

de evocación y se presenta, consciente o inconscientemente, como elemento inspirador:

La naturaleza, el paisaje natural o artificial, siempre ha sido uno de los grandes temas del arte, tan evocador como el amor o la muerte. La gallega es una cultura muy conectada con la naturaleza, somos telúricos, tanto que resulta difícil a veces separar y olvidarse de las influencias que una tiene sobre la otra. Hablábamos antes de la cuestión de la identidad. Creo que el contexto geográfico en el que se mueva un creador siempre influye en su obra. En mi caso me siento profundamente fascinado por el atlántico, por el mar, y creo que es un elemento que de una forma u otra siempre acaba aflorando en mis obras.

La textura de las olas, proyectadas en vertical evitando la conexión directa (Fig.108), semeja expandir las pinceladas oscilantes de Jason Martin (Fig.109). A continuación, los destellos y las ondas del agua alcanzan nuevas referencias pictóricas que dejan atrás el minimalismo formal para abrazar un universo caótico, repleto de pequeños puntos que parecen atestar impulsivamente la pantalla al estilo de Lee Krasner o Jackson Pollock; recreando así la energía del *dripping*²²⁸, una sensación de ritmo azaroso e incontinente que también podemos ver en la anteriormente citada *Lluvia* de Eugenio Granell. La pintura fluye, demuestra su autonomía y además, ahora, se mueve.



Fig.108. Miguel Mariño. *Ir e vir* (fotograma), 2016. Video: cortesía del autor.



Fig.109. Jason Martin. *Desir*, 2015. Recuperado de <https://www.lissongallery.com/artists/jason-martin/gallery/9608> (Consultado el 28 de febrero de 2018)

²²⁸ Técnica pictórica que consiste en derramar pintura sobre una tela o lienzo colocado en el suelo dando lugar a un resultado semi azaroso. Este método fue muy empleado por Jackson Pollock, quien lo dio a conocer mundialmente. Además, es una de las técnicas más características del *action painting*, término acuñado en 1952 por Harold Rosenberg para referirse a la pintura abstracta que expresa la sensación gestualidad y velocidad a partir de diferentes recursos plásticos, y se relaciona con el acto performativo debido a la implicación del cuerpo y el movimiento generado por el artista durante el proceso.

8.7. ALBERTE PAGÁN

Piezas audiovisuales: *Como foi o conto* (2004); *Os waslala* (2005); *Bs. As.* (2006); *Pó de estrelas* (2007); *Tanyaradzwa* (2008); *Asahra hurratun!* (2009); *Puilha 17 Janeiro 2010 15:33h* (2010); *Eclipse* (2010); *A Pedra do Lobo* (2010); *Faustino 1936* (2010); *Outras-vozes* (2011); *A quem se lhe conte...* (2011); *Película urgente por Palestina* (2012); *A realidade* (2012); *Walsed* (2014); *Superficies* (2014); *Quim.com* (2014); *Frank* (2015); *Konfrontationen 2014* (2015); *Erros* (2016); *τεμενος*³ (2017); *Flora e fauna (shot on sight)* (2017); *A mosca* (2017).

Colaboraciones: *A solução é o socialismo* (Eduardo Moltó y Alberte Pagán, 2008); *Eclipse metanoico* (imágenes Alberte Pagán y música Urro, 2009); *8* (Película Super8 rodada por Belén Veleiro, destruida por Ian Lorenzo, Liam Lores y Alberte Pagán. Proyección intervenida y modificada en tiempo real por Cris Lores); *Argel 4 de Julho de 1976* (Alberte Pagán, encargo de Pepe Míguez, 2016).

8.7.1. Trayectoria.

Escritor, cineasta e investigador, Alberte Pagán (Carballiño, Ourense, 1965) está considerado por muchos un precursor e incuestionable influencia del Novo Cinema Galego. En el año 2016 recibió el Premio da Crítica de Galicia en la modalidad de cine y artes audiovisuales. En el campo de la teoría, es autor de libros como *Introdución aos clásicos do cinema experimental* (1999), el texto del catálogo *Imaxes do sonho en liberdade. O cinema de Eugenio Granell* (2003) o su libro sobre el cine de Andy Warhol, publicado en 2014, además de diferentes ensayos y textos sobre cine. Como director, sus películas ofrecen un universo de búsquedas, indagaciones y reflexiones en torno al método cinematográfico que lo sitúan en el campo del cine experimental, rechazando los cánones dominantes para apostar por su denuncia y cuestionamiento. Entre sus influencias, se pueden citar a Andy Warhol, Chris Marker, Michael Snow o René Vautier pero tal vez lo más reseñable de sus propuestas sea la capacidad de generar controversia, de incitar al análisis y la reflexión, de posicionarse en muchas ocasiones política o ideológicamente a través del lenguaje cinematográfico sin dejar de conseguir atractivos y genuinos resultados visuales. Entre sus trabajos más reconocidos se encuentran *Bs. As.* (2006), que recibió el premio Foco Galicia al mejor documental gallego de 2006 y el II Premio de Cine-Ensaio Romà Gubern de la Universidad de Barcelona, *Pó de estrelas* reconocida como uno de los mejores cortos españoles de 2007 por Cahiers du Cinéma España o *Tanyaradzwa*, filme al que

le otorgaron el premio al mejor documental gallego en el Festival Play-Doc de 2010. Sus indagaciones, éticas y estéticas, han servido de base para posteriores creadores como, por ejemplo, Xurxo Chirro: “Mi referente más claro es Alberte Pagán, a quien considero el origen de esta manera distinta de hacer cine en Galicia. De Pagán me interesan sus películas, me interesa su trabajo como experto en cine experimental, su modelo de producción, su implicación política y su postura moral”²²⁹

