



Eugeni Bonet: compartir la duda

Una entrevista por Antonio Orihuela

Eugeni Bonet toca diversas teclas en vídeo, cine y medios digitales, también es escritor, y comisario. Su obra más reciente es un largometraje a partir de materiales inéditos del cineasta visionario José Val del Omar (1904-1982), "Tira tu Reloj al agua".

Antonio Orihuela es poeta y Doctor en Historia por la Universidad de Sevilla. Como poeta ha publicado más de 13 libros. Recientemente presentó "X por Antonio Orihuela" en la séptima edición de zemos98.



Antonio Orihuela: ¿Sigue el vídeoarte y el cine experimental, como en los años setenta, contestando a la televisión?

Eugeni Bonet: El vídeo contra la TV, el cine contra una idea instituida del mismo... son ideas que se reiteran y no desfallecen. Pero, naturalmente, no se puede vivir siempre "a la contra" y hay ciertas prácticas que, simplemente, van por otros senderos; que los abren o que contribuyen a despejarlos con nuevas pisadas sobre unas huellas anteriores.

Hay artistas que se han interesado por el cine y el vídeo prescindiendo absolutamente de los referentes de sus usos industriales, espectaculares y gremiales. Incluso, en ciertos casos, su obra ha repercutido en determinados ámbitos en los que no pretendían incidir en absoluto. Naturalmente, me refiero sobre todo al área de la teoría o la estética.

Hay ahora una nueva generación de artistas que trabajan regularmente en vídeo y, si se terciara, en cine, pero que se desentendían en gran parte de sus ascendientes. Es como hacer borrón y cuenta nueva. Últimamente se ha hablado mucho de una inclinación cinematográfica del vídeo, vivimos una apoteosis de la proyección. Aunque la imagen vuelve a encerrarse en un marco en el ordenador y sus ventanas, en los móviles y en los iPods.

Así que los referentes y antagonismos van cambiando.

AO: McLuhan dijo que la televisión habría convertido al mundo en una aldea. ¿Ha convertido el vídeo al mundo en una sala de estar?

EB: Es una bonita y jocosa ocurrencia. Pero, en lugar de una sala de estar, con su connotación sedentaria, prefiero la imagen del pasillo o el pasaje, que implica transitividad antes que estacionamiento. Además, es un poco triste pensar en un arte para la sala de estar.

Releí recientemente un texto de Philippe Dubois, un colega belga, y retuve especialmente sus argumentaciones en dicho sentido. En síntesis, venía a decir que **el vídeo es una pasarela, un lugar de paso, un agente intermediario entre disciplinas o direcciones diversas**. Y que su identidad reside ahí, en esa cualidad borrosa o vaporosa.

*A medio plazo
será en la red
donde estarán los
videoclubes y las
mediatecas, y el
consumo cultural
no será tanto
una cuestión de
posesión física
como de facilidad
de acceso*

AO: ¿ Llegará Nam June Paik al videoclub de la esquina?

EB: Ocurre que la esquina puede ser hoy virtual: el videoclub lo tienes en la red. Te puedes descargar vídeos y películas que nunca habrías imaginado. Aunque la calidad es, muchas veces, pésima.

Por otro lado, a quien le interese Nam June Paik, no le importará pagar un precio módico por un DVD, seguramente cuidadosamente editado, que encontrará en alguno de esos videoshops o megastores sin fronteras que se asemejan al cuerno de la abundancia antes que a las repisas del videoclub más cercano, con su limitado surtido de los géneros más populares y, acaso, un apartado de exquisiteces (cine de autor, independiente, etc.) para los paladares más exigentes.

Con la popularidad del DVD se han editado muchas cosas, incluso en España, de esas que suelen tildarse de "arriesgadas". Y se demuestra, o eso parece, que tienen su cuota de mercado, por diminuta que sea. En cambio, eso apenas llegó a funcionar en la era del VHS. Quizá sea una cuestión de confianza en el formato digital, en el disco compacto y versátil, además que los precios son incluso inferiores.

