis Buñuel.

Burbano, P. [Cinefilia] (28 de agosto de 2018). Miguel Alvear nos habla sobre su película 'Black Mama' [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=ohmK3flx3bk&t=1s&ab\\_channel=ProgramaCinefilia](https://www.youtube.com/watch?v=ohmK3flx3bk&t=1s&ab_channel=ProgramaCinefilia)

Burbano, S. (Director). (2005). *Domingo Orgiástico* [Película]. Sandino Burbano.

Burbano, S. (Director). (2007). *El correo de las horas* [Película]. Sandino Burbano.

Burbano, S. (Director). (2016). *Quijotes negros* [Película]. Wilson Burbano.

Burbano, S. (Director). (2020). *Verano a la deriva* [Película]. Sandino Burbano.

Burbano, W. (Director). (1993). *Angelus* [Película]. Wilson Burbano.

Burbano, W. (Director). (1995). *Bodas del silencio* [Película]. Wilson Burbano.

Burbano, W. (Director). (2005). *País en guerra* [Película]. Wilson Burbano.

Burbano, W. (Director). (2020). *Crianza del agua* [Película]. Wilson Burbano.

Burbano, W. (Director). (2020). *El reflejo de Narcisa* [Película]. Wilson Burbano.

Burbano, W. (Director). (2020). *Esperando el rescate* [Película]. Wilson Burbano.

Caldini, C. (Director). (1978). *Ofrenda* [Película]. Claudio Caldini.

Carrillo, J. y Häbich, G. (1994). *Post-Video. Una forma de la postmodernidad*. Signo

- Y Pensamiento, 13(24), 83–92.  
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3445>
- Cartagena, M. (1 de marzo de 2013) Transcripción de la entrevista. Latinart.  
<http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=126>
- Castillo, I. (Director). (2010). Bayer, Dibbets, Flanagan, Haacke, Heizer, Holt, Kaltenbach, Long, De María, Oppenheim, Serra, Smithso [Video]. Ilich Castillo.
- Castillo, I. (Director). (2010). Glitch Ecuador [Video].
- Castillo, I. (Director). (2010). Proa [Video]. Ilich Castillo.
- Castillo, I. (Director). (2010). Test (Ángel exterminador) [Video]. Ilich Castillo.
- Castro, F (Director). (1969). Juventud, rebeldía revolución [Película]. ICAIC.
- Castro, F (Director). (2007). Te espero en la eternidad [Película] .ICAIC.
- Castro, F. (Director). (1989). La bella Alhambra [Película]. Humberto Hernández.
- Cepeda, A. (Director). (1954). La langosta azul [Película]. Los Nueve - Seis - Tres.
- Charalambos, G. (Director). (1979). Distorsión, Intermittencia, falsificación en esta información [Video].
- Cohon, D.(Director). (1950). La flecha y un compás [Película].
- Collado, E. (2013). El cine y su resonancia en el espacio: Una aproximación al cine expandido contemporáneo en España. Arte y políticas. Volumen 8, 115-136.  
<https://revistas.um.es/reapi/article/view/191671>
- Costas, J. (2013). Images and themes in Meshes of the Afternoon.  
[https://www.academia.edu/6817442/Images\\_and\\_themes\\_in\\_Meshes\\_of\\_the\\_Afternoon](https://www.academia.edu/6817442/Images_and_themes_in_Meshes_of_the_Afternoon)
- Cuesta, P. (Director). (1982). Adán y Eva en el paraíso de Judith Gutiérrez[Película]. Pancho Cuesta.
- de Szyszlo, F. (Director). (1952). Esta pared no es medianera [Película]. Cinex.
- del Portillo, A. y Caballero, A. (2014). Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española