8.7.2. La estética sin ética es pura cosmética.

“La estética sin ética es pura cosmética”²³⁰. Para Alberte Pagán, la forma es indisoluble de su contenido y ambas, combinadas, deben servir para cuestionarse las imágenes y verdades que nos han sido transmitidas como inmutables a lo largo de la historia. Por ello, si en otras ocasiones nos hemos tomado la libertad de dar prioridad al análisis formal frente al contenido de los filmes (aunque teniendo presente y manteniendo la conexión con su significado) en este caso resulta todavía más complejo decantarse por la aproximación estilística, ya que ésta responde siempre a una planificación que reivindica la convivencia entre concepto y expresión visual como vía de transmisión adecuada. La imagen, el montaje, las decisiones de composición, duración y estructura construyen significado y se alían con diferentes temáticas declarando su intención de denuncia y situándose en el lado de la resistencia:

Los mensajes manipulan tanto por ellos mismos como por el sistema de comunicación en el que se insertan. Tenemos que romper y renovar tanto los mensajes como los códigos con los que los transmitimos. Es un acercamiento materialista al proceso comunicativo: si somos conscientes de la forma de las películas, quizá aprendamos a ser conscientes de los mensajes (y sus verdades y mentiras) con los que nos bombardean desde la cuna.

Dicho esto, establecer un análisis formalista desatendiendo otras dimensiones discursivas impide una investigación pormenorizada de los filmes de Alberte Pagán. Sin embargo, lo contrario supondría desviarse del enfoque de nuestro objeto de estudio ya que, aunque contemplamos y aludimos en varias ocasiones a la parte conceptual de cada

filme, donde frecuentemente se establecen vínculos entre continente y contenido, orientamos el trabajo desde la reflexión estética. Así, la decisión de incluir a Alberte Pagán entre los cineastas de nuestra investigación se debe sobre todo a dos motivos: el primero es la radicalidad formal y la potencia visual de sus imágenes, que rompen las lógicas de representación convencionales entrando muchas veces en contacto con los perfiles de las artes plásticas y la pintura, y recurriendo al paisaje como espacio de pensamiento político y social. La segunda razón es que nos encontramos ante un autor de referencia obligada, sin el que probablemente no sería posible entender, o al menos no del mismo modo, el Novo Cinema Galego.

8.7.3. Materialidad y experimentación.

El trabajo de Alberte Pagán se construye a base de imágenes cotidianas, a veces material encontrado y otras veces filmado por él mismo; pequeños fragmentos del día a día que alcanzan entidad en el montaje posterior, donde la radicalidad de la forma fílmica se conjuga con la necesidad de incluir el factor político y humano en la narración. El cine se modela entre lo narrativo y lo experimental y el paisaje, como parte indisoluble de la historia, asoma su presencia con el interés de perseguir nuestras huellas:

El paisaje es la ventana del alma de una sociedad. En un país como Galicia, con tan poca conciencia ecológica y estética, es más que necesario este saber reconocer el paisaje como algo propio, y como sujeto político: cuando se habla de “feísmo”, en realidad hablamos de incumplimiento de las normas y de ilegalidades. Parece que queremos esconder la política tras términos estéticos.

En cuanto al modo en que Alberte Pagán compone la imagen fílmica, su relación con el género pictórico atiende tanto a los aspectos plásticos como a la forma de entender su relación con el acto creativo: “Puedo sentirme más cercano de ciertos pintores más por la manera de enfrentarse a la creación artística que por los resultados gráficos. Tàpies comentaba que gran parte de los pintores actuales seguían pintando igual que en el barroco. Es decir, cambiamos los temas, pero la técnica sigue siendo la misma”. Aunque hablamos de filmes abiertos a diferentes temáticas, fórmulas plásticas e interpretaciones, si hubiera que rescatar alguna característica común ésta residiría en el interés del cineasta por la fisicidad de la imagen y los diferentes grados de su realidad material: “Me interesan los brochazos y los elementos que Tàpies coloca sobre el lienzo, o las pinceladas bien visibles ya desde las y los impresionistas. Me interesa la materialidad de la pintura y la del cine”.

²²⁹ Entrevista realizada a Xurxo Chirro el día 2 de julio de 2016. V. Anexo 11.2.

²³⁰ Las citas incluidas en este capítulo, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a Alberte Pagán el día 23 de octubre de 2017. V. Anexo 11.7.

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

8.7.4. Un pequeño recorrido estilístico por algunos de los filmes de Alberte Pagán.

Sin poder dedicar, como hemos dicho, una atención detallada a la trayectoria cinematográfica de Alberte Pagán, sí queremos rescatar en las siguientes páginas algunas de las piezas que presenten mayor cercanía con el lenguaje pictórico y que se canalicen, sobre todo, a través del paisaje natural. Buscamos aportar una nueva lectura, diferente a las que de su obra se han hecho, desde la perspectiva de las artes plásticas para introducir algunas referencias y nociones que pudieran ser fruto en un futuro de una exploración más profunda.

8.7.4.1. Superficies.

Superficies es una serie de filmes en los que el autor investiga el comportamiento de las imágenes al ser proyectadas sobre superficies no habituales, prescindiendo de la pantalla como soporte para expandir sus posibilidades. Nos encontramos, por tanto, ante piezas que se componen en capas, como una construcción artesanal que empleara la herramienta digital para materializarse, filmes que reflejan la importancia del efecto visual para abrazar la sensación táctil, lo que nos lleva a recordar una de las cualidades que describíamos a propósito del *effetto pituratto*. Aunque son varios los cortometrajes que integran la serie²³¹ aludiremos en mayor medida a aquellos que de manera más directa referencian cuestiones pictóricas, reposando la atención en los que se detienen en el espacio natural.