De todas formas, a medio plazo será en la red donde estarán los videoclubes y las mediatecas, y el consumo cultural no será tanto una cuestión de posesión física como de facilidad de acceso. Hoy todavía hay un fetichismo del estuche, el diseño, las ediciones para coleccionistas, la paratextualidad de los libros u opúsculos que las acompañan. Pero, finalmente, lo esencial está en esa rodaja que hay dentro. Así que, en cuanto podamos descargarnos archivos de varios gigas en un santiamén, o incluso visionarlos de inmediato, el DVD de nuestros días será, como el disco fonográfico de vinilo, una antigualla; además de más precaria y menos reverenciada.

AO: ¿ Ha cambiado el cine experimental la forma de mirar la televisión?

EB: El cine experimental difícilmente ha cambiado nada porque siempre ha tenido una entidad muy periférica. Para los mandarineros de la crítica y la cultura cinematográfica, con algunas excepciones, no representa otra cosa que una enfermedad infantil. Y el vídeo debe ser como pasar por la edad del pavo: la presuntuosidad de sentirse importante.

Sí es cierto, y eso se ha constatado en diversas ocasiones, que algunos logros del cine experimental, también del vídeo, han



sido saqueados sin rubor por la publicidad, los videoclips y los festones ornamentales de la producción audiovisual (títulos de crédito, caretas de programas, intersticios de continuidad).

Y como hoy se dice que todo eso ha contaminado a la producción audiovisual en su totalidad, quizá sería por ahí –a través de una mediación sucedánea– por donde se puede apreciar que la mirada ha cambiado ante las pantallas en general, como también cambia la interpretación estética de tales contagios y metamorfosis. Así, el concepto de postcinema tuvo inicialmente una connotación despectiva y agónica, mientras que hoy casi que representa todo lo contrario: la celebración de un cine bastardo.

AO: ¿ Al servicio de quién está la televisión?

EB: Del poder, pero diría que un poder cuaternario y un tanto miserable. Creo que la televisión está al servicio de quienes la dirigen, manejan y gestionan: hampones de los media (Berlusconi, Murdoch) y grandes conglomerados multimediáticos, anunciantes y proveedores de formatos, cuadros directivos y periodistas. Comparativamente, el poder político pienso que cuenta menos: las televisiones mismas eligen sus simpatías.

La televisión, por lo demás, ha sido entregada a los periodistas, que cuando conviene ejercen también de titiriteros, guardianes de almas y de lo que sea. Así se han echado a perder otras expectativas que la televisión suscitó en otros tiempos: la concepción de la televisión como un medio artístico en sí –cosa que hoy suena a contradicción absoluta o bobada ilusa– o, al menos, con una función de transmisión cultural que nunca se ha descartado del todo. Pero los periodistas tienden a contemplar la cultura desde un punto de vista administrativo y jerárquico. Además que suelen ser personas de gustos conservadores, quizá por la instrucción que reciben.

AO: Parfraseando a Vostell ¿la gente cree que la cámara de video que compra es suya?

EB: No tengo presente la frase de Vostell a la que te refieres, ni el sentido que pretendía otorgarle. El amigo Jorge Luis Marzo acuñó la noción de medios “individuales” (que también comprenden el ordenador y el móvil), el cual entraña un sentido de propiedad y posesión. También en el sentido positivo de adueñarse de esos medios frente a los media (mass media), generando unos usos propios; más allá incluso del distinguo entre lo público y lo privado. Porque las imágenes privadas (fotos, vídeos, webcams) se cuelgan hoy en la red: se publican. Pero, ya que has mencionado

a Vostell, me acuerdo de otra cosa que él dijo –en cierto modo predijo– y que coincide con ciertas ideas manifestadas en un determinado momento por Bill Viola y otros artistas. Sería una concepción “anóptica” de las imágenes, prescindiendo de la cámara, que al fin y al cabo es un instrumento ya muy anciano y regido por códigos también muy viejos: la perspectiva clásica, la proporción áurea, la mimesis... Vostell lo planteaba casi como una especie de transmisión telepática de imágenes formadas y procesadas directamente en el cerebro. Eso quizá no sea tan esotérico como parece: científicos chinos acaban de demostrar la capacidad de desplazar objetos, maniobrarlos mentalmente. Por su parte, Viola y otros, aparentemente con los pies más en el suelo, han acariciado una concepción similar en el amanecer digital de los ochenta, cuando los ordenadores ya permitían intuir unas construcciones visuales complejas. Hasta ahora los resultados no han sido especialmente extraordinarios, pero son ideas bien sugerentes.