- contempo-ránea., Icono 14,12 (1), 86-112. doi: 10.7195/ri14.v12i2.707 Delluc, L. (Director). (1921). Fèvre [Fiebre] [Película]. Alhambra Film.
- Deren, M (Director). (1943). Meshes of the Afternoon [Un falso despertar] [Película]. Maya Deren.
- Deren, M. (Director). (1944). At land [En tierra] [Película]. Maya Deren.
- di Tella, A. (Director). (1990). Reconstruyendo crimen de la modelo [Película].
- Dulac, G. (Director). (1920). La fête espagnole [La fiesta española][Película]. Serge Sandberg; Louis Nalpa.
- Eisenstein, S. (Director). (1925). Bronenósets Potiomkin [El acorazado Potemkin] [Película]. Jacob Bliokh
- El Universo. (24 de diciembre de 2010). Miguel Alvear abrió su portafolio sobre cine y fotografías en el ITAE. <https://www.eluniverso.com/2010/12/24/1/1380/miguel-alvearabrio-portafolio-sobre-cine-fotografias-itae.html/>
- Epstein, J. (Director). (1928). La Chute de la maison Usher [El hundimiento de la casa Usher] [Película]. Jean Epstein.
- Fons, J (Director). (1989). Rojo Amanecer [Película]. Héctor Bonilla.
- Fons, J (Director). (1995). El callejón de los milagros [Película]. Alfredo Ripstein.
- Frampton, H. (Director). (1969). Lemon [Limón] [Película]. Hollis Frampton.
- Gance, A. (Director). (1923). La Roue [La rueda] [Película]. Abel Gance.
- González, J. (2012). Breve historia del cine experimental. [https://www.academia.edu/1951259/Breve\\_historia\\_del\\_cine\\_experimental\\_A\\_brief\\_history\\_of\\_experimental\\_cinema\\_](https://www.academia.edu/1951259/Breve_historia_del_cine_experimental_A_brief_history_of_experimental_cinema_)
- Griffith, D. (Director). (1915). The birth of a Nation [El nacimiento de una nación] [Película]. David W. Griffith Corp.
- Hermida, T. (Director). (2006). Qué tan lejos [Película]. Corporación Ecuador para Largo.
- Herrera, L. (julio de 2012) El champús de Blak Mama: reflexiones sobre el neobarroco en el Ecuador andino. Argus-a, 1 (5).

- [https://www.academia.edu/5206730/El\\_champ%C3%BAs\\_de\\_Blak\\_Mama\\_reflexion\\_es\\_sobre\\_el\\_neobarroco\\_en\\_el\\_Ecuador\\_andino](https://www.academia.edu/5206730/El_champ%C3%BAs_de_Blak_Mama_reflexion_es_sobre_el_neobarroco_en_el_Ecuador_andino) Hirsch, N. (Director). (1974). Com out [Película].
- Hirszman, L. (Director). (1972). São Bernardo [Película]. Embrasil; Mapa Filmes.
- Jambrina, P. (Director). (1927). Garras de Oro [Película]. Cali Films.
- James, D. (1992). To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv15r584r>
- Jeffs, A. (Director). (2002). Untitled [Película].
- Jeffs, A. (Director). (2016). Existencias [Instalación].
- Jodorowsky A. (Director). (1973). La montaña sagrada [Película]. Alejandro Jodorowsky.
- Jodorowsky A. (Director). (1989). Santa sangre [Película]. Claudio Argento.
- King, J. (1994) EL CARRETE MÁGICO Una historia del cine latinoamericano. Tercer Mundo.
- Kronfle, R. (27 de agosto de 2008). ¡Clásicos Contemporáneos! - "José Miguel Alvear Lalley" - 1998. Río Revuelto. <http://www.riorevuelto.net/2008/08/clasicoscontemporaneos-jos-miguel.html>
- Kronfle, R. (27 de septiembre de 2016). Ilich Castillo: Algo después (Espacio Odeón). Paralaje. <https://www.paralaje.xyz/ilich-castillo-algo-despues/>
- Kronfle, R. (28 de julio de 2009). Óscar Santillán - Un fantasma que recorre el mundo -dpm. Río Revuelto. <http://www.riorevuelto.net/2009/07/>
- Kuleshov, L. (Director). (1926). Po zakonu [Por ley] [Película]. Goskino
- La limpia (Director). (2001). Tres comentarios breves sobre el mar [Película]. La limpia.
- La limpia (Director). (2002). Dieta [Película]. La limpia.
- La limpia (Director). (2009). Que tan lejos está el triunfo de la verdad [Película]. La limpia.
- Landow, G.(Director). (1970). Remedial Reading Comprehension [Película]. George Landow.
- Leduc, P. (Director). (1983). Frida, naturaleza viva [Película]. Clasa Films Mundiales.
- Leth, J. (Director). (1982). 66 Scenes from America [66 Escenas de América] [Película]. Instituto Cinematográfico de Dinamarca.