Las piezas de la serie donde se observa de manera clara el paisaje natural son *Forgoselo (granito)*, *Pagán (piçarra)*, *Berbera (canforeira)* y *Gongoriin bombani hural (madeira)*, proyectadas cada una sobre su respectivo soporte. En *Forgoselo*, filmado en el marco de Chanfaina Lab, Alberte Pagán se acerca al paisaje más característico de San Sadurniño: el paisaje del granito. Se trata, según sus propias palabras, de “A image dumha pena na Serra do Forgoselo é refilmada a partir dumha superficie granítica: granito sobre granito. Gosto desses ares empedrados: terra e ceu fundem-se numha aperta pétrea”²³². La incidencia de la luz sobre la piedra, los contrastes, las alteraciones cromáticas y el dibujo que simulan sus formas coincide plásticamente con las texturas arenosas de Antoni Tàpies o, si nos vamos al caso gallego, con Leopoldo Novoa, quien exploraba la materia como elemento fundamental para la construcción del cuadro. Además, el granito es uno de los materiales más empleados en la tradición gallega de la cantería, lo que nos lleva de nuevo a tener en cuenta no solo el aspecto plástico sino el trasfondo sociopolítico y cultural de todas las propuestas de Pagán. El granito, omnipresente en el arte gallego desde las esculturas del Pórtico de la Gloria hasta la ya mencionada generación de Os Novos con su reconocida “estética del granito” y las rotundas piezas de Manolo Paz, se proyecta en *Forgoselo* a sí mismo como en un juego de espejos donde la propia banda sonora acompaña la sensación háptica a lo largo del cortometraje.

Por otro lado, en *Pagán (piçarra)* (Fig.110) destaca el punto de vista cenital, un plano que enfatiza el efecto estético de la imagen y que, en especial cuando se muestran las líneas originadas por los cultivos, advierte un parecido formal con las formas geométricas de Frank Stella en lienzos como *East Broadway* (1958) (Fig.11) o en su serie de pinturas negras inspiradas en las líneas arquitectónicas. Del mismo modo, podemos pensar en las composiciones reticulares dibujadas por Agnes Martin en su pálidos cuadros y, más directamente, en los trabajos de Leon Tarasewicz representando los surcos de la tierra (Fig 112) a través de una pintura expandida, gestual, franqueable, figurativa y abstracta a un tiempo²³³. Aunque desde otra estrategia, las líneas que se aprecian en *Gongoriin bombani hural (madeira)* debido a la proyección de dos paisajes de Mongolia (natural y urbano) sobre madera asoman referentes similares. El dibujo derivado de las líneas de los troncos marca una estructura: enfatiza el naturalismo de la imagen incluso cuando mira hacia el solar, hacia la urbe, para significarse por completo cuando se nos presenta la imagen de la estepa (Selenge Aimag) y aludir, en su complejidad formal y conceptual, a la memoria del espacio.

231 PAGÁN, Alberte: *Superficies. Forgoselo*. En *albertepagan.eu*. <http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/superficies/> [Consulta 31 de octubre de 2017].

232 Ídem.

233 Pensemos en la instalación que el artista preparó para la Bienal de Venecia del año 2001.



Fig.111. Frank Stella. *East Broadway*, 1958. © Artists Rights Society (ARS), New York. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=9785> (Consultado el 28 de octubre de 2017)



Fig.110. Alberte Pagán. *Pagán (piçarra)*, 2016. Recuperado de <http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/superficies/> (Consultado el 28 de octubre de 2017)

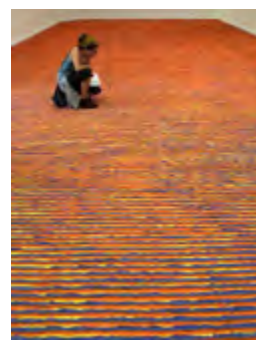


Fig.112. Instalación de Leon Tarasewicz para la Bienal de Venecia, 2001. Recuperado de <http://www.scoop.it/t/art-installations/?tag=Leon+Tarasewicz> (Consultado el 28 de octubre de 2017)

En la siguiente pieza que nos ocupa, *Berbera (canforeira)*, el elemento natural protagoniza el primer plano. Una planta, la canfoeira, expone el esplendor de sus hojas, vibrantes y estilizadas, mientras sobre ella podemos entrever el movimiento del mar y la imagen de un barco. Esta combinación, sumada al verde vívido y brillante de las hojas, genera cierto exotismo; una extrañeza en la mirada que modifica la realidad formal de la imagen y convierte el elemento vegetal en un fenómeno híbrido compuesto del encuentro entre dos filmaciones. Como en las propuestas de Tim Maguire, quien apuesta por la combinación entre la metodología pictórica clásica y el trabajo por ordenador para dar vida a sus características flores, el resultado visual equilibra belleza y tensión.

Brevemente, queremos subrayar el interés de *Long Face (carvom)* que fusiona dos retratos: uno del propio Pagán realizado a carboncillo por Jesvir Mahil, al que había comenzado a salirle moho, y otro de Susi Somoza filmado por el director y proyectado sobre el primero. Una práctica que surge de lo inesperado y aprovecha el deterioro de la imagen para constituir algo nuevo. Dibujo e imagen en movimiento, azar y creación consciente se entrelazan combinando sombras y cromatismos en una renovación de las herramientas y códigos artísticos habituales. Este encuentro fortuito con el moho activó también el inicio de la película *Sonho bolivariano (balor)*, creada el mismo día y en la que se proyectan sobre el papel deteriorado imágenes de las calles de Caracas y Caguán. Destacamos en ambos casos la fisicidad de la imagen y el modo en que las figuras dialogan con las manchas abstractas del soporte, diluyendo sus contornos y manipulando su saturación.

