

memoria mineral

investigación de imágenes con visual404 y mediadistancia en alcine_lab

Nuestra imagen de la portada es una fotografía de Mamunia de un plastiglomerate y editada por nosotros.

Programa Alcine_lab Memoria Mineral

Lunes 7: Relatos subterráneos, polvo y cambio de perspectiva - Blanca Martínez Gómez (visual404)

Martes 8: Carta abierta a Aldara Pagán - a invitación de visual404

Miércoles 9: Mesa redonda con Loreto García Saiz, Bárbara Fluxá y Álvaro F. Pulpeiro - a invitación y moderada por mediadistancia

Jueves 10: Relatoría y producción de esta publicación visual404 + mediadistancia

Durante una semana de noviembre de 2022, bajo el paraguas del festival Alcine/51 en Alcalá de Henares, tuvo lugar esta primera edición del laboratorio y espacio de pensamiento titulado Memoria Mineral.

Heredera del espíritu mutante y formativo de lo que fue Partiendo de Cero, ALCINE_lab nace como un espacio en el que tienen cabida, e incluso reclama como necesarios, todos los formatos imaginables para la producción de conocimiento y pensamiento alrededor de la imagen.

Acogiendo desde un seminario de ideas, un aula tradicional, talleres, expediciones oculares o vigílias sonoras.



Comisariada por los colectivos visual404 y mediadistancia, Memoria Mineral se propuso transitar y construir una pequeña historia del cine a partir de objetos, afectos,

relaciones, ontografías o territorios para generar una multiplicidad de narrativas, escapando de la historia cinematográfica erigida alrededor de escuelas y autores. Problematizando la representación formal y cinematográfica de algunos retos del presente ahonda en aquellas piezas que giran alrededor de lo geológico y que explicitan a su vez distintas urgencias como el cambio climático, la acidificación de los océanos, la alteración de ciclos biogeoquímicos del agua, el carbono, el nitrógeno y el oxígeno, el cambio en el uso del suelo y el extractivismo de minerales, la polución química o un paisaje transformado por el desecho tecnológico en cuyos estratos se cruzan variables tan diversas como la aceleración tecnológica, la desigualdad económica, la crisis del neoliberalismo y la exclusión de partes de la población en las decisiones tomadas que afectan a su vida y la de todas las relaciones multiespecistas que se originan alrededor. ¿Cómo pensar estas imágenes? ¿Qué estrategias de cambio están produciendo en nuestra mirada y narrativas?

En esta breve publicación quedan algunos retazos de pensamiento / intervenciones de sus asistentes / obra de invitados / canciones / juegos / intervenciones de imágenes / guiños al pasado mineral y nuestro cariño por el proyecto y agradecimiento al tiempo de todas y al festival Alcine.

hoja de ruta

○ apuntes para un giro geológico en la imagen

— paisaje

* resistirse al paisaje

* el cottagecore como regreso de la pulsión romántica:

problemáticas de la romantización de las vidas de y junto a la naturaleza no humana

~ orientación

* perderse en el mapa

* el mapa no sabe nada - Gema Barba Aranda

* orientación sensual

~ tecnología

* el dispositivo frente al paisaje: las imágenes que agitan la naturaleza

* el paisaje frente al dispositivo: cuando la naturaleza agita las imágenes

○ mineral love sounds

○ plastiglobomeratos: ejercicio de encuentros - Iris Torruela

○ una memoria mineral en el cine experimental - Aldara Pagán

~ acercamiento microscópico: el objeto como protagonista

* *apunte microscópico*

— el tacto, el tocar: la introducción del cuerpo

~ aprender a tocar y mirar: ejercicio propuesto de cine expandido

○ wellness mineral

○ glosario

○ reflexiones sobre ecocine

— ¿Es esta una vía posible?

~ Modos de ver (el plástico) - Loreto García Saiz

~ Ver desde el petróleo - Ariadna Cordal

○ cada oveja con su pareja

○ un hechizo también es cine

~ imagen intervenida - Andrea Gutiérrez

○ una pequeña filmografía

apuntes para un giro geológico en la imagen

paisaje resistirse al paisaje



La primera idea para una transformación hacia un cine geológico juega en mi mente con la posibilidad de aristar / compostar y estratificar imágenes. Partirlas. Hacerlas polvo como me hacen a mí. Transformar la materialidad y la elasticidad de la imagen tiene algo que ver con encontrar el camino de vuelta al parque de aventuras que fue el cine en sus inicios. Un cine construido por fantasmas y destellos con historias mínimas o historias que pesan demasiado. Al analizar muchas películas de las que hablaremos en estas páginas y hemos tenido la suerte de ver en el seminario, encontré en ellas una celebración, un retorno a la poética que se aleja de la idea de cine como lenguaje y que a su vez tiene mucho en común con las técnicas de desfamiliarización de ese cine que llamamos posnarrativo - slow cinema - cine háptico - cine postpaisaje.

Un cine que desequilibra el lenguaje jugando con la duración, descuadra y descentra planos, contrapone los efectos de planos medios y largos con las sensaciones y la hapticidad de sus planos detalle y utiliza el sonido como recurso principal en la construcción espacial.

La idea de un giro geológico de la filosofía contemporánea a la teoría fílmica apuntaría a un cambio hacia la observación de nuevas relaciones entre naturaleza y cultura en donde la naturaleza deje de funcionar como telón de fondo. Este giro geológico vendría después del giro espacial y el cartográfico. Aunque posibilita una dirección y dos sentidos interesantes, la noción de giro no acaba de convencerme. Pensemos estas transformaciones en la historia del cine como pequeños tornados, que giran, sí, pero dotadas de profundidad, destrucción, tridimensionalidad, que acuerpan materia al crecer, abrazan restos metálicos y transforman el paisaje a su paso.

La resistencia al paisaje y la transformación de las políticas cinematográficas en el denominado giro espacial han sido teorizadas desde aproximaciones al nuevo cine latinoamericano. A continuación algunos apuntes en torno a las películas de Lucrecia Martel.

Lucrecia Martel describe así su película La Ciénaga (2001): “Febrero en el noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales. En el monte algunas tierras se anegan. Esas ciénagas son trampas mortales para los animales de huella profunda. En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esta historia no se trata de ciénagas, sino de la ciudad de La Ciénaga y sus alrededores. A 90 kilómetros está el pueblo Rey Muerto y cerca de ahí la finca La Mandrágora. La mandrágora es una planta que se utilizó como sedante antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación”.

La descripción de la película sitúa al espectador, describe el clima, la flora y la fauna al noroeste argentino. En su primer plano un paisaje negado. Rasgado por las sombras de las cortinas como un manifiesto a su extinción.

A lo largo de la película se demuestra la incapacidad figurativa de un paisaje agotado en su formalismo, apenas abriendo el campo, refiriéndose a él mediante las voces y no las imágenes. Un paisaje que aparece de forma fantasmal como latencia en un fuera de campo que acentúa la precariedad de las vidas atrapadas en él. Desde aquí, podemos recorrer otras escenas de extinción del paisaje en Nueva Argirópolis (Lucrecia Martel, 2010) y Zama (Lucrecia Martel, 2017).

Nueva Argirópolis explicita la imposibilidad de acceder al río, las islas y las tierras de una comunidad indígena expulsada, lo hace a través de planos interiores construyendo los pequeños espacios donde habitan estas personas relatados como imposibilidad de un “afuera”. En Zama hay un paralelismo entre sus primeras escenas y las finales. Vemos la figura de Diego de Zama observando el entorno - que construye paisaje bajo su mirada - una figura propuesta en su verticalidad y centralidad en el plano. En sus imágenes finales podemos analizar el final de Zama: derrotado y descuartizado en un bote. En posición horizontal, un camino de descenso en la perspectiva que va transformando los planos de toda la película. Zama destruye así la mirada colonial, transformando el punto de vista de la cámara desde el paisaje a un “estar con”, un punto de vista que no se confunde con el personaje y tampoco está fuera de él: está con él. Un punto de vista dentro del propio paisaje de alguien o algo no identificado entre todas las relaciones del film.