AO: ¿Es el vídeo un aliado para luchar contra la alienación colectiva?

EB: El vídeo ha vivido muchos años en las nubes de lo utópico, luego le han sucedido otros medios. Pienso que hoy las quimeras están de más. No hay medios salvíficos, panaceas contra aquella “política de lo peor” de la que hablaba Virilio. Como herramienta “indivisible”, el vídeo puede tener un uso catártico y crítico. En el plano de las alternativas –por seguir la distinción que establece Muntadas– las cosas siguen otro sendero, en forma de proyectos colectivos y artistas de televisión experimental, redes libres, comunidades y relaciones transversales.

AO: Tú has afirmado el fracaso estructural y la defunción del cine experimental español. ¿Podrías explicarnos cómo se ha llegado a esa situación?

EB: En primer lugar, eso lo escribí hace muchos años (más de veinte, supongo) y a propósito de algo que muchos creen que no ha existido nunca o que, al menos, nunca ha tenido el menor empaque. En este sentido, el cine experimental sería una declinación apenas del cine independiente de los sesenta o setenta, cuyo bulto mayor corresponde al documental (con un frecuente sesgo político) y a unas hechuras narrativas relativamente convencionales (con cierta filiación surrealista, diría, no en vano Buñuel fue todo un faro para un par de generaciones al menos).

En cualquier caso, el conjunto de todo eso agoniza a principios de los ochenta, entre otras cosas porque esa producción no encontraba salida, los costes eran cada vez más elevados, y los re-

quisitos también: no se puede estar haciendo eternamente un cine pobre, desaliñado y tosco.

También he dicho que, en cierto modo, el vacío del cine independiente, marginal, experimental, etc. lo ha ocupado después el vídeo. Y que ahí estaría el *continuum* de un buen número de autores que han hecho el tránsito de un medio a otro.

Hoy, sin embargo, el cine experimental vuelve a atraer a los jóvenes como espectadores atraídos por otras maneras que las del cine uniformado, pero también como autores y, necesariamente, inductores de nuevas tentativas para levantar algo. Ahora, por ejemplo, se está constituyendo una distribuidora, Cuadecuc, al modo de las cooperativas existentes en otras coordenadas. Soy un tanto escéptico, pero siempre presto mi apoyo a este tipo de propuestas y aventuras.

AO: ¿Qué entiendes por condición postmedia del contexto artístico contemporáneo? ¿Qué incidencias políticas, sociales y económicas tiene esta condición?

EB: Eso son invenciones de gente de pluma fácil. Felix Guattari introdujo el concepto –que ciertamente tiene otras implicaciones que una meramente estética– y Peter Weibel, entre otros, lo ha llevado a un grado un tanto más prosaico: los medios (o más bien las artes de los medios) ya no necesitan resaltar sus esencias o especificidades, el ordenador media en todo y los medios se suplantaban unos a otros (por ejemplo, el vídeo trata del cine y el cine se confecciona digitalmente).

Hay toda una dinastía, por así decirlo, de conceptos similares: *intermedia*, *multimedia*, *crossmedia*, *metamedia*, *transmedia*... que trazan una idea de disolución de las fronteras entre los medios, los lenguajes, las disciplinas, los formatos. El vídeo mismo no es tanto un medio bien perfilado como una manera común de referirse a un terreno más vasto. Luego se han impuesto otras formulaciones más genéricas como *media art*, artes electrónicas y alguna otra.

Respecto a “incidencias políticas, sociales y económicas”, yo pienso que hay demasiadas lucubraciones sobre unos conceptos finalmente tan abstractos, como este de *postmedia*, aunque Guattari le otorgaba una significación antes política que estética.

Como herramienta “indivisible”, el vídeo puede tener un uso catártico y crítico

AO: ¿ Vivimos en la era de la fascinación tecnofílica o es sólo un discurso del poder?