Nos gustaría, por último, referirnos a *Nyaungshwe (pel)* donde la metodología adoptada por Pagán al trabajar sobre la piel, sobre el cuerpo, plantea no solo la capacidad de revertir de nuevos significados al lenguaje filmico sino también una actitud de búsqueda, de involucrarse con el cuerpo y perseguir su alcance expresivo. Lejos de los immaculados cuerpos publicitarios, se nos presenta una sensualidad cercana e inexacta, que transmite la impresión de estar conectada a nuestras pulsiones. La corporalidad se habla a sí misma, se proyecta a sí misma y a veces se muestra velada, por fragmentos, tal vez reivindicando su alejamiento de la realidad. En cuanto al tratamiento del cuerpo en pintura, acuden al ver estas imágenes referencias de pintores como Francis Bacon o Lucian Freud, en su interés por plasmar la carnalidad del sujeto, o de artistas contemporáneos como Jenny Saville, quien se centra en la representación del cuerpo femenino aplicando una figuración descarnada para mostrar la imperfección, los pliegues de la carne, la historia de la piel. Si nos centramos en el parecido formal suscitado por el efecto difuso de proyectar sobre la propia piel, comprobamos la identificación con la representación de la figura humana en las atmósferas veladas y poco definidas de Gerhard Richter, filiación que se estrecha por la inspiración del pintor en las fórmulas compositivas e iconográficas del cine y la fotografía.

Además de las coincidencias concretas que hemos podido citar, el carácter pictórico se refuerza en todos estos filmes por la decisión formal de proyectarse sobre diferentes soportes. Hacen propia su rugosidad, su cromatismo, su esqueleto, para hibridarse con las cualidades individuales de cada cortometraje y ocasionar no solo una nueva imagen plástica sino, sobre todo, un choque entre experiencias visuales que facilita el camino hacia la experimentación y el diálogo entre categorías artísticas.

8.7.4.2. Erros.

“Onde reside a materialidade do cinema digital?” Se pregunta Alberte Pagán. “No seu código hexadecimal”, responde. Y continúa: “É possível umha manipulação ‘material’ do cinema digital, fedelhando nas suas cifras e letras, de igual jeito que se pode manipular o celuloide (o poliéster) rascando ou pintando ou aplicando lixívia à emulsom”²³⁴. Con estas reflexiones sobre la imagen digital el autor, que manifiesta siempre su interés por revisar las vicisitudes del aparato cinematográfico en cada uno de sus formatos, se acerca en el díptico formado por *A Fundamental Error* y *Noite de rodos* a la técnica del

234 PAGÁN, Alberte: *Erros. A fundamental error*. En albertepagan.eu <http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/erros/> [Consulta 31 de octubre de 2017].

glitch art. Esta nueva manifestación artística consiste en trabajar con el error informático, denominado *glitch*, buscándolo conscientemente y manipulando el software para perseguir la deformación de la imagen en pos de una apreciación estética. A ella se refiere Gonzalo de Pedro a propósito de la serie de Pagán:

El reto que plantea el trabajo sobre esa “materialidad” del corazón del cine digital es que, frente a lo que ocurre con las manipulaciones sobre celuloide, que son estables, y visibles a la luz, y perfectamente reproducibles en cualquier proyector, la manipulación del código hexadecimal y sus resultados están sujetos al azar de los programas encargados de reproducir y decodificar esos errores: una raya sobre el celuloide siempre será una raya, sin embargo, una manipulación digital hecha en el corazón de un archivo será distinta en virtud del programa que reproduzca la película, porque cada programa tiene una manera de interpretar esos glitches, esos errores, para convertirlos en imágenes reproducibles²³⁵.

En el primero de los cortometrajes, Pagán emplea el retrato de Peter Kubelka del filme *Peter (tubo)* (serie *Superficies*) (Fig.113) para deconstruirlo aún más, para seguir, en cierto modo, las mismas indagaciones que Kubelka sobre la materialidad del cine trazando un puente entre lo analógico y lo digital: “O adail do cinema analógico e meticuloso montador converte-se assi num baile de números e códigos completamente imprevisíveis”²³⁶. Además, tal vez en una apuesta por el metalenguaje, Kubelka habla en el vídeo sobre la abstracción pictórica mientras su cara se descompone en franjas de color. En el territorio de la pintura figurativa esta pieza se podría comparar con los retratos pixelados del pintor hiperrealista Chuck Close (Fig.114), quien aplica una técnica similar al puntillismo para explorar el comportamiento del color, del soporte y del propio ojo del espectador, que percibe la imagen con mayor o menor información en función de su posición respecto al cuadro. Como sucede con *Noite de rodos* (Fig.115), también podemos recordar las pinturas abstractas de Gerhard Richter (Fig.116), sus barridos o aquellas piezas donde la imagen fotográfica sirve como base documental para después desarticularse en pintura, en brochazos que desencadenan diferentes sensaciones mediante la textura, el color, la ocultación y desocultación de la forma. Aquí, la manipulación del código hexadecimal provoca sugestivos efectos plásticos, simulando una imagen que se disuelve en manchas

235 DE PEDRO, Gonzalo: (20 de febrero de 2016) "El error: Dos nuevos trabajos de Alberte Pagán". En *otroscinseuropa.com* <http://www.otroscinseuropa.com/el-error-dos-nuevos-trabajos-de-alberte-pagan/> [Consulta 31 de octubre de 2017].

236 Ídem.



Fig.113. Alberte Pagán. *Peter (tubo)*, 2016. Recuperado de <http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/erros/> (Consultado el 28 de octubre de 2017)



Fig.114. Chuck Close. *Paul*, 2011 © Chuck Close, courtesy The Pace Gallery. Recuperado de <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/chuck-close> (Consultado el 28 de octubre de 2017)



Fig.116. Gerhard Richter. *Abstraktes Bild*, 1992. Recuperado de <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19901994-31/abstract-painting-7902> (Consultado el 28 de octubre de 2017)



Fig.115. Alberte Pagán. *Noite de rodos*, 2016. Recuperado de <http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/erros/> (Consultado el 28 de octubre de 2017)

de color y que nos hace pensar en las propuestas de cineastas como Jacques Perconte, a quien ya hemos mencionado en cuanto al trabajo con el error digital, y que persigue “que el vídeo exprese su propia infraestructura”, comentando cómo “las cosas que ves en la imagen cuando está lejos solo están construidas en tu mente porque han sido estandarizadas, parecen algo pero en realidad son solo matemáticas”²³⁷.