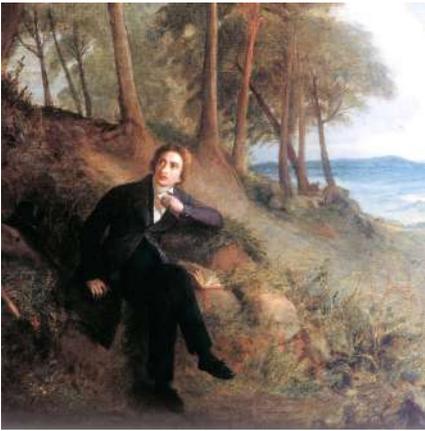
Pensando en estos ejemplos: ¿Cómo se observan ciertos espacios desde el cine? ¿Desde qué perspectivas? ¿Qué problemas plantean estas focalizaciones? ¿Qué miradas niegan o se resisten a conformar paisaje?



El cottagecore como regreso de la pulsión romántica

problemáticas de la romantización de las vidas de y junto a la naturaleza no humana

Los románticos del siglo XVIII lloraban la desaparición de paraísos pasados, como la infancia o las unidades nacionales gloriosas, mientras que se sentían desarraigados en su tiempo. Dado que la invocación de futuros colectivos exitosos es siempre difícil, negarse a participar del presente suele implicar un deseo de regresar a un pasado que se imagina más sencillo, inocente, puro. Su desprecio a los ritmos y costumbres de la vida burguesa, apegada a la producción de nuevos y múltiples productos, a la velocidad exponencial y al refinamiento de las herramientas que facilitan las actividades cotidianas, encuentra su reverso en la obsesión romántica con una tríada de elementos: la verdad, la bondad y la belleza. John Keats, poeta romántico inglés, afirmaba que la belleza es verdad y que la verdad es belleza, y este era todo el conocimiento que necesitábamos poseer para poder orientarnos en la Tierra. Y qué puede ser más cierto, más innegable que la naturaleza, que impone sus necesidades y sus condiciones sin plegarse a nuestros deseos, que no es un producto de nuestras acciones, sino que nos antecede. Siguiendo pues la lógica del romanticismo, el valor de auto evidencia que se identifica en la naturaleza no humana irá acompañado de un reconocimiento de su bondad y de su belleza. La mayor parte de los románticos escribirá alabanzas a distintas formas de vida de la naturaleza, y se soñará con una unificación de la humanidad con estas, una unidad que se supone que existió en algún momento del pasado, pero que fue imposibilitada por el desarrollo de nuevas herramientas, dinámicas y relaciones que estructuraron la vida en común. Frente a los nuevos núcleos urbanos, atestados de personas, cúmulos de ruido y suciedad, se ensalza la belleza sublime de la naturaleza, ante la que las palabras parecen no hacer justicia y solo queda callar, guardar silencio y rendirse ante la verdad de la belleza. Las tesis románticas sirvieron así para poner en cuestión la identificación entre desarrollo, cambio, progreso y mejora, se quiebra la flecha del tiempo de la humanidad, la cual se espera que siempre esté dirigida hacia delante, hacia el futuro.

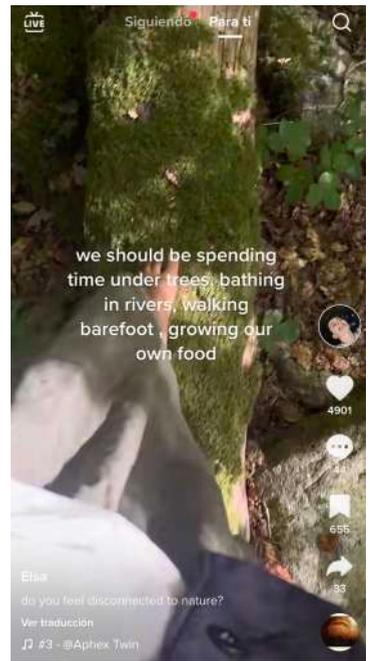


En la actualidad también podemos encontrar una importante pulsión de rechazo frente a un presente que se considera dañino y decadente, una pulsión que de nuevo busca soluciones y ejemplos en cómo otras existencias no humanas reproducen su vida. Se vuelve la mirada hacia la vida de los vegetales y de otros animales, esperando encontrar allí antidotos a nuestros ritmos de vida absolutamente frenéticos. El refugio de más productividad, más consumo

y mayor velocidad se busca en una naturaleza que se piensa como lenta, buena, un remanso de paz que nos ayude a reaprender a prestar atención a las cosas que se mantienen iguales, a lo que no es un bombardeo de estímulos, un bombardeo que nos marca física y psicológicamente para ser incapaces de encontrar calma. Un ejemplo de ello es el trend de la estética y las prácticas cottagecore. Esta corriente de pensamiento y acción, popularizada entre adolescentes de países occidentales, parte de una concienciación sobre la situación de crisis climática y de un padecimiento del agotamiento crónico producto de las prácticas socioeconómicas de nuestro tiempo. En redes sociales como tiktok encontramos numerosos ejemplos de esto: vemos a una joven que durante una nevada se calienta con fuego en mitad de un bosque, aunque la taza que sostiene en su mano revela que su casa no debe estar lejos; otra que pasea descalza sobre un tronco poblado de musgo, mientras nos dice que cuando estamos en contacto físico directo con la naturaleza podemos absorber su energía positiva; también se nos recomienda que recolectemos y produzcamos nuestra propia comida, aunque solo es común ver que se recolectan hongos, lo cual evidentemente no es suficiente para alimentarse...

De nuevo, el ideal de belleza se encuentra en ciertos paisajes románticos de la naturaleza, que se considera benévola por el bienestar que el encuentro con ella provoca en nosotros. La invocación de un supuesto momento anterior en el que vivimos más cerca de la naturaleza, geográfica, psicológica y emocionalmente, trae también consigo la recuperación de prácticas ya mayoritariamente abandonadas: la recolección de los alimentos que uno mismo consumirá, la producción de herramientas que empleamos día a día, la práctica de la reutilización, la confección de las prendas de ropa...

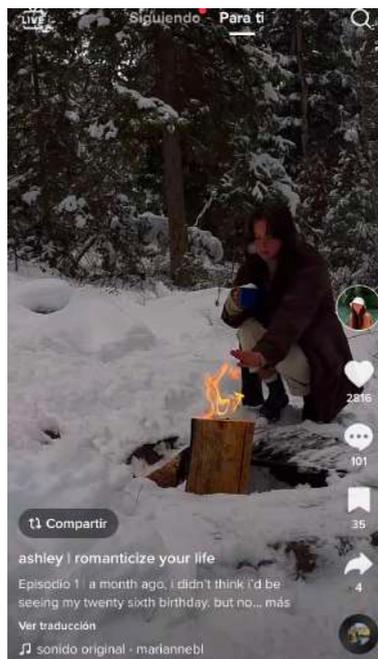
Tal y como sucedió con los románticos, el descontento respecto del presente nos devuelve a un pasado mítico, un pasado que no sabemos si existió tal y como lo imaginamos. Pero no solo jugamos con y deformamos la imagen de un pasado que no conocimos, sino que también ignoramos realidades actuales, paralelas a las nuestras. Al fin y al cabo, ¿hemos estado tan alejados de la naturaleza durante este tiempo? ¿Quién ha seguido viviendo en los campos mientras otros los abandonamos para irnos a los centros urbanos? Actividades como la confección de prendas o la recolección de comida, aunque puedan ser más beneficiosas para el medio ambiente, ¿por qué fueron abandonadas o desearon dejarse atrás en el pasado? ¿Quiénes han seguido encargándose de la agricultura, la pesca y la ganadería? ¿Quiénes han confeccionado nuestra ropa, producido las herramientas que empleamos en nuestra cotidianidad? ¿Qué vidas se han mantenido dependientes de la tierra, de sus condiciones, de su inclemencia? Quiénes



anhelan un reencuentro con la naturaleza son aquellos que han tenido la posibilidad de alejarse de ella, volviendo a su lado cuando lo eligen, mediante excursiones o paseos por un parque en la ciudad, actividades que nos presentan una naturaleza acotada, cuidada y segura. Entonces, ¿qué tipo de paisajes son aquellos que veneramos y a los que queremos volver? ¿No estamos imaginando siempre localizaciones muy concretas, condiciones específicas que ignoran la suciedad, la dificultad y la crueldad que también están presentes en la reproducción de las vidas no humanas? Vivir junto y depender de la naturaleza generalmente trae consigo grandes dificultades, agotamientos y penurias de las que precisamente se ha intentado huir a lo largo de generaciones.