EB: Ya puestos, yo hablaría de una fascinación tecnofílica que se empina con las tecnologías más erguidas y novedosas. Pero eso no me parece que sea un distintivo de nuestra época; si acaso la sospecha sobre si te están intentando “vender la moto”, una que quizá no ha de cumplir la meta que te prometen.

Pero ni la sociología ni la profecía son lo mío. Esta clase de preguntas las responden muy bien los intelectuales de oficio. Yo me limito a acoger con reservas aquello que interpreto como cantos de sirenas. Que no siempre son los del Poder con mayúscula, sino a veces otros más mezquinos para sostener una parcela de poder o autoridad, un nicho de negocio, una plaza funcionarial...

AO: En tu trabajo de *cine calculado*, ¿has roto definitivamente con “la estética del tiempo que pasa”? ¿Tira tu reloj al agua sería, además de un homenaje a Valdelomar, un ejemplo de esas propuestas?

El vídeo mismo no es tanto un medio bien perfilado como una manera común de referirse a un terreno más vasto

EB: Vamos por partes. El *cine calculado* fue un ciclo cinematográfico itinerante (el más viajado y hasta “fusilado” de los que he comisariado) sobre determinados aspectos que me interesaba abordar, trazando relaciones entre usos pioneros del ordenador para la creación audiovisual, la tradición del cine abstracto o absoluto, y la aspiración radical del cine estructural (tendencia coetánea del arte conceptual y la música repetitiva) que, en muchos casos, partía de unos sistemas predeterminados de orden numérico, matemático.

Tira tu reloj al agua, por otra parte, es un proyecto que se interpone en la idea que acariciaba de adentrarme en el cine digital y en el formato convenido de un largometraje, pero no exclusivamente por un factor económico, sino para sumergirme de lleno en aquello que creo que entraña la noción de cine digital, más allá de una suplantación sucedánea del cine mismo. Mis “variaciones” sobre la obra inconclusa de Val del Omar fueron un paso interesante en ese sentido, porque su elaboración digital era la única manera factible de llevar a cabo un proyecto en el que debía integrar formatos muy distintos (35mm, 16mm, super-8, diapositivas) y una emulación de diversas técnicas, para luego devolver esa tarea de montaje al soporte-película que le era consustancial.

Respecto a “la estética del tiempo que pasa”, no estoy seguro de si eso es malo o bueno; solo sé que me identifico mucho con la noción de “documental abstracto” apuntada por Val del Omar.

Además de en *Tira tu reloj al agua*, una concepción digamos que subvertida del tiempo creo que está presente en otras de mis realizaciones: *Mecánica*, que realicé el año 2000 pero se remonta a una serie de proyectos de fecha tan lejana como 1976, juega con la alteración de la consecuencialidad inherente a una serie continua de imágenes. Algunos de los vídeos sobre la poesía de Cirlot también están emparentados con dichos proyectos.

El vídeo más reciente que he realizado se titula *10 minutos* y lo describo como una aporía sobre el tiempo. Puesto que había de hacerlo a contrarreloj, por un compromiso adquirido y con un título que yo mismo había a priori elegido, hasta las horas finales de su conclusión me mantuve en la duda de si su duración sería, efectivamente, la amparada por la arbitrariedad del título. Finalmente es así, aunque otras medidas son más inciertas.

AO: ¿Qué fue lo que atrajo tu atención del poeta experimental J. E. Cirlot para que incluso le dedicaras tu *Lecturaes de Cirlot*?

EB: A Cirlot yo ya lo leía de muy jovencito, pues mi familia estaba suscrita al diario *La Vanguardia* y allí publicaba unos textos bien raros que hablaban de cine y de símbolos, o de estructuras permutatorias aplicadas a la poesía, que me llamaban la atención.

El proyecto sobre Cirlot lo desarrollé inmediatamente después de *Duchamp*, retard en vídeo (1986-87), pero luego tardaría diez años en poder realizarlo. Por aquel entonces, con el crecimiento de los canales televisivos, yo pensaba que ciertos temas culturales, concretamente ligados a determinadas efigies de las vanguardias y su particular relieve en Cataluña, podían tener cabida en la televisión autonómica. *Duchamp*, de hecho, sí que llegó a emitirse en TV3 y, fortuitamente, incluso en un horario de gran audiencia y con una interrupción publicitaria muy apropiada.