- Luzuriaga, C. (2017). Los géneros del cine ecuatoriano. *Inmóvil*, 3 (2) <https://inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/31>
- Machado, A. (2010). Pioneros del video y del cine experimental en latinoamérica. *Significação*, 37 (33), 21-40. <https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766005003.pdf>
- Machado, F. (2019, 06 de febrero). Lo que hay detrás de "Eat Like Andy" (Warhol). *ReasonWhy*. <https://www.reasonwhy.es/actualidad/opinion-fernando-machadoburger-king-super-bowl-2019>
- Martín, C. (2016). Apuntes para una historia del cine latinoamericano. *RIC*, 31 (1), 39-54. <https://ric.iberomx.com/index.php/ric/article/view/92>
- Martínez, G. (2018, 06 de junio). El cine underground de Andy Warhol. Festival Internacional de Cine de Morelia. <https://moreliafilmfest.com/el-cine-underground-deandy-warhol/>
- Martinez, L. (Director). (1929). *Terror en la frontera* [Película].
- Massara, G., Sabeckis, C. y Vallazza, E. (2018). Tendencias del cine expandido contemporáneo. *Cuaderno del centro de estudios de diseños y comunicación*, 66(1), 157-172.
- Mekas, J. (Director). (1969). *Walden* [Película]. Jonas Mekas.
- Mitry, J. (1974). *Historia del cine experimental*. Fernando Torres Editor.
- Mitry, J. (Ed. 3ª). (1986). *Estética y psicología del cine*. Siglo Veintiuno.
- Moncayo, M. (2011). 1929-2011 ECUADOR: 100 artistas del audiovisual experimental. AANME
- Moncayo, M. (5 de agosto de 2005). Robando el fuego de los dioses. *Scribd*. <https://es.scribd.com/document/350436208/Robando-El-Fuego-de-Los-Dioses-de-Maria-Belen-Moncayo>
- Mori, M. (Director). (1996). *Miko no Inori* [Oración de la sacerdotisa] [Video]. Mariko Mori.
- Ochoa, N. (Director). (1985). *Que en paz descanse* [Video]. Nela Ochoa.
- Palomeque, P. (Director). (1998). *Circulante* [Instalación]. Patricio Palomeque.
- Palomeque, P. (Director). (1998). *Tapete* [Instalación]. Patricio Palomeque.
- Palomeque, P. (Director). (2011). *La cita* [Video]. Patricio Palomeque.

- Palomeque, P. (Director). (2012). El afilador [Video]. Patricio Palomeque.
- Palomeque, P. (Director). (2014). Quien no come arroz no merece la vida [Video].
- Patricio Palomeque.
- Palomeque, P. (Director). (2015). Cabezas [Video]. Patricio Palomeque.
- Palomeque, P. (Director). (2019). La suma de los círculos [Video]. Patricio Palomeque.
- Parente, L. (Director). (1975). Marca registrada [Video]. Leticia Parente Peixoto, M. (Director). (1930). Límite [Película]. Mario Peixoto.
- Pineda, E. (Director). (1964). Cosmorama [Película]. ICAIC,
- Pudovkin, V. (Director). (1926). Мать [La madre] [Película]. Mezhrabpom-Film
- Quintana et al. (2011). Repensar las fronteras entre prácticas e imágenes. Catálogo de la exposición Video(s)torias. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, Centro- Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 63-75.
- Rees, A. (1999). A history of experimental film and video. British Film Institute
- Richter, H. (Director). (1947). Dreams That Money Can Buy [Sueños que el dinero puede comprar] [Película]. Kenneth Macpherson.
- Rocha, G. (Director). (1958). O patio [Película]. Iglu Filmes.
- Rodríguez, F. (Director). (2005). Intrusión [Video]. Félix Rodríguez.
- Rossellini, R. (Director). (1945). Roma, città aperta [Roma, ciudad abierta] [Película]. Giuseppe Amato.
- Rosseti, L. (2011) Videoarte herencia histórica: Del cine experimental al arte total. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ruíz, R. (Director). (1974). París, diálogo de exiliados [Película]. Percy Matas.
- Rush, Michael (2011). New media in art. Londres: Thames & Hudson Sichel. Berta (Ed.), Monocanal. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sanjinés, J. (Director). (1963). Revolución [Película]. Grupo Ukamau.
- Sanjinés, J. (Director). (1966). Ukumau [Película]. Nicanor Jordán Castedo.