La frustración respecto a la organización de la vida colectiva puede deslizarse muy fácilmente hacia la reacción: tenemos el ejemplo de los románticos, pues si bien muchos de ellos enarbolaron un liberalismo político, otros tantos desearon regresar a valores y prácticas de la Edad Media. Aunque es cierto que los supuestos beneficios de los cambios producidos en los últimos siglos en nuestras sociedades pueden cuestionarse, que la identidad entre cambio y progreso no es necesariamente una verdad, que el pasado no es censurable por completo y el presente un cúmulo de mejoras sin fisuras, también debemos preguntarnos desde qué posiciones se emiten estos discursos que desean un regreso a prácticas abandonadas, y glorifican la naturaleza como un elemento de belleza y bondad del que aprender. Aunque otras formas de vida puedan empezar a indicarnos qué cambios introducir para plantear vidas colectivas que sean dignas para más personas, debemos cuidarnos de no caer en una postura reaccionaria que ordene nuestro mundo en dicotomías, separando a la naturaleza de la tecnología, a la belleza y a lo sucio, al pasado y al presente. No cuestionar o no negarse a cumplir las imposiciones del presente sin duda nos aleja de futuridades más esperanzadoras para la mayoría, pero ignorar desde qué posiciones hablamos u obviar lo que la experiencia y las decisiones colectivas tomadas en el pasado pueden enseñarnos también nos condena al fracaso como diseñadores del futuro.



el mapa no sabe nada

Y ese es el mapa
 El mapa es abstracto,
 el mapa es libre,
 el mapa es inmaterial.
 El mapa no necesita
 de piernas, ni de
 alas...
 El mapa no vuela,
 ni corre, no siente
 incomodidad, y no tiene opinión.



En Nunca é noite no mapa, un cortometraje dirigido por el cineasta brasileño Ernesto de Carvalho, el mapa no juzga a nada ni a nadie de lo que él mismo recoge. El mapa captura, pero no se pronuncia. A mí me gusta estar en él. Imagino que es por su función básica: situar un lugar en un espacio y tiempo. Mi casa, las de mis amigos, los espacios que me gustaría transitar, las calles o plazas en las que se encuentran mis lugares favoritos. Todo está correctamente localizado. Si todo eso existe, yo también. Yo pertenezco a ello.

Qué egoísta por mi parte pensar así. Considerar el mapa, un ente imparcial y sin capacidad interpretativa, como el Dios que sitúa, tanto a mí como al resto de personas, espacios y tiempo. El mapa no sabe nada. El mapa sólo recoge y muestra. El mapa no sabe nada.



Nuestra idea de orientación, en términos de representación frente a la alteridad, queda reflejada en productos culturales, hitos tecnológicos y propuestas para el futuro. Generar habitabilidad y parlamento para contar un nuevo mundo, un mundo más complejo en nuestras relaciones puede ser una forma de situarnos ante lo planetario. Descentrarnos. Desorientarnos. Aprender los mapas del otro.

Intentando volver al paisaje entre susurros atisbando el siguiente remolino/tornado/giro que se conforma en la ladera rojiza, planteo otras películas ponderativas que me sirvan para trazar relaciones con lo mineral. Pienso en cine de Kiarostami pero también en algunas obras de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (como *Trop tôt, trop tard*, 1982), o bien de Apichatpong Weerasethakul (como *Tropical Malady*, 2004, y *Blisfully yours*, 2002) como ejemplos de cómo el cine utiliza determinadas formas cartográficas o, incluso, metodologías cartográficas como modelo de puesta en escena. Y cómo estas cartografías pueden ayudarnos a trazar una imagen geológica.

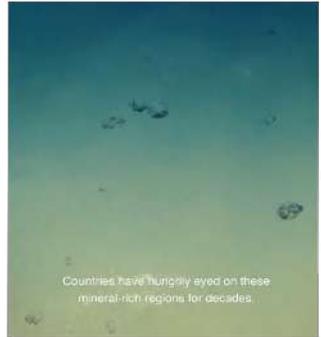
Me interesa pensar en especial la propuesta cinematográfica de Abbas Kiarostami en relación a dos películas que propongo para visionado en este seminario: **De allí a aquí** (Andrea Galano Toro, 2021)

perdersen en el mapa

y *The rare Metal Age* (Anna Difjía Sigurðardóttir, 2019). Estas tres piezas utilizan el tratamiento espacial, la creación de mapas para investigar otras posibilidades de temporalidad.

En *Y la vida continúa* (Kiarostami, 1992) observamos cómo mediante visiones parciales y/o fragmentarias se aíslan partes de un sistema paisajístico personal como programa didáctico. Un aprender a mirar el mundo que yuxtapone la mirada horizontal y la vertical. La sucesión de las imágenes del caos, la ruina y la aridez del territorio miniaturiza una historia del hombre.

En *De allí a aquí*, Andrea Galano sigue el viaje de un microbio que vive en un fragmento de litio extraído desde el desierto de Atacama hasta la batería que alimenta una computadora portátil, sirviendo de vehículo para contar la multiplicidad de historias del desierto; desde su creación cosmológica hasta la necropolítica durante la dictadura de Pinochet. Galano compone un trabajo de expresión dialéctico entre el interior del desierto, los recuerdos, los fragmentos de muerte, llevamos a cuentas en motas de polvo y la tecnología portátil que nos susurra. Frente a ello, el exterior en planos aéreos y contrapicados, a ras de suelo encarnando la recomposición de un mundo que aspira a otra geografía posible.



“Teorizar, como experimentar, es una práctica material.
El movimiento es un tocar entre.” Karen Barad

Ambas películas juegan con la concepción de movilidad, imágenes condicionadas para responder a modos cambiantes de visión en periodos de participación y distracción del régimen de visión. Un régimen de visión que alterna miradas nítidas y enfocadas con situaciones de atención distraída, nubes, sombras, miradas inquietas o indirectas, micro, miradas siempre cambiantes. Personajes humanos y no humanos desorientados pero no perdidos en tiempos no regulados: el tiempo del viaje, un tiempo profundo.*

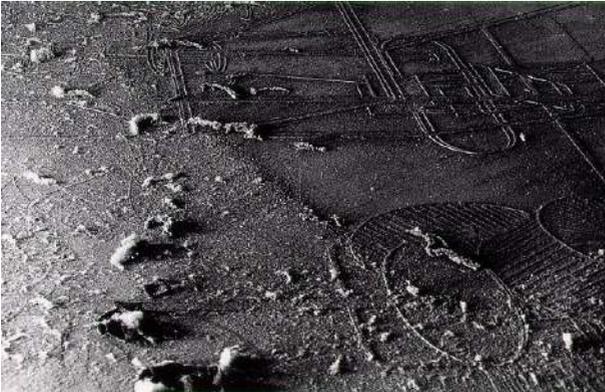
La película The Rare Metal Age (Anna DÍljá Sigurðardóttir, 2019) sigue un nuevo recurso metálico escondido en las profundidades de los océanos. Analiza así un mapa mundial de la minería de fondos marinos todavía por reclamar en territorios fuera de la jurisdicción de los estados. A través de una serie de microfotografías electrónicas se reconstruye en tres dimensiones la topología de estos territorios inexplorados. Una pieza en continua caída que propone un ritmo del progreso en varias temporalidades ensambladas que unen la vida de las comunidades humanas y no humanas en torno al agua. En ambas piezas la tecnoficción acompaña el relato pero también observamos un acercamiento pedagógico, un descubrimiento de un mundo por recorrer.

