

Fernández Guerra, Vanessa y Alonso Ruiz de Erentzun, Estibaliz
Expandirse en Red: cartografía rizomática de...

ISSN: 2172-9077

EXPANDIRSE EN RED: CARTOGRAFÍA RIZOMÁTICA DE LOS ACTUALES MODELOS DE COLABORACIÓN, PRODUCCIÓN Y EXHIBICIÓN DEL “OTRO” CINE CONTEMPORÁNEO EN EL CONTEXTO VASCO¹

Expand networking: rhizomatic mapping of current models of collaboration, production and exhibition of the "other" contemporary cinema in the Basque context

Vanessa FERNÁNDEZ-GUERRA  [HTTP://ORCID.ORG/0000-0003-1922-4218](http://ORCID.ORG/0000-0003-1922-4218)
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad – Facultad CCSS y de la
Comunicación – Universidad del País Vasco (UPV/EHU) – vanesa.fernandez@ehu.eus

Estibaliz ALONSO RUIZ DE ERENTZUN  [HTTP://ORCID.ORG/0000-0003-2121-6567](http://ORCID.ORG/0000-0003-2121-6567)
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad – Facultad CCSS y de la
Comunicación – Universidad del País Vasco (UPV/EHU) – estibaliz.alonso@ehu.eus

BIBLID [(2172-9077)11,2015,133-158]

Fecha de recepción del artículo: 05/10/2015

Fecha de aceptación definitiva: 10/11/2015

RESUMEN

El presente artículo pretende abordar un fenómeno emergente propiciado por las nuevas formas de producir, exhibir y colaborar en el audiovisual contemporáneo vasco que se han ido instituyendo en los últimos años. Abordado desde un enfoque interdisciplinar, el estudio parte de la hipótesis de que la estructura nodal que se crea entre instituciones públicas, directores y creadores ha posibilitado tejer una red conjunta y ha propiciado un considerable auge en la producción y exhibición de parte del cine experimental y del audiovisual contemporáneo en el contexto del País Vasco. La presente comunicación tratará de arrojar luz sondeando, indagando, analizando y construyendo una posible cartografía configurada por los diferentes agentes implicados: directores, festivales de cine, productoras independientes, centros de producción y exhibición artística, televisiones y otras instituciones e invita a reflexionar sobre la sostenibilidad de muchos de los proyectos que se llevan a cabo gracias a las relaciones de confianza y de interdependencia que se generan entre los diferentes agentes. El exhaustivo análisis de los agentes, sistemas y procesos de creación implicados aseverará que la red o estructura rizomática, en términos *deluzianos*, que se establece, resulta clave para entender el tan productivo momento por el que el cine más innovador y arriesgado transita actualmente en el contexto vasco. Todo ello nos llevará a la conclusión de que esta cuestión se presenta como un tema relevante en el futuro de los contenidos audiovisuales del País Vasco, y por ende, se convierte en un tema que incluso debería implicar cambios en las actuales y futuras políticas que los regulan.

Palabras clave: cine contemporáneo, producción cine, exhibición cine, cine vasco, cine experimental.

¹ Este artículo se ha realizado dentro del Grupo de Investigación GIU 13/21 (2013-2016), MAC (*Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo*) de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).

ABSTRACT

This paper takes an interdisciplinary approach to the hypothesis that the nodal structure that develops between public institutions, directors and creators has enabled a network that has brought about a considerable increase in the production and exhibition of contemporary audiovisual works in the Basque Country. Our communication seeks to throw light on the subject by exploring, investigating, analysing and drawing up a preliminary map of the stakeholders involved: directors, film festivals, independent producers, art production exhibition centres, television broadcasters and other institutions. It invites a reflection on the sustainability of many projects that have been carried out thanks to the relationship of trust and interdependency that is generated between the stakeholders. Our exhaustive analysis of the stakeholders, systems and creative processes involved seeks to establish the premise that the rhizomatic structure they have developed –in Deleuzian terms– is essential to the highly productive moment that the most innovative and daring cinema is currently experiencing in the Basque Country. That premise leads to the conclusion that this question has turned into a topic that should imply changes in the current and future policies that regulate it.

Key words: Contemporary cinema, film production, film exhibition, basque cinema, experimental cinema.