Los poemas de Cirlot, a su vez, me permitieron retomar una serie de proyectos e ideas que había dejado aparcados, pero que me seguían interesando y tenía ganas de llevar a cabo. La poesía experimental de Cirlot era pues un pretexto para prolongar mi propia premisa experimental, llevándola además a otro terreno que el de una indagación eminentemente formal. Pues, en el fondo, tanto con Duchamp como con Cirlot, yo no pretendía hacer otra cosa que documentales, aunque con cierta inventiva que echaba en falta en los manidos formulismos de los teleprogramas de arte y literatura.

No me siento pesimista, creo ser objetivo (o "objetivo"). Y, por tanto, tampoco soy un completo optimista

AO: Percibimos en ti cierto pesimismo a la hora de hablar del futuro de la videocreación y el cine experimental en España ¿Es así?

EB: No sé por qué arrastro esta fama de aguafiestas desencantado. En el catálogo del Bideoaldía '89 de Tolosa, mi buen amigo José Manuel Palacio publicó un texto que proclamaba que "el vídeo español es el mejor del mundo", y yo otro, lleno de sarcasmo, con el título de *Vídeo español, el mejor vídeo de España*. Manuel me aseguró que la coincidencia –más bien disidencia– era fortuita, aunque yo siempre he mantenido la sospecha sobre todo lo contrario. El caso es que yo escribí ese texto con ánimo de incorriar; pero, luego, todo quisque me daba la razón.

Yo no me siento pesimista, creo ser objetivo (o "objetivo", tal como me insinúa Juan Crego). Y, por tanto, tampoco soy un completo optimista.

El pesimismo yo creo que reside en ese mandarín al que me refería antes: el de esa crítica cinéfila que vapulea al grueso del cine español –porque se lo merece y por la indiferencia con el que es acogido en las convocatorias internacionales de mayor prestigio–, pero que es a su vez incapaz de prestar atención a otras disidencias que las de cuatro intocables, que por supuesto no tienen la culpa de serlo, pero que son homologados y hasta entronizados por una visión más o menos apolillada del realismo que ahora se lleva. Un "nuevo neorrealismo", como acabo de leer hace unos días; o, como dirían los letristas (a quienes he dedicado recientemente cierta atención, con un ciclo y un libro) un muy sub-sub-subrealismo, poco "neo" y nada "nuevo".

AO: ¿Dónde está hoy el frente, la avanzadilla de la creación audiovisual que prelude lo que está por venir? ¿Cómo imaginas la sociedad futura que recepcionaría esos trabajos como parte de su vida cotidiana?

EB: Francamente, son preguntas que superan todas mis artes adivinatorias y proféticas. Soy bien poco visionario en este aspecto.

Licencia **Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España**

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.5/>



Usted es libre de: copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.
Bajo las condiciones siguientes:

Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra. Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

© 2006, de la edición de la Asociación Cultural comencemos empezemos, Hapaxmedia.net, Universidad Internacional de Andalucía e Instituto Andaluz de la Juventud.

© 2006, textos, los autores.

© 2006, traducciones, los traductores.

© 2006, fotografías, los autores.

Miguel Brieva, Mar Villaespesa, José Luis Brea, Laura Baigorri, Antonio Orihuela, Eugeni Bonet, Alan Dunn, José Luis de Vicente, Josevi Soria, Carles Ameller, Leo Martín, Beatriz Rodríguez, Fran Ilich, Pedro Jiménez, Eva San Agustín, Juan Varela, Toni Roig, Chiu Longina y Carlos Desastre.

Fe de erratas:

Las imágenes que ilustran los textos del libro "Creación e Inteligencia Colectiva", editado a propósito de la séptima edición de zemos98 (2005), pertenecen a la primera edición del proyecto "Photolatente" de Oscar Molina, llevada a cabo por la Revista Photovisión en 2002.

La imagen de la portada forma parte de la serie GIC, Ignacio Domínguez.