Estas temporalidades y orientaciones pluriversales y regenerativas que observamos en la filmografía comentada nos resultan más compatibles con otros ritmos corporales y ciclos ecológicos regenerativos que con los tiempos acelerados del extractivismo tecno-industrial.

Pensar el movimiento, la orientación e imaginar otros mapas posibilita pensar metáforas nuevas a través de la experiencia de emerger en el presente con otros: cuerpos, tecnologías, animales, plantas, polvo, litio...

orientación sensual

Podemos ver de cerca y de lejos. Con los dispositivos podemos recuperar el ojo de dios o del ser vivo más diminuto. Desde los grandes paisajes industriales de los Becher, hasta el polvo sobre *El gran vidrio* de Duchamp fotografiado por Man Ray. Lo mineral se puede orientar desde lo macro a lo micro: son las grandes empresas mineras extractivas que arrasan comunidades completas para explotar elementos microscópicos. Lo mineral es todo eso y también lo opuesto: la sal y el agua. Necesitamos el sodio para potabilizar el agua.



En la obra de Bárbara

Fluxá sobre las salinas podemos adoptar todos estos puntos de vista.

El capítulo del mar ($\text{NaCl} + \text{H}_2\text{O}$) (2018) se centra en el paradigmático paisaje de las salinas del Mediterráneo donde se extrae sal a partir de

la explotación del agua de mar. El proyecto aborda cómo, gracias a la actividad extractiva minera de las industrias salineras, este territorio se convierte en un paisaje protegido por su gran riqueza y diversidad biológica. La obra se formaliza plásticamente mediante una instalación artística compuesta por una proyección audiovisual central (proyectada ortogonalmente en el suelo, de gran formato y con banda sonora original) donde se nos muestra el paisaje a través de su vida halófila, texturas y materias en un viaje a través de distintas escalas desde lo microscópico al vuelo aéreo con dron.

Sí se afina la mirada podemos ver que lo industrial, a veces, también protege. Que la categoría de lo natural se ha ampliado y, como la herrumbre que toma a una estructura o los microplásticos que aparecen en el cuerpo, las fronteras son permeables.

Otra obra de Fluxá que masajea todas estas cuestiones es *Claros en el bosque* (2016). Esta instalación propone un viaje a la experiencia de la trasterminancia en la Sierra de Gredos, Extremadura, a través de un espacio, hoy en abandono, obsoleto en su uso y concepción. Guiádes por los vestigios que este peculiar pastoreo abandona en el lugar, perseguiremos los rastros en el paisaje, desde la vega a las altas cotas de la sierra, de un medio de vida a punto de desaparecer aún siendo practicado desde hace cientos de años en esta zona.

Claros en el bosque se enmarca bajo la concepción de la naturaleza como una construcción material cultural que evoluciona con el tiempo y los cambios socioeconómicos de la sociedad que la habita y transforma en función de sus necesidades. Nos propone un viaje a la Sierra de Gredos, al mito de la montaña, bajo unos parámetros mixtos e interdisciplinarios. La artista propone mirar la montaña desde la mirada animal, como reto sublime desde la mirada del escalador, como amable paisaje de recreo



desde la mirada del urbanita asfixiado, como... desde... como... desde... conformando todas ellas una interesante visión de la naturaleza que aún siendo cultural se manifiesta genuinamente salvaje.

En esta obra el bosque se conceptualiza desde diversas perspectivas, recordándonos que, aunque la naturaleza tenga memoria, está en constante reinterpretación por parte de él. ¿Usuarios? ¿Espectadores? ¿Convivientes?

Viendo desde otros ojos, desde otros ángulos, desde otra posición, ¿es la única manera de encontrar nuestra mirada? Así, tal vez, dejaremos de entender los lugares, los espacios, los minerales, o la tierra, desde una posición antropocéntrica. Es por eso, la orientación, una noción que deberá atravesar todas nuestras aproximaciones a la naturaleza.

el dispositivo frente al paisaje

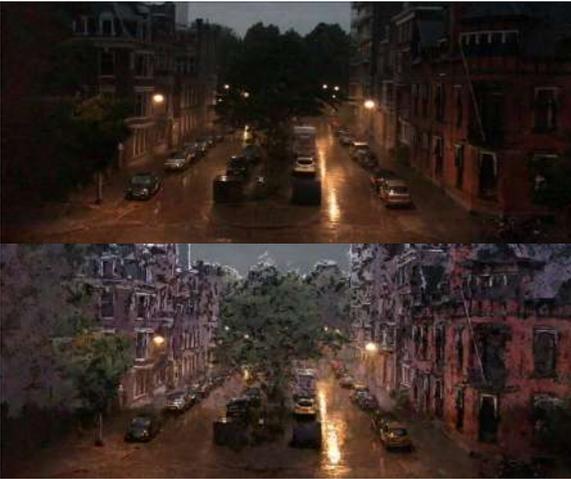
Las imágenes que agitan la naturaleza

Si el fuego de la Tierra se levanta
sobre el nivel del mar
Si el cielo se oscurece y el viento
sopla
Si los transportes se detienen
Si falta la energía
Si todo para
Y todavía tenemos más miedo...

La pieza *SileSilence* (2021) de Jacques Perconte comienza con estas palabras.

Una voz en off recita un poema que nos remite a la idea de un colapso silencioso. De pronto, vemos una calle en *Ámsterdam* a la noche, quieta y sin rastro de vidas humanas. Todos estarán durmiendo en silencio, suponemos... El paisaje se presenta ante nuestros ojos pulcro, tranquilizador y civilizado.

Solo empezamos a intuir la catástrofe que esconde este paisaje urbano cuando la imagen, cada vez más extraña ante nuestros ojos, comienza a deshacerse en un glitch. Es la imagen técnica la que agita el paisaje en silencio, representando su colapso. A pesar de todo, sigue sin haber rastro humano alrededor, como si quisiéramos obviar que somos nosotros quienes agitamos los paisajes, somos nosotros quienes deformamos las imágenes.



Si el dinero se desvanece
Y nuestros hogares no nos
protegen más
Si nunca más vemos lo
bello
Si nunca más amamos lo
inservible
Si dejamos que pase
Y nos dejamos llevar
Si el silencio
Si la paz
Si la cólera
Si la guerra
Si todo va bien
Si el silencio...

En Après le feu (2010), por ejemplo, Perconte rastrea un paisaje montañoso recién quemado en *Córcega*. Según vamos avanzando por el espacio, la deformación digital de la imagen va prendiendo fuego a la vegetación.

l o g í a



Los árboles se vuelven glitches que destruyen el horizonte como si fueran llamas. El cielo y la tierra se confunden en una masa de píxeles que destroza el bosque.

*Parecido sucede en **Avant l'effondrement du mont blanc** (2020), donde el glitch genera esta vez un efecto visual de avalancha y deshielo sobre los picos alpinos.*



La película de Perconte permite así visualizar la catástrofe natural que este paisaje sufre a consecuencia del cambio climático. “¿Seremos las últimas personas que vean los picos del Mont Blanc?”, se pregunta la sinopsis de la pieza.