237 V. DONOSO, Sara: Op.cit. En *DardoMagazine* 30, (2016): p.43.

8.7.4.3. *Eclipse*.

El ciclo de la naturaleza, su manipulación indirecta, la influencia de la atmósfera sobre sus perfiles y la reproducción de lo instantáneo conforman el eje vertebrador de *Eclipse* (Fig.117). La observación continuada de un árbol y sus alrededores a través de las cuatro estaciones despliega toda una paleta plástica de luz y color que emparenta con la representación obsesiva de Monet del mismo motivo pictórico (pensemos, como ejemplo representativo, en la serie de *La Catedral de Rouen* pintada entre 1892 y 1894). Si el pintor perseguía captar la espontaneidad del ambiente en cada uno de sus estados atmosféricos, reivindicando la versatilidad de la pintura para cumplir sus objetivos, Alberte Pagán nos habla del potencial de la cámara videográfica no como reflejo fiel de la realidad sino como algo mucho más rico en matices, capaz de jugar con las texturas y efectos derivados de la incidencia de la luz sobre el mecanismo analógico de la cámara. Se modifica entonces la impresión de realidad. La pérdida de detalle, el desenfoque, los cambios de velocidad de la imagen o el impacto de la luz directa sobre el objetivo componen una serie de cualidades que aproximan el filme a las artes plásticas y se comunican con preocupaciones propias de la pintura, llegando por momentos a desdibujarse para constituirse en campos de color.

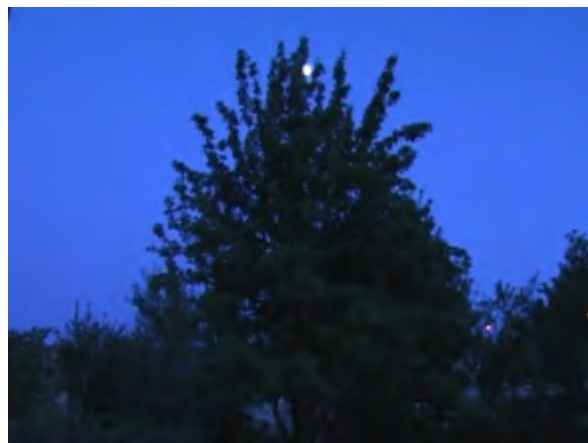


Fig.117. Alberte Pagán. *Eclipse* (fotograma), 2010. Recuperado de <http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/eclipse/> (Consultado el 28 de octubre de 2017)



Fig.118. René Magritte. *September 16th*, 1956. Recuperado de <http://www.20minutos.es/noticia/1089623/0/rene-magritte/exposicion/marc-bolan/> (Consultado el 28 de octubre de 2017)

Si nos fijamos en el árbol, motivo central del cortometraje, reconocemos una iconografía cercana a la de René Magritte en cuadros como *El banquete* (1958) o *Dieciseis de septiembre* (1956) (Fig.118). En el primer caso, esta relación, que se evidencia entre los

minutos 10'36'' y 10'55'', donde la imagen se colorea y surge una intensa circunferencia que acapara la mirada y deriva en lo irreal, en lo onírico, accionando un pensamiento ligado al carácter mágico de la naturaleza que se percibe entre la claridad y la penumbra. Sensaciones similares despierta el siguiente lienzo, *Dieciseis de septiembre*, que tiene su correspondencia más directa en el fotograma que aparece hacia el minuto 14, donde la luna asoma tras el árbol para coronarse en su cima, sumida en un escenario que tiñe de azul la realidad, como en un viaje inconcreto. Otros pintores han apostado por el árbol como inspiración para sus reflexiones artísticas: recordemos a Piet Mondrian y su insistente persecución de las síntesis formal a través de las ramas del árbol, antes de derivar definitivamente en el neoplasticismo, en una evolución lógica desde el naturalismo a la abstracción. También Caspar Friedrich cuenta con una amplia colección de árboles entre sus lienzos, árboles retorcidos, pelados e intensamente contrastados que simbolizan ideas universales como la vida, la muerte y el paso del tiempo. En la propuesta de Pagán el ciclo de la vida se configura metafóricamente con las transformaciones sufridas por el árbol en cada una de sus estaciones, desde la densidad hasta la desnudez de las ramas.

8.7.4.4. *Puúlha 17 Janeiro 2010 15:33h*.

Probablemente al ver *Puúlha* acudan a nosotros referencias de la representación de la ruina en el romanticismo, que comprendía un enlace con el pasado y una reflexión en clave nostálgica sobre el poder abrumador del tiempo y la condición destructora de la naturaleza. Estas construcciones se incrustan en el paisaje, se mimetizan con el reflejando su mismo cromatismo y tratamiento lumínico. A nivel compositivo, la ruina suele situarse en primer plano como un elemento monumental que solicita su contemplación. Hasta aquí, podemos encontrar similitudes formales entre la representación romántica de la ruina y el dispositivo manejado por Pagán en el filme que nos ocupa, relacionándolo también con el aire decadente de las casas pintadas por Andrew Wyeth. Sin embargo, el trabajo de Alberte Pagán no podría sustentarse en los modelos de pensamiento románticos teniendo en cuenta su forma de pensar e interpretar el paisaje: “El paisaje es como la historia, o digamos que la historia deja sus huellas en el paisaje. Es en ese sentido que me interesa”. Además, mientras la ruina romántica se apoya en la belleza estética de las arquitecturas deshabitadas y la evocación de la muerte, la casa que atrae la mirada de Alberte Págan expresa todo lo contrario: es una casa habitada, donde la decadencia y aparente abandono de su fachada contrastan con la vida instalada en su interior, de la que solo somos partícipes a través del humo que desprende la chimenea. Para él “el paisaje de *Puúlha* (en la que vemos una casa con el tejado caído) remite a la composición social del territorio”.