1. Introducción

En el panorama cinematográfico actual, donde las fronteras se han difuminado manifiestamente y los géneros se nutren unos de otros, renovadas formas y lenguajes emergen en la creación audiovisual contemporánea. Un campo y una forma mutante y mutable, éstos del cine contemporáneo, de enorme profusión, que establece constante diálogo con otras formas audiovisuales y artísticas, y que camina en la sombra de una industria que no ha entendido y ha ignorado un paisaje cambiante a su alrededor.

Enmarcado dentro de la línea de investigación que lleva a cabo el proyecto multidisciplinar *Territorios y Fronteras. Research on Documentary Filmmaking* (Fernández & Gabantxo, 2012 y Fernández Guerra, 2014) y del Grupo de Investigación MAC (*Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo*) de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), que principalmente se ocupa del cine contemporáneo, el presente texto analiza las relaciones o estructuras nodales que se establecen entre instituciones públicas, directores y creadores que han posibilitado tejer una red conjunta y han propiciado un considerable auge en la producción y exhibición de parte del cine experimental y del audiovisual contemporáneo en el contexto del País Vasco.

El contexto del que parte este estudio es de cambio de época y mutación continúa por el que transita el cine, y por ende, todo el audiovisual contemporáneo. Desde el punto de vista del análisis, hay que estar atentos ante una nueva transformación y realidad productiva. Así dispuestas las cosas,

la presente investigación se integra plenamente en este contexto y pretende dibujar o esbozar un escenario que ha de ser tenido en cuenta una vez aceptado que el cine ha mutado y ya no hay vuelta atrás. Se presenta, por lo tanto, como una investigación explorativa que busca e indaga en los enfoques que nos permitirán darnos cuenta de las interacciones, complejas y en plena mutación, que se crean en torno a diferentes agentes e instituciones.

En este sentido, deviene necesario considerar paralelamente los hilos que cosen aspectos que, aunque de índole muy diferente, determinan y alientan en conjunto la importancia actual de la producción, exhibición y distribución. Así, distintos circuitos, prioridades e intereses reflejan un proceso o un *work in progress* que avanza en paralelo a los medios masivos o a las políticas culturales imperantes. A tenor de la situación de los últimos tiempos, se trata de meditar sobre esos caminos, flujos y recovecos que recorren las piezas audiovisuales, ponderando que el actual proceso de diversificación en las distintas áreas de producción, difusión y, como no, de consumo, parece auspiciar un horizonte presente-futuro esperanzador. En definitiva, se trata de saber a qué atenerse *hic et nunc* en este entramado que desde aquí proponemos denominar: *expandirse en red*.

No sería osado afirmar que las relaciones entre el cine y otras prácticas culturales contemporáneas se han ido progresivamente complejizando, e incluso enriqueciendo, en las últimas décadas. ¿Nos encontramos ante la inconsensuada y controvertida etiqueta del “postcine”? Conceptos como “expanded cinema” o “live cinema” o términos como “pantalla global” (Lipovetsky & Serroy, 2007) intentan acotar y redefinir la expansión del audiovisual y las experiencias del espectador en un campo en el que el cine se funde con el mundo del arte encontrando a veces mayor acomodo dentro de ese gran contendor que son las “artes visuales”.

En el contexto vasco que nos concierne, cabría poner sobre el tapete y esclarecer algunas cuestiones básicas antes de continuar con el análisis. En primer lugar, y para no caer en debates obsoletos y estériles sobre el “cine vasco” (o lo que pretendidamente hay que aseverar por cine vasco), traeremos aquí brevemente varias de las consideraciones que el catedrático Santos Zunzunegui ha expuesto en numerosas ocasiones.

En palabras de Zunzunegui, el cine vasco se inventó el 14 de febrero de 1975 en las jornadas de “cine vasco underground” celebradas en Bilbao. Como razón esgrime que “había una voluntad de hablar de un tema (cine vasco) por primera vez. Y al día siguiente se reincidió con las Primeras Jornadas de Cine Vasco”. En este sentido, “el problema es la palabra vasco y no tanto el término cine, que está a punto de desaparecer, o al menos a punto de mutar”² (Zunzunegui, 2014). Estamos de acuerdo en que el cine vasco, como la denominación por origen del cine de cualquier país, es una invención en cuanto que “hablamos de una convención que nos permite reorganizar y mover un universo conceptual cultural que nos permite meterlo en diferentes cajones y formar comunidades imaginarias”. Añade Zunzunegui que de esta forma, “estamos proyectando sobre determinados objetos culturales que tienen que ver con determinadas críticas, ideas políticas y opciones que segmentan ese universo cultural”.