*A diferencia de en sus anteriores obras, en **SileSilence** Perconte ha optado por retratar un paisaje artificial y humano: un puerto marino cuyas altas chimeneas vierten humo y fuego a la atmósfera. Y sin embargo, sigue sin haber rastro de ningún humano por el puerto. Nuestro silencio ante la catástrofe lo rompe el desagradable glitch sonoro que Perconte incluye en la banda sonora.*

La cámara se mueve retratando la enorme infraestructura y deformando la imagen. El cielo se tiñe de rojo y se confunde con el humo de las chimeneas. Mar y puerto quedan integrados en la misma porción de imagen glitcheada. Unos pájaros aparecen sobrevolando el puerto y dejan tras de sí un rastro de píxeles coloridos que bien podrían ser contaminación. No hay ya diferencia entre lo tecnológico y lo natural dentro del colapso de este paisaje.

el paisaje frente al dispositivo cuando la naturaleza agita las imágenes

La imagen digital es capaz de deformar nuestras miradas del mundo: la tecnología extrae capas del paisaje. Y sin embargo, esta pretensión científico-artística de dominio tiene siempre sus límites. El paisaje se sigue resistiendo a la representación. Cuenta Bárbara Fluxá que cuando en 2011 se enfrentó a su proyecto Paisaje cultural sumergido, una de las primeras limitaciones con las que se topó fue la imposibilidad de sumergir cámaras que pudieran grabar el agua de un embalse. Su proyecto pretendía mapear el paisaje de un pueblo hundido por el régimen franquista bajo el pantano Almendra, en Castilla y León. Y sin embargo, el agua de los embalses es tan turbia que si grabáramos con una cámara no se vería nada de nada por la falta de luz. Al final, Bárbara optó por recurrir al modelado en 3D mediante barrido sonoro para representar el pueblo. Era el propio paisaje, en este caso, el que estaba imponiendo la solución artística más conveniente. La narrativa occidental de que es posible medir, controlar y dominar la naturaleza - o representarla a través de imágenes, que es quizás lo mismo - se derrumba cuando escuchamos a estos artistas hablar de sus propios procesos.

Comentaba Álvaro Pulpeiro que igual sucede cuando filmamos en las salinas. Un nivel de salinidad elevado en la atmósfera puede dar al traste con una cámara en apenas un par de semanas, condicionando así no solo la tecnología necesaria para filmar, sino todas las condiciones de producción de carácter industrial que el cine implica: tiempos de rodaje, presupuestos, equipos técnicos especializados... Como apunta Álvaro, son estas posibilidades y limitaciones del dispositivo y de la industria cinematográfica las que hacen evolucionar las prácticas de filmación y el lenguaje fílmico. Las estéticas y éticas de representación del paisaje son negociadas con el propio paisaje.

Y a veces el paisaje nos supera, sobrepasando nuestra ilusión de poder antropocéntrica. Otras veces, no podemos evitar estar dominando e incluso destruyendo.

Estos casos de negociación se remontan a los orígenes mismos de la historia del cine. *Rio Putumayo* (Silvino Santos, 1914) es la primera película filmada en la selva amazónica. En realidad, esta película es un encargo institucional que Julio César Arana, patrón del caucho en el Amazonas, hizo a Santos para promocionar la actividad de su negocio.

Acusado de esclavizar a los trabajadores indígenas, Arana quiso rodar un vídeo que tranquilizara a sus accionistas para continuar con la explotación del caucho. Y así, mandó a Silvino Santos a París para diseñar junto a la Pathé unos químicos de emulsión específicos que fueran capaces de resistir el calor de los trópicos. Se estaba inventando en ese momento la posibilidad técnica y práctica de filmar un territorio que jamás antes había sido retratado. Aunque no conservamos esta película hoy en día, otras de sus producciones como **No Pais das Amazonas** (Silvino Santos, 1922) siguen una lógica de producción similar. Esta última, por ejemplo, también retrata los trabajos indígenas en el Amazonas y acabaría siendo utilizada como material turístico en Francia y Reino Unido

Pensemos que estos casos de invención tecnológica al servicio de la representación de la naturaleza no son ni mucho menos un problema del pasado; las representaciones sólo son posibles gracias a este proceso de invenciones. Una película absolutamente industrial y contemporánea como **Collateral** (2004) de Michael Mann fue la primera de la historia de Hollywood en filmar la oscuridad total, algo que había sido técnicamente muy complicado hasta ese momento. También los proyectos más contemporáneos que antes describíamos siguen arrastrando esta misma problemática. Todo se reduce a cómo aprehender el paisaje e insertarlo dentro de las lógicas humanas de producción de imágenes.

La problemática de estas películas revela cómo en realidad el cine descansa siempre sobre una base tecnológica, artística e industrial muy concreta, que varía históricamente pero que siempre está en negociación con el paisaje. Tiene poco sentido olvidar, por ejemplo, que la fotografía y la seriografía - procesos clave para entender la historia de la imagen técnica - no podrían haber existido si no es gracias al petróleo y al desarrollo tecnológico de la 1ª Revolución Industrial. Actualmente software y hardware, las ciencias y tecnologías de la computación, se encuentran en la médula de lo cinematográfico. Representación y tecnología siempre han ido de la mano históricamente, mediados por la misma actividad industrial que arrasa con el paisaje. Olvidarnos de ello es obviar una dimensión crítica fundamental. La historia del cine es también una historia de las negociaciones entre paisaje y dispositivo, en un sentido representacional y también material.



mineral love sounds

abre el fanzine por la última página.

observa cuidadosamente los minerales que contiene tu hoja de stickers. algunos han formado parte de las secciones y certámenes de cortos de este festival, otros de las actividades de nuestro seminario y unos pocos han sido escogidos por sus propiedades beneficiosas. piensa en cómo te has sentido estos últimos días y escoge uno de ellos en los que identifiques esas sensaciones.



te proponemos salir a pasear por la ciudad o quizá para más seguridad por el parque más cercano. tendrás que seguir una ruta específica: la ruta que dibuja tu mineral escogido leído como mapa. en tu mineral puedes ver caminos y movimientos, puedes seguir su borde circular o escarpado, pero también puedes internarte en sus aristas y seguir sus manchas hasta el centro de cada una. escoge una dirección y el sentido que prefieras.

durante tu ruta acuérdate de recoger algo como memoria. así, si otro día te apetece repetir el paseo podrás crear tu propio archivo de memorias minerales.

para una experiencia totalmente inmersiva hemos creado la siguiente playlist. escanea el qr...

plastiglobomero(s): ejercicio de encuentros

*Recorrer un mapa a partir de una imagen de una piedra
puede parecerse a algo que hacemos a menudo
cuando estamos en Internet
y pinchamos hipervínculos
o escribimos cosas
o hablamos con imágenes graciosas que dicen algo*

*Imágenes que no son texto
o sea, sí!, sí!,
sí son texto, porque claro
una imagen aún sigue siendo texto
porque está hecha mediante código
Entonces, una piedra, o más bien, ¿una imagen de una piedra
sigue siendo texto?
La cuestión es que resiguiendo el mapa
un mapa topográfico
construido exclusivamente por mi cerebro
proyecté una hoja de ruta inamovible*

*Una vez empezado el recorrido
encontré un ser luminoso,
bueno, más bien rugoso y mate,
pero escondido entre ese suelo desaturado
ese objeto resaltaba respecto al resto,
era plástico.*

*Dudaba de si ese ser estaba entero
o más bien era solo un pedazo.
Era lo que sobra de un globo una vez explotado,
despedazado en el suelo de un parque de Alcalá de Henares
—¡Oye recógeme!—
Aunque realmente esto no lo dijo el globo
lo dije yo.
Supongo que el globo podría haberme dicho algo semejante,
así que decidí dotarle agencia.
Lo recogí con mi mano y me di cuenta de que ese globo
estaba sujeto con un trozo de piedra,
formaban un solo material.*



Dejó de hablarme en singular,
—¡Estamos aquí!
Vamos a buscar más como nosotros—
—¿Más como qué?— les dije yo.
—Pues más **plastiglobomerates!**
Somos altamente colorídes
estamos expandídes por todas partes
somos testigues de una fiesta infinita—

Entonces yo, que tampoco tenía muy clara la ruta
en ese mapa
en una imagen
que eran palabras en un código
que no acababa de entender,
me convencí por el globo
y así fue como de repente con le **plastiglobomerate**¹
me encontré a **plastiglobomerate**²
que no estaba uníde con una piedra sino más bien con una hoja,
fundídes.