8.7.4.5. *A quem se lle conte...*

Este filme, subvencionado por AGADIC, es la historia de una de las mayores catástrofes de las costas gallegas: la catástrofe del naufragio (en noviembre de 2002) del petrolero Prestige, cuyo vertido, sumado a la mala gestión por parte del gobierno, originó una gran marea negra de la que todavía se siguen advirtiendo las consecuencias. Pagán recoge las imágenes del desastre en un filme compuesto de diferentes capas, que compone un palimpsesto de información e imágenes superpuestas retando al espectador a destilar estos significados, a desconfiar de la legitimidad de los discursos oficiales y a leer entre líneas. Por eso, adopta una estrategia en la que se enfrentan la imagen realista y la manipulada; los colores invertidos, los planos volcados, superpuestos... Cuando esto sucede, la lectura de la película deja de ser directa, algo se descontextualiza provocando un doble esfuerzo para quien mira, generando una suerte de desestabilización visual que se alinea con las fórmulas empleadas por las artes plásticas. También el paisaje se convierte en un complejo sistema de significados, como un contenedor de historias que solicitan comprenderse en varias direcciones y que se construyen desde la acción humana:

El paisaje es depositario de la historia (en ambos sentidos: la historia como relato, la Historia como devenir social), en diferentes grados, desde la imagen inmediata (el chapapote sobre las rocas) hasta pintadas desvaídas que remiten a acontecimientos pasados, pasando por las brigadas de limpieza (que cumplían una doble función: las tareas voluntarias de limpieza, independientes del poder; y la simbolización de la indignación popular y el activismo político)²³⁸.

Vayámonos entonces a esos paisajes costeros, a las rocas teñidas de negro, al mar envenenado... y reflexionemos la imagen en dos perspectivas, la conceptual y la estilística, que se adhieren desde el campo de la pintura. Estos paisajes de Pagán son políticos, sí, narran la historia de un fracaso, y son históricos también en otras esferas y además son catastróficos. Son como los lienzos de Anselm Kiefer: paisajes desolados, paisajes de memoria, de pasado, Y son paisajes matéricos, táctiles, casi abstractos, enredados, irregulares y a veces incluso impenetrables, que impulsan a descansar en la incertidumbre e invitan a repensar la historia. Dejando de la lado las alusiones al mito y la espiritualidad que caracterizan al pintor, en ambos casos reconocemos cierta evocación de la debacle, una invitación a ser críticos con las narraciones oficiales y a preservar la memoria de una

238 PAGÁN, Alberte: *A quem se lle conte...* En *albertepagan.eu* <http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/a-quem-se-lhe-conte/> [Consulta 7 de noviembre de 2017].

manera activa. Del mismo modo, estos trabajos atienden a la exploración expresiva de la imagen y sus propias condiciones formales (una en pintura y otra en cine) para tratar de responder al mundo con otras herramientas: “Yo entiendo el formalismo y la experimentación como un camino que nos lleva a la desconfianza de las verdades transmitidas e inmutables”.

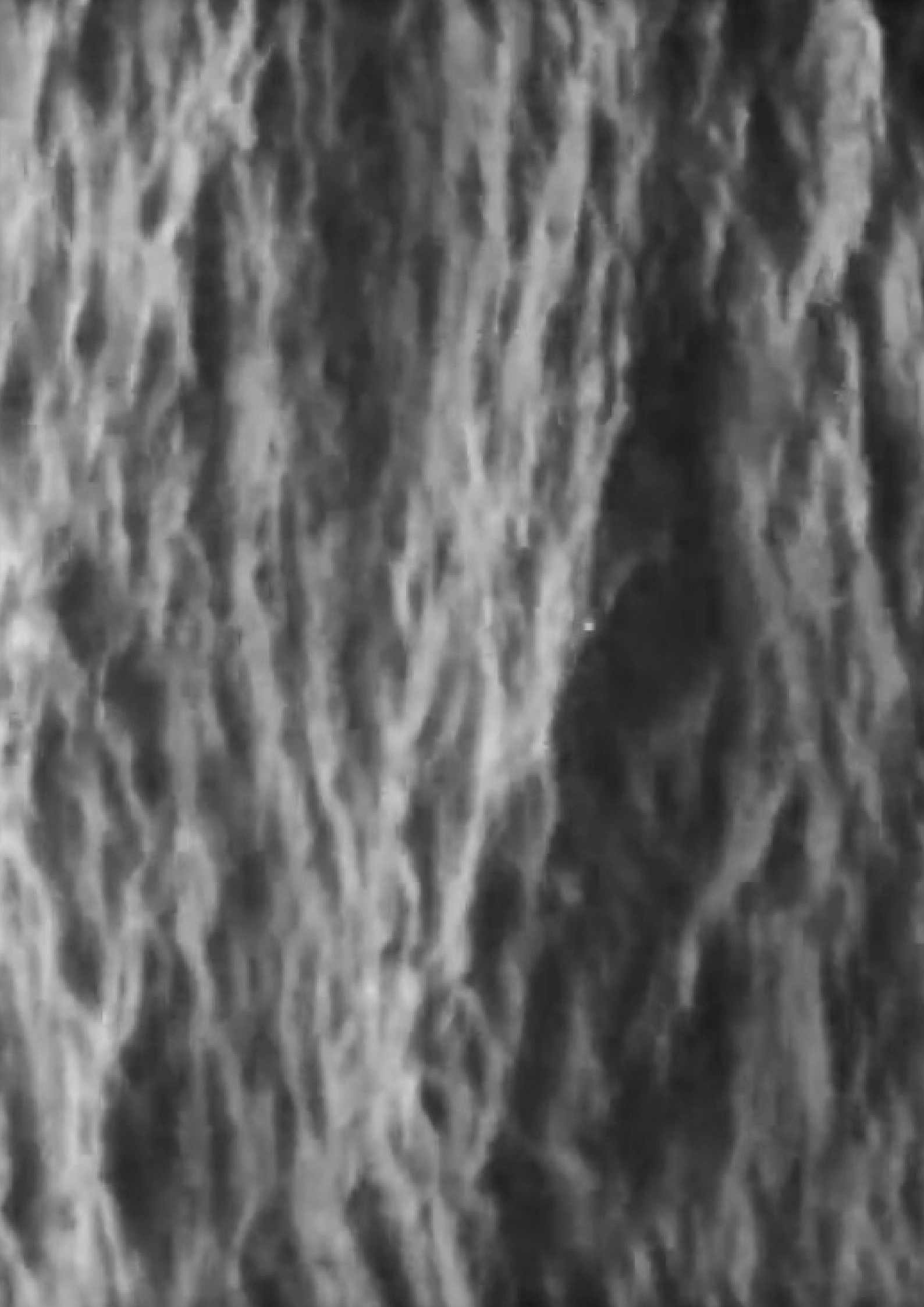
Por otro lado, si nos fijamos en las figuras de los voluntarios limpiando las costas, concretamente en aquellos momentos donde sus siluetas toman un aspecto solarizado, como en las célebres fotografías de Man Ray, advertimos otra interesante relación que vuelve a fraguarse desde el tema y su representación. El cromatismo oscuro, las marcadas líneas expresionistas de las figuras y un aire decadente y fantasmal, ligado casi a la psicodelia, de varios fotogramas de *A quem se lle conte...* (Fig.119) tienen mucho que ver en apariencia con las pinturas del artista alemán Daniel Richter (Fig.120), uno de los máximos exponentes de la pintura alemana contemporánea. Si profundizamos en estas relaciones, van asomando preocupaciones temáticas similares: Richter, al igual que Pagán, recurre a acontecimientos sociales y políticos para revisar sus entresijos, mostrando las contrariedades de la modernidad y cuestionando sus verdades absolutas mediante un tratamiento estético que se apega a lo ambiguo, que suscita una inquietud interna revisando los preceptos de la figuración para convertir su aspecto y multiplicar sus interpretaciones.