- Sanjinés, J. (Director). (1969). Yawar Mallku [La sangre del cóndor] [Película]. Ricardo Rada.
- Sanjinés, J. (Director). (1989). La nación clandestina [Película]. Beatriz Palacios.
- Sedeño, A. (Ed.1ª). (2011). Historia y estética del videoarte en España. Comunicación Social.
- Small, E. (1994). Direct theory. Experimental film/video as major genre. Southern Illinois University Press
- Smarandache, L. (2019). Research in Film and Video: Artists Using Their Bodies in Cinematic Experiments. Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Dramatica, 64 (1), 179-189. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=780955>
- Smarandache, L. (2020). FILM AS A METHOD OF SCIENTIFIC RESEARCH: A LABORATORY FOR POST-MODERN PRACTICES. Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Philosophia, 65 (1), 217-232. <https://www.ceeol.com/search/articledetail?id=850833>
- Snow, M. (Director). (1967). Wavelength [Película]. Michael Snow.
- Solá, E. (Director). (1959). Encuentro imposible [Película]. Eduardo Solá.
- Solá, E. (Director). (1963). Don't kick the objects please [No patear los objetos por favor] [Película]. Eduardo Solá.
- Succari, G. (2009). El documental expandido: pantalla y espacio [Tesis de doctorado]. [https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/52895/GJSC\\_TESIS.pdf](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/52895/GJSC_TESIS.pdf)
- Torres, A. y Garavelli, C. (2014). ¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino? Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (9), 1-29. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4747075>
- Ugalde, G. (Director). (1986-1992). Marcha por la vida [Video].
- Ugalde, G. (Director). (2004). Marcha por la vida II [Video].
- Vertov, Z. (Director). (1929). Chelovek s kinoapparátom [El hombre de la cámara] [Película]. Administración Fotocinematográfica Panucraniana
- Viñas, A. (2008). Cine estructural de found footage: 133, de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet [Tesis de doctorado].

[https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/11345/TFM\\_Vi%C3%B1as.pdf?sequence=1](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/11345/TFM_Vi%C3%B1as.pdf?sequence=1).

Viola, B. (Director). (1982). Reasons for Knocking at an Empty House [Instalación].

Bill Viola.

Viola, B. (Director). (1992). Slowly Turning Narrative [Instalación]. Bill Viola.

Warhol, A. (Director). (1965). Empire [Imperio] [Película]. Andy Warhol.

Warhol, A. (Director). (1966). Sleep [El sueño] [Película]. Andy Warhol.

Wegener, P. (Director). (1920). Der Golem, wie er in die Welt kam [El Golem] [Película].  
Paul Davidson.

Weibel, P. (2003). Expanded Cinema, Video and Virtual Environments. Futures cinema.  
110-125. [https://www.peter-weibel.at/wp-content/uploads/pdf/2003/0794\\_EXPANDED\\_CINEMA.pdf](https://www.peter-weibel.at/wp-content/uploads/pdf/2003/0794_EXPANDED_CINEMA.pdf)

Wiene, R. (Director). (1920). Das Cabinet des Dr. Caligari [El gabinete del Dr. Caligari]  
[Película]. Erich Pommer

Youngblood, G. (2012). Cine Expandido. (Trad. Torrado, M. E.) Editorial Universidad

Tres de Febrero. (Original publicado en 1970).