Después de encontrar esos **plastiglobomerades** pensé
que, de repente, el recorrido se había hecho solo. Me dejé llevar,
andaba buscando **plastiglobomerades**
cercando las migajas de historias de fiestas pasadas,
cumpleaños, fines de curso,
fiestas con piñata o batallas de agua.



Inmersa en sus historias pasé tiempo bailando,
escuchando las músicas que sonaban en esas fiestas,
sus cotilleos...
A veces les preguntaba por sus orígenes
antes que fueran un material hinchable,
pero nunca me querían contar,
decían que esta historia no iba de una fiesta
iba de extirparles de otra vida
y arrastrarles en el suelo sólido donde ahora reposan

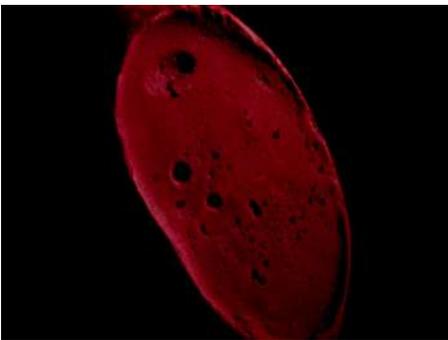
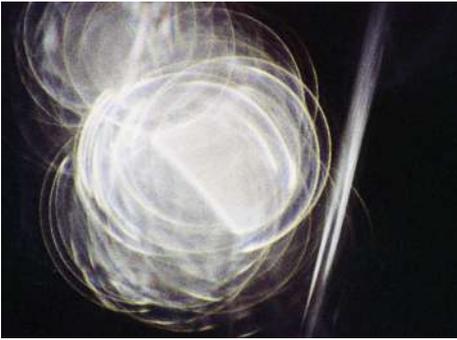
Por hoy, ya paro aquí,
aunque la fiesta
continúa.

apuntes para una memoria mineral en el cine experimental

acercamiento microscópico
el objeto como protagonista

Si se trata la memoria mineral dentro de cine experimental o de los márgenes, es inevitable pensar en esas películas que parten del elemento, de la textura, de la exploración del objeto. Un cine del acercamiento, casi microscópico, cuyas imágenes se acaban transformando en destello. Voluptuous Sleep (Betzy Bromberg, 2011) y As Without So Within (Manuela de Laborde, 2016) son dos claros ejemplos de esto. Dos películas que se comunican, que se inspiran y retroalimentan. En las que lo abstracto y lo mínimo se convierte en protagonista para dar paso a un universo inmenso donde los sentidos son superados. Bromberg consigue apelar al subconsciente de quien mira con su pieza, otorgándole el don de redescubrir sin límites. De Laborde construye y destruye un universo material con cada reproducción de su obra. Una secuencia de actos que en cada proyección parecen distintos.

Aldara Pagán



apunte microscópico

Un fragmento de All Of Our Heartbeats Are Connected Through Exploding Stars (Jennifer Rainsford, 2022) sucede en un solo mililitro de agua marina. Lo que el ojo humano no ve, a lo que solo el cine y la tecnología puede acceder, se convierte en una especie de bello rito en movimiento... Las imágenes científicas también son estética de la naturaleza: "La vida a esta escala es fundamentalmente distinta. La gravedad apenas existe", dice la voz en off de la película.

¿No necesitamos también ver el paisaje como lo vería una partícula para romper algunas de las barreras representacionales de la crisis ecosocial? El plancton genera corrientes de agua e ingiere microplásticos como alimento. Y así, el tiempo colapsa en este instante que la imagen en movimiento registra. El mismo petróleo que se generó en el suelo marino hace millones de años vuelve ahora en forma de basura y desechos al océano. En poco tiempo volverá a ser parte de nosotres a través del plancton que consumimos a través del pescado.

Estas imágenes representan la posibilidad que tiene el cine de registrar procesos complejos, no visibles al ojo humano...



“Hay un aspecto médico en mi cine, en el que yo trato de llegar lo más cerca que me sea posible a mi sujeto, casi en una vía microscópica, para desde allí, generar reflexiones más generales. El set de filmación puede ser similar a una oficina donde se practican rayos X sobre los cuerpos”.

Lucrecia Martel sobre la posibilidad de una vía microscópica en el cine

el tacto, el tocar la introducción del cuerpo

No se puede hablar de cine experimental y memoria mineral sin referirse a esas obras que usan las manos, el tacto para analizar la tierra, la arena, las arcillas. Y encontrar en ellas, a través de los dedos, su historia oculta en el tiempo. Sol de Campinas (Jessica Sarah Rinland, 2021) y Arrojalatierra (Valentina Alvarado, 2021) son dos películas táctiles, en las que la tierra bajo las uñas es obligatoria y la memoria se toca, se palpa y se acaricia con la yema de los dedos. Sin dejar a un lado los cuestionamientos sobre el mundo en el que viven. Rinland consigue que la cámara se vuelva una extensión de ella misma y viaje y conozca y descubra con cariño. Alvarado, queriendo o sin querer, llega continuamente al pecho del público con su trabajo, que semeja un agradecimiento constante al cuerpo, a los elementos y a la vida.

Aldara Pagán



aprender a tocar y mirar ejercicio propuesto de cine e x p a n d i d o

*1 mesa de luz/ 1 retroproyector / 1 proyección en paralelo
cada una ha de traer objetos para un archivo íntimo o público de su
memoria mineral*

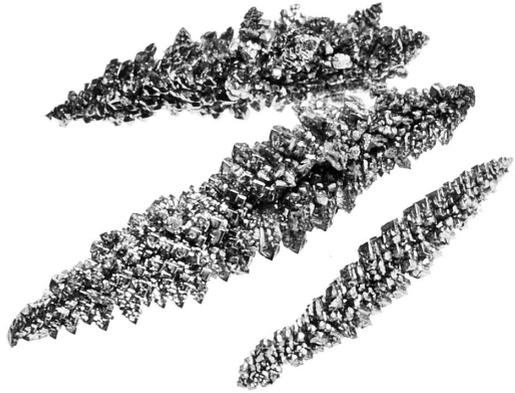
*Reservemos esta hora para la magia.
Empezando con nada, que rápidamente se
haga perfecta en su imposibilidad.
Que haya cantos de palabras
impronunciables
y llevando sonrisas intolerablemente
brilantes
llenemos una increíble noche blanca
con un movimiento inimaginable.*

*Que lo imposible se haga realidad.
Que lo increíble se vuelva cierto.
Alcancemos ahora este cosmos
ahora, rápidamente, ahora
antes de que el mundo acontezca.*

“Génesis”, Maya Deren (1941)