En este caso, más allá de intentar forzar otro nuevo debate sobre la identidad del cine vasco, aseveramos que el término “cine vasco” de estas líneas hace referencia a producciones, instituciones y/o directores y creadores que se ubican y han trabajado o trabajan en el País Vasco.

La relación histórica entre la experimentación cinematográfica y otras disciplinas artísticas ha ocupado y preocupado durante décadas a historiadores y analistas del cine. Entre ellos, destaca el Trabajo de Investigación realizado por Rosa Díez, “El videoarte en el País Vasco. Panorámica de la creación audiovisual contemporánea” (2000) que analiza las obras de Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea, Lluís de Pablo, Fernando Larruquet, Ramón de Vargas, José Antonio Sistiaga, Rafael Ruiz Balerdi, José Julián Bakedano, Javier Aguirre, José María Zabala o Iván Zulueta, entre muchos otros.

Bien es cierto, que el “otro” cine vasco tuvo su pequeña parcela en el Congreso “*Cine Vasco: tres generaciones de cineastas*”, celebrado en el mes de julio el 2014 en San Sebastián. En la ponencia “Cine vasco después del cine vasco. Futuros”, el director y programador Víctor Iriarte, trazó algunos puntos sobre el presente del audiovisual más experimental en el que su propia obra se

² Declaraciones de la ponencia de Santos Zunzunegui titulada “Por qué y cómo seguimos todavía hablando de cine vasco”, presentada en el congreso *Cine Vasco: tres generaciones de cineastas* el 2 de julio 2015 en Donostia-San Sebastián.

enmarca, citando algunas obras y directores que vendrían a configurar el panorama actual: Colectivo Sra. Polaroiska (Alaitz Arenzana y María Ibarretxe), June Crespo, Oier Iruroretagoiena, Elena Aitzkoa, Marion Cruza, Nadia Barkate, Daniel Llaría, Kiko Pérez, Sandra Cuesta, Lorea Alfaro, Izibene Oñederra Iban del Campo, Aitor Gametxo, Igone Arreitunandia, Igone Arreitunandia, Maider Fernández y Maria Elorza (Las chicas de Pasaik), Marisol Gil, Hodei Torres, Mawatres o Mikel Zatarain, entre otros.

Probablemente ensimismados por lo “vasco” y el cine “industrial”, los últimos estudios teóricos no se han preocupado excesivamente por elaborar una cartografía exhaustiva que vaya más allá de lo meramente referencial y que tengan en cuenta la complejidad del contexto digital contemporáneo en el que se imbrica. Siendo conscientes de esta importante laguna, desde el punto de vista académico y en el terreno de la experimentación visual, destaca un proyecto de investigación y difusión que desde hace más de dos años se está llevando a cabo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), bajo la dirección del catedrático Josu Rekalde, *“Antología del video de creación del País Vasco”*, y cuyos frutos académicos se verán en breve.

A pesar de constatar la creciente importancia de estas nuevas formas de crear, colaborar, producir, exhibir y compartir piezas audiovisuales, apenas hay literatura disponible que se haya preocupado por dotar de contenido analítico al momento que estamos viviendo.

Excluidos históricamente y radicalmente de cualquier vía de financiación gubernamental, en ese “otro” cine nos encontramos en una coyuntura en la que están surgiendo diversas experiencias de organización creativa: colectivos de artistas, asociaciones, plataformas, proyectos efímeros..., la originalidad de esta investigación, que como ya se ha apuntado no cuenta con demasiados precedentes, radica en que propiciará el análisis de lugares, obras y personas para rastrear el aquí y el ahora. Propuestas de esta índole, y sin temor a equivocarnos, nos confirman que la periferia cinematográfica ha ganado territorio en el contexto vasco donde emergen espacios destinados a dar pábulo a trabajos y creadores que hasta hace relativamente poco habían tenido escasa transcendencia. Pero esta afirmación resulta más que incompleta si no

se acentúa, y en cierto modo se elogia, la posición que otros creadores, programadores, académicos y críticos, entre otros, ocupan en este territorio, encontrando su parcela fértil, y ayudando por otras vías, a extender trabajos de marcado carácter experimental.