Fig.119. Alberte Pagán. *A quem se lle conte...* (fotograma), 2011. Recuperado de <http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/a-quem-se-lhe-conte/> (Consultado el 7 de noviembre de 2017)



Fig.120. Daniel Richter. *Introspection*, 2008. Recuperado de <https://aquicoral.blogspot.com.es/2014/07/daniel-richter-pintura.html> (Consultado el 7 de noviembre de 2017)



11.7. ENTREVISTA A ALBERTE PAGÁN (3 de octubre 2017)

▪ Audiovisual-obra personal

**A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen filmica?
(Color, composición...)**

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

En tu trabajo podemos apreciar un peso importante en cuanto a la experimentación formal y el estudio del material filmico (juegos con las texturas, superposición de imágenes, exploración y manipulación de la película analógica...). Todo ello va unido al peso conceptual de los filmes, donde se revela la dimensión político-social. Es interesante cómo pones en relación estos dos abordajes (estético y de significado).

Como te decía antes, no se puede separar la estética de la semántica. Todo tiene un significado que no podemos obviar. Como cineastas somos responsables de los mensajes que lanzamos al mundo. Yo entiendo el formalismo y la experimentación como un camino que nos lleva a la desconfianza de las verdades transmitidas e inmutables. Los mensajes manipulan tanto por ellos mismos como por el sistema de comunicación en el que se insertan. Tenemos que romper y renovar tanto los mensajes como los códigos con los que los transmitimos. Es un acercamiento materialista al proceso comunicativo: si somos conscientes de la forma de las películas, quizá aprendamos a ser conscientes de los mensajes (y sus verdades y mentiras) con los que nos bombardean desde la cuna.

Trabajas mucho con metraje encontrado. De alguna manera, se trata de reinterpretar lo preexistente. ¿Qué buscas y cómo planteas este modelo de filmación?

Pues lo planteo como una manera de denunciar esa escritura invisible, tanto de los informativos televisivos (como en *A realidade*) como del cine narrativo (*Frank*), que disfraza las opiniones como si fuesen hechos y nos venden una visión fascista del mundo: *Frankstein*, la película que deconstruyo en *Frank*, no deja de ser la historia de un linchamiento.

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

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

¿Con qué autores podrías identificar tu trabajo filmográfico?

Soy un gran consumidor de cine, tanto comercial y narrativo como experimental, por lo que me resultaría difícil mencionar a unos pocos como inspiradores. Supongo que habré tomado cosas de aquí y de allá, de unos y otras. Podría mencionar el cine de Warhol, como propuesta profundamente radical y política, que es un gran desconocido, incluso para el público especializado.

▪ Paisaje-pintura

¿Influye el paisaje en tu obra? Si es así, ¿Qué sentimientos identificas?

El paisaje es como la historia, o digamos que la historia deja sus huellas en el paisaje. Es en ese sentido que me interesa. Somos parte del paisaje, al tiempo que lo moldeamos y transformamos. El paisaje es un producto humano, sobre todo en países como Galicia, donde quedan muy pocos espacios vírgenes. Esa huella del ser humano en el paisaje se puede ver en los bosques quemados de *A Pedra do Lobo*. El paisaje de *Puilha* (en la que vemos una casa con el tejado caído) remite a la composición social del territorio.

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

No puede ser de otra manera. Soy producto de esta sociedad y soy consciente de su “forma”, por lo que me siento en la obligación de denunciar y luchar contra la opresión política que sufre Galicia, tanto desde fuera como desde dentro. Incluso películas aparentemente tan apartadas de la realidad gallega como *Tanyaradzwa* no dejan de ser una meditación sobre la colonización cultural: no tenemos más que cambiar “inglés” por “español” y “shona” por “gallego” para ser conscientes del paralelismo.