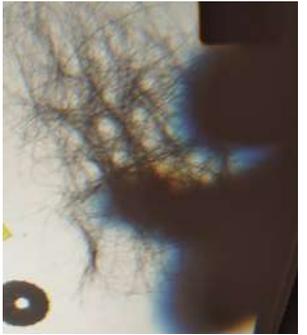
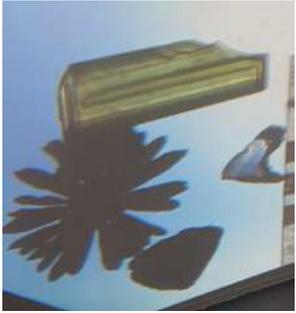
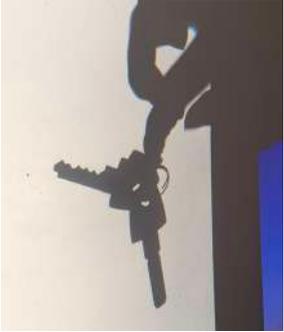
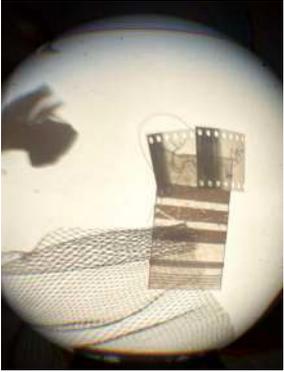


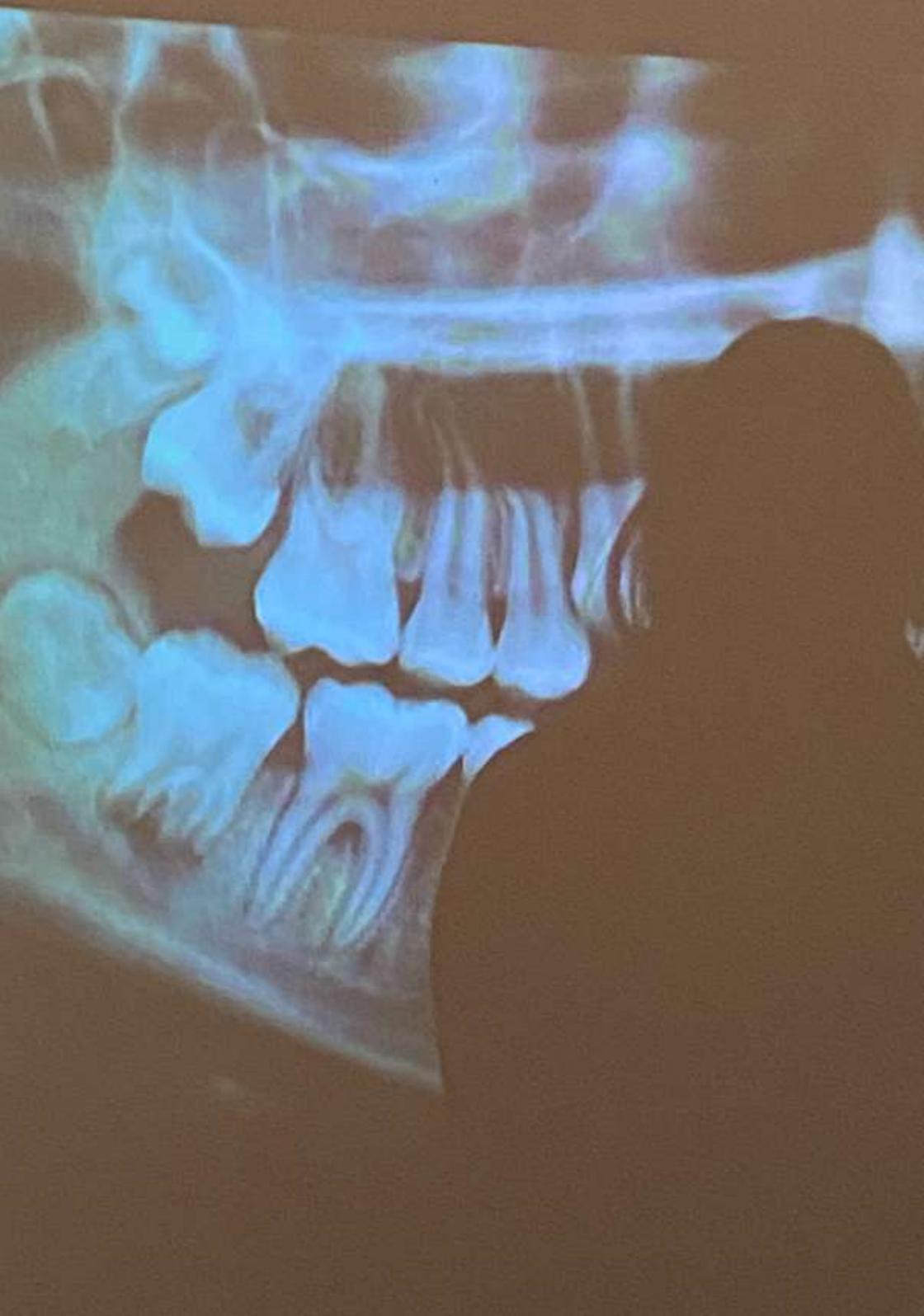
La Revista *Nature Electronics* publicó en el verano de 2022 un artículo en el que se declaraba que un equipo de investigadores de la *École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL)* habían descubierto un mineral con la capacidad de “recordar”. Este es el dióxido de vanadio (VO_2), primer material que se identifica con esta propiedad. -“No es algo vivo ni tiene estructuras similares a las de un cerebro, pero es capaz de recordar estímulos externos previos. (...) Replica perfectamente lo que sucede en nuestro cerebro, ya que los interruptores de dióxido de vanadio actúan como neuronas”- dicen los científicos.



En el mundo del arte y la creación, al analizar la materia y darle protagonismo, podemos darnos cuenta de la cantidad de peso, de contenido, de historia y de connotación que tiene cualquier objeto material. Porque participó activamente en nuestra vida, porque significó algo, porque nos evoca ciertas situaciones. Más aún cuando hablamos de materias o elementos antiquísimos, como pueden ser minerales, piedras, fósiles, conchas. Solemos encontrarlos por el camino, pero ¿de cuántas vidas habrán formado parte? ¿Cuánto habrán asumido, observado, sentido? Parece dudoso que estos elementos sientan o padezcan internamente. Físicamente, está claro que sí, ya que de algún modo el paso del tiempo, de las acciones, se hace visible en ellos. Hasta que investigando me topé con la anterior noticia sobre el dióxido de vanadio. Parece difícil, teniendo en cuenta toda esta información, acercarse a los objetos y materias desde una perspectiva creativa. Pero la creación artística no tiene límites, se expande y nos invita a, con cada movimiento, avanzar y fluir hacia una dirección que nunca sabemos cuál es. Esto ha sucedido en el Lab de Memoria Mineral de ALCINE, en el que los objetos y las luces nos enseñaron, poco a poco, a entender a tocarlos, tratarlos, y mirarlos. A entenderlos. Para acabar construyendo un nuevo cosmos. Reservemos esta hora para la magia.

Aldara Pagán





“Miles de formas mueren cada año y miles nacen de nuevo. Por cada mariposa extinta con un patrón de ala único se imprime una oblea de silicio, por cada mosquito moribundo se carga una imagen digital. Alimentadas por la atención humana y el carbono primordial, estas poblaciones masivas de información-materia recorren la Tierra. Recuperación y prosperidad, las dos fases sucesivas de una próxima expansión económica, estarán marcadas por un aumento de especies no vistas. Tan específica será la realidad ecológica que no podemos predecir su agencia. Lo que podemos hacer es generar la energía emocional necesaria de la que estos seres necesitarán alimentarse: un mapa de intensidades formales, desarrollado a partir del arte. Después de meses de traducciones neuroquímicas, emerge una señal antigua. Un animal, una vinculación”. Katja Novitskova

glosario

Plastiglomerate

Objeto geológico que está compuesto por una fusión de desechos plásticos y materiales orgánicos como lava, madera, arena, roca, etc.