2. Hipótesis y objetivos

Dispuestas así las cosas, el primordial objetivo de las siguientes páginas es ofrecer una visión de conjunto de los últimos tiempos sobre los cambios que está experimentando la creación audiovisual en el contexto vasco, y en última instancia, trazar un mapa de este nuevo territorio para aproximarse a la renovación del cine más arriesgado e innovador.

Se pretende, de este modo, identificar y señalar los agentes (directores, instituciones, proyectos o iniciativas) activos en el panorama actual y yendo un paso más allá analizar y estructurar una red que urda las disímiles experiencias y relaciones.

Si partimos de la base de que ese “otro” cine vasco al margen necesita de contexto para poder desarrollarse, para difundir y promocionarse, y como no, para asentarse y consolidarse, la investigación pretende demostrar cómo lugares e instituciones hasta el momento “pasivos” en la creación audiovisual vasca se están convirtiendo en núcleos verdaderamente efervescentes con propuestas y proyectos realmente estimulantes para debatir, compartir, producir y crear pensamiento crítico. Al fin y al cabo, nuestro objetivo es detectar lugares o nodos, reconocer un lugar y reconocerse en un lugar, sea un centro de arte, un festival, espacios independientes o la propia universidad pública.

¿Cómo se configura dicha red compuesta por esos agentes “ahora activos”?
¿Cuáles son y qué lugar ocupan dichos “nodos” dentro del ámbito de la experimentación audiovisual? ¿Cómo interactúan entre sí? ¿Son nodos interconectados o aristas o rizomas sin ninguna estructura consolidada? ¿Cómo producen, cooperan e interactúan esos creadores, directores, instituciones y espectadores?

Partiendo de la realidad explicitada hasta el momento, aventuramos la hipótesis de que las “comunidades” o “nodos” generados en torno a los procesos de

creación y los agentes implicados, a veces de forma institucional y otras de un modo más casual o natural, son la clave para avanzar en el terreno de la creación y difusión de ese “otro” cine y aportar de este modo un foco particular sobre las interrelaciones entre los diferentes proyectos y procesos creativos.

En definitiva, indagando y examinando dichos nodos o comunidades podremos establecer las coordenadas del presente y dibujar el devenir o rizoma de ese “otro” audiovisual vasco, que trasciende más allá de clasificaciones, etiquetas y teorías encorsetadas sobre el cine.

3. Cartografía rizomática

En la década de los 80 G. Deleuze y F. Guattari precisaron el concepto de “rizoma” como un modelo básico para la existencia de la sociedad contemporánea. *Grosso modo* y atendiendo a sus premisas básicas, la no-jerarquía, la descentralización, la heterogeneidad (conexión y entrelazado de diversidad) y la no-destructibilidad, podríamos afirmar que el rizoma se constituye como devenir o como proceso. En la sociedad actual el modelo del rizoma es reconocido como el patrón de la organización contemporánea en tanto que asistimos a la conexión y entrelazado de disímiles disciplinas como son el arte, la filosofía o las ciencias naturales.

Adaptando el concepto del rizoma que Deleuze y Guattari proponen, podríamos establecer similitudes con la creación audiovisual contemporánea, en base a los siguientes principios básicos (2004, pp.13-22):

- Principios de conexión y de heterogeneidad: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden”.
- Principio de multiplicidad: “en un rizoma no hay puntos o posiciones como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas”.
- Principio de ruptura significativa: “frente a los cortes excesivamente significativos que separan las estructuras o atraviesan una”.

-Principio de cartografía y de calcomanía: “un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo”.

En términos generales, podemos concebir la idea de que un nodo es un espacio en que convergen parte de las conexiones de otros espacios (abstractos o reales), que comparten sus mismas características, y que a su vez, también son nodos.

De este modo, Deleuze y Guattari acaban de construir un principio que *a priori* permite la absoluta conexión de cualquier zona de una línea con cualquier otra, todos los nodos se interrelacionan de manera no jerárquica y conforman lo que denominamos una “red”.

Este modelo de rizoma o red, es decir, el conjunto de nodos interconectados, crece al modo de un tubérculo, señala posiciones y relaciones entre los diferentes nodos y también presenta “líneas de fuga” o de “desterritorialización” por las cuales la misma naturaleza se metamorfosea continuamente.

Por lo tanto, aquí se pretende meditar sobre esos posibles nodos y la red que configuran aplicando dichos conceptos a ese “otro” cine vasco e intentar vislumbrar sus posibles “líneas de fuga”. Es decir, se trata de examinar esos flujos y recovecos de la creación audiovisual y saber a qué atenerse en este entramado denominado *expandirse en red* en esta investigación.