La idea de paisaje es un concepto polisémico y relativamente reciente. No es lo mismo

referirse al paisaje como elemento contemplativo, que implica un planteamiento estético, que abordarlo desde términos socio-culturales. En este sentido, ¿en qué punto dirías que se sitúan tus propuestas?

Por todo lo dicho anteriormente, creo que la contemplación estética del paisaje, plasmada así tal cual en una película, me parece un acto un tanto reaccionario. Pornografía estética.

Parece haber acuerdo en que la palabra paisaje fue utilizada por primera vez para referirse a la representación de un espacio campestre en la pintura. Desde este primer planteamiento hasta hoy, el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación. ¿Cuál es tu manera de acercarte al paisaje desde lo artístico?

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

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos realizadores a la hora de dirigir sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura? ¿Hay algún pintor que puedas considerar referente?

Puedo sentirme más cercano de ciertos pintores más por la manera de enfrentarse a la creación artística que por los resultados gráficos. Tàpies comentaba que gran parte de los pintores actuales seguían pintando igual que en el barroco. Es decir, cambiamos los temas, pero la técnica sigue siendo la misma. Me interesan los brochazos y los elementos que Tàpies coloca sobre el lienzo, o las pinceladas bien visibles ya desde las y los impresionistas. Me interesa la materialidad de la pintura y la del cine.

▪ Galicia-estado de la cuestión

En cuanto a la cuestión de la identidad, tratar de definir lo gallego a día de hoy resulta complicado. A pesar de los múltiples debates acerca del tema, las definiciones resultan

imprecisas y parece que, si hay acuerdo, éste se encuentra en la idea de conectar lo gallego con lo universal. ¿Cuál es tu punto de vista?

No me interesa tanto definir la “esencia” de lo gallego como reconocer su existencia como pueblo diferenciado, como cultura independiente, como nación. Una vez reconocida su existencia, la nación gallega puede y debe reclamar y luchar por sus derechos colectivos. Porque los derechos individuales de las gallegas y gallegos pasan por sus derechos colectivos (como puede ser el uso de la lengua propia, por ejemplo).

Si hablamos de la condición de periferia que acompaña la creación gallega, podríamos diferenciar al menos dos sentidos: Por un lado, aquello que tiene que ver con el plano de la producción y la visibilidad y, por otro, el valor simbólico del territorio gallego. A lo largo de tu experiencia en el sector audiovisual, ¿notas alguna diferencia o desigualdad respecto al resto de producciones?

Hoy en día, gracias a la conectividad de los nuevos medios de comunicación y difusión, el término “periferia” pierde hasta cierto punto su sentido. Otra cosa son los centros del poder (del mundo del arte, de los festivales) y el comercio del cine.

Bajo tu punto de vista, ¿en qué punto se encuentra el sector audiovisual en Galicia y cuáles son los principales circuitos de visualización?

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

Como dices, actualmente el sector audiovisual en Galicia goza de buena salud. Junto al Novo Cinema Galego, existen otras propuestas audiovisuales que huyen de las prácticas más comerciales para dar vida a proyectos muy interesantes, que contienen un fuerte componente artístico. En este sentido, hemos querido abordar este trabajo desde la idea de “audiovisual gallego contemporáneo”, tratando de evitar la dualidad cine/videocreación para centrarnos en sus conexiones en lugar de reivindicar aquello que lo separa. ¿Sería posible explicar tu trabajo desde una definición cerrada?

Hoy en día distinguir entre cine y vídeo no tiene sentido, porque el cine es digital y el vídeo no se graba en una cinta. Todo es imagen, todo es cine, independientemente del material con el que trabajemos. Una escultura en madera es tan escultura como una en piedra, aunque es obvio que los diferentes materiales exigen unas herramientas y una manera de trabajar diferentes. Lo que no tiene sentido es intentar utilizar la piedra para imitar la madera, y viceversa. Desde una perspectiva materialista, tenemos que ser conscientes del material con el que trabajamos y hacer al público también consciente de ese material con el que trabajamos y con el que creamos significados y mensajes. En ese territorio se sitúa mi cine.

Siguiendo con el tema, parece que una pieza audiovisual más enfocada a la estética, que huye de la trama argumental o que busca mayor implicación del arte como la pintura o la escultura está pensada para la sala de museo, mientras, por ejemplo, unvídeomenos experimental puede tener más cabida en los festivales. ¿Crees que hay suficiente diálogo entre ambos espacios de difusión o están demasiado diferenciados?

El diálogo entre el museo y la sala de cine es poco y malo. Por un lado, muchos y muchas artistas contemporáneas utilizan el cine digital como medio primordial, pero repiten fórmulas que ya el cine experimental más primitivo utilizaba, lo que indica un desconocimiento de la vanguardia cinematográfica por su parte. Cuando se conoce y se copia o se homenajea (como Sam Taylor-Wood con su *David*, que imita el *Sleep* de Andy Warhol), el modelo de producción de las artistas está en las antípodas de los modos de producción *underground*, por lo que necesariamente cambian los significados transmitidos: la radicalidad y subversión gay de Warhol se convierte en objeto decorativo heterosexual, patriarcal y capitalista (*David* es un retrato del multimillonario futbolista Beckham).

Por otra parte, al público de las salas les cuesta aceptar las propuestas menos narrativas, mientras los museos las entienden como pinturas, sin su dimensión temporal, por lo que muchas veces ni instalan butacas para ver obras de cierta duración, obligando al público a pasar de largo. Hay desconocimiento e incomprensión entre ambos mundos, por mucho que se hayan influido mutuamente durante décadas.

¿Cuál dirías que es el lugar de visualización de tu cine, las salas o los museos?

Por lo que acabo de decir, y dada la dimensión temporal del cine, la sala de cine es el lugar adecuado para la proyección de mis películas. Pero quizá haya quedado un tanto obsoleta esa diferenciación entre espacios, porque en la actualidad los modos de visualización son múltiples y normalmente individualizados: un televisor, un ordenador, una tableta...