Mar de plástico

Es el nombre con el que popularmente se conoce a la infraestructura de agricultura intensiva bajo plástico que se extiende a lo largo de 300 km² en la provincia de Almería. El nombre tiene como origen precisamente esa “technological gaze” (Lewis, 2020) que permite ver a través de imágenes de satélite una gran “mancha” blanca, y que hizo que este espacio geográfico ganara presencia en la cultura popular.



Technological gaze (Lewis, 2020)

La mirada tecnológica implica un cambio de la percepción humana debido al uso de una determinada tecnología. Por ejemplo, la infraestructura orbital que posibilita la recogida de imágenes satelitales cambia la mirada humana y la percepción que tenemos de determinados espacios, como el del mar de plástico.

Speciesist gaze (Ladino, 2012)

Inspirada en la male gaze de Mulvey, consiste en mirar hacia los animales a través de los ojos humanos como si fueran objetos o seres pasivos cuya existencia está supeditada a la mirada humana.

Ladino desarrolla la mirada especista como aquella en la que la cámara favorece las miradas antropocéntricas y androcéntricas. Así, el comportamiento de los animales a menudo se refleja como una caricatura del comportamiento humano. Se suele dar en los documentales de naturaleza, a menudo narrados por una voz blanca, masculina, omnisciente, invisible y paternalista.

Antropoceno

Época geológica propuesta por una parte de la comunidad científica para suceder o reemplazar al denominado Holoceno, la época actual del período Cuaternario en la historia terrestre, debido al significativo impacto global que las actividades humanas han tenido sobre los ecosistemas terrestres.

Cottagecore

Es un movimiento estético y un estilo de vida popularizado en Internet entre jóvenes occidentales, el cual enarbola un regreso a oficios y habilidades tradicionales como la cosecha de alimentos silvestres, el horneado o la alfarería. El cottagecore, que es impulsado por la nostalgia, se propone como escape de diversas formas de estrés y trauma resultantes de las prácticas y las exigencias propias de las sociedades occidentales contemporáneas.

Tecnoesfera

Este concepto abarca una nueva esfera planetaria, más allá de la litosfera, la criosfera, la atmósfera o la biosfera, para hablar de una capa geológica compuesta por todos los sistemas sociales, humanos y no humanos que interactúan con la tecnología, y considera una cantidad de desechos que se acumulan, contaminando el aire, el suelo, el agua e incluso el espacio. Un sistema nuevo e interrelacionado globalmente, constituido por la fosilización de aparatos, construcciones, ingenierías, arquitecturas.

Ecocine

La definición clásica de MacDonald (2004) incluye en la categoría de ecocine sólo aquellas producciones que ofrecen una experiencia cinematográfica alternativa a las producciones industriales, que nos ayudan a reentrenar la percepción, expandir nuestra concentración y decelerar, además de promover la preservación de la naturaleza. Sin embargo, otros autores han abogado por una definición mucho menos restrictiva que dé cabida a la cultura popular.

Accidente normal (Flavia Costa, 2020)

Categoría que sirve para comprender una época donde tecnologías de alto riesgo dejan huellas indelebles, afectando directamente la idea de un futuro sustentable. Un paisaje vasto donde “residuos radiactivos de plutonio, que dejan marcas duraderas en la capa estratigráfica del planeta, los desechos industriales que invaden los océanos, las minas de extracción de litio, la fracturación hidráulica o fracking para extraer gas o petróleo del subsuelo” afectan al destino de la población humana, no humana y medioambiental de forma definitiva.

Reencantamiento (Sylvia Federici, 2018)

“¿Es la mecanización e incluso la robotización de nuestra vida cotidiana lo mejor que pueden producir miles de años de trabajo humano? ¿Podemos imaginarnos reconstruir nuestras vidas en torno a una comunidad de nuestras relaciones con los demás, incluidos los animales, las aguas, las plantas y las montañas, que la construcción a gran escala de robots ciertamente destruirá? Este es el horizonte que nos abre hoy el discurso y la política de los comunes, no el poder de decidir colectivamente nuestro destino en esta tierra. Esto es lo que yo llamo re-encantar el mundo”.

Tiempo profundo de los medios (Jussi Parikka)

Tiempo profundo es un concepto equivalente al de tiempo geológico. El término científico moderno fue usado por primera vez en el siglo XVIII por el geólogo escocés James Hutton. Dicho término ha sido utilizado como referencia para establecer la edad de la Tierra en 4,54 miles de millones de años. El tiempo profundo de los medios es trabajado en relación a “los materiales geológicos son extraídos y reubicados dentro de las máquinas que definen nuestra cultura de medios técnicos”. La materialidad de los materiales se extiende más allá del hardware y los metales, a una materialidad temporal que además se hace eco de cuestiones invisibilizadas en el discurso tecnológico-medial, como los problemas del daño ambiental, el agotamiento de los recursos o la explotación laboral en zonas empobrecidas del planeta.

Fuera del suelo (Latour, 2019)

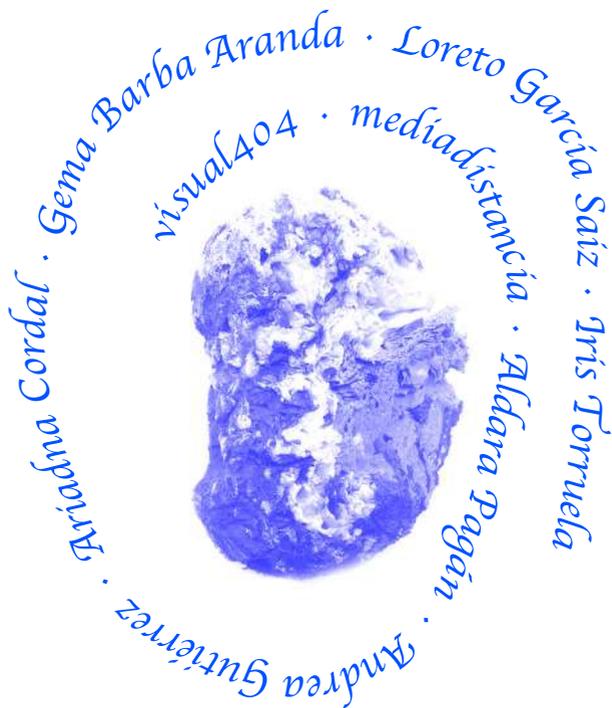
Una fuerza antigravitacional que describe el “horizonte de quien ha dejado de pertenecer a las realidades de una Tierra que reacciona a sus acciones”. Esta ingrátida orientación del estar-humano hoy es similar a la acción de sobrevolar los problemas, con la sensación y la idiosincrasia de estar en permanente caída, pero sin un suelo que enmarque el horizonte del impacto.

Imagen técnica (Flusser, 2001)

Es aquella producida por un aparato. A su vez, los aparatos son producto de los textos científicos aplicados. La posición histórica y ontológica de las imágenes técnicas es diferente de las que ocuparon las imágenes tradicionales, precisamente porque aquellas son resultado indirecto de los textos científicos aplicados.

Ghostly Ecologies (Marianne Hoffmeister)

Teoría que explora una dimensión fantasmal desde donde los seres no humanos que mueren siguen presentes, de alguna forma, en el ecosistema que han dejado físicamente. Es un marco narrativo centrado en imaginarios en torno a la naturaleza y los dominios no humanos. Funciona como un espacio de observación y como un pasaje especulativo para notar mundos dentro de mundos, como las transferencias dentro de las redes de micorrizas, las señales corporales entre polinizadores y flores, el parloteo de las bacterias dentro de las entrañas de las ranas de vientre blando, entre muchos más. Resmas interconectadas donde los sujetos están compuestos por sus interacciones con otros y donde las agencias del mundo cambian interminablemente y se fusionan unas con otras. Como zona estética, este marco tiene sus raíces en el concepto de lo fantasmal, entendido como una extraña ecología de múltiples escalas de tiempo, ciclos, invisibilidad y carne.



/ 55



Con la financiación del Gobierno de España

Organiza