4. Expandirse en red: producción, exhibición, difusión y colaboración

4.1. La trascendencia de los festivales

Aunque *a priori* resulte una obviedad, partamos de una idea bien sencilla. Atendiendo a la RAE, el término festival, alude a una “fiesta, especialmente musical” o a “un conjunto de representaciones dedicadas a un artista o a un arte”. Adecuando dicha definición al ámbito cinematográfico, proponemos invertir la ecuación que se le presupone: un festival de cine primero es una fiesta, y luego, y seguidamente, una instancia de negocios, pero sobre todo, de redes. Hoy en día, en la caótica pantalla global en la que vivimos, la simple

acción de juntarse de un modo colectivo y estar dispuesto durante horas, e incluso días, a ver películas, comentarlas, discutir las, escribir o investigar sobre ellas, es de por sí una fiesta a celebrar.

Películas que son vistas por críticos, periodistas, programadores de otros festivales, cinéfilos *entregados*, público previamente interesado, y algún que otro espectador despistado. Es por ello, por la confluencia de tantos agentes en el mismo lugar, que en segunda instancia, evidentemente, una buena cantidad de proyectos, negocios futuros o futuras redes (producciones, colaboraciones, invitaciones a otros festivales o eventos, etc.) comienzan a gestarse en los propios festivales. En líneas generales, los festivales de cine resultan ser citas culturales de vital interés en cuanto que llevan a cabo una labor imprescindible como cauce de difusión y divulgación y, como tales, son el aval de una mayor riqueza y diversidad cultural al alcance de toda la sociedad.

Teniendo en cuenta todo ello, reivindicamos la importancia del festival internacional [Punto de Vista](#), fundamentalmente en la etapa en la que Josetxo Cerdán Los Arcos fue su director artístico. El caso más obvio respecto a esta cuestión lo presenciamos con el galardón que el Colectivo Audiovisual *Los Hijos* obtuvo en dicho festival en el año 2010. Tras su éxito en Punto de Vista, donde obtuvieron el Premio Jean Vigo a la mejor dirección, la *expansión en red* se puso en marcha y resultó más que sintomático el interés internacional que se mostró por el nuevo cine español. Su película *Los Materiales* se mostró tras su paso por Pamplona, en museos como el Museo Reina Sofía, Museo Guggenheim de Bilbao, Centro Pompidou, ARTIUM y en festivales como FIDMarseille o Festival Internacional de Cine de Mar de Plata (Argentina).

El antecedente del festival Punto de Vista fue el conocido festival de videocreación de Navarra (1993-2002). Actualmente, de la mano de Óscar Alegría como nuevo director artístico del festival, Punto de Vista parece haberse convertido en el epicentro del cine independiente, un espacio “necesario” que durante años ha dado la oportunidad a cineastas y cinéfilos de encontrarse, de reforzar la red de festivales dentro y fuera de España y así consolidar circuitos para un cine que de otro modo no encuentra fácil acomodo. Pero Punto de Vista ya no es solamente una ventana de exhibición y promoción, sino que también se ha convertido en una plataforma para el

desarrollo y la producción de proyectos. A través del Proyecto X Films, en homenaje al X Films de Huarte-Oteiza, desde 2010 tres realizadores “emergentes” son invitados a presentar sus propuestas personales para la realización de una pieza que ha de ser grabada en Navarra según los presupuestos preestablecidos por el festival. Cada director o colectivo audiovisual tiene la oportunidad de mostrar su filmografía previa ante el público durante el festival y de defender su proyecto en un *pitching* ante un comité de expertos.

El Proyecto X Films, en definitiva, ha permitido explorar las propuestas más innovadoras e inquietas de la mano de jóvenes creadores. Así, destacamos la presencia del joven vasco Aitor Gametxo en la edición del 2014 y que gracias a esta propuesta realizó su primer largometraje *El otro mapa de Abauntz*, que presentó al año siguiente en el festival. También traemos aquí otros nombres como el Colectivo We are QQ (Uxue Arrieta y Vicente Vázquez), o el propio Oskar Alegría que formaron parte de la experiencia de X Films en otras ediciones.

Este tipo de propuestas nos sitúan frente a otro de los aspectos que se debe abordar y que da cuenta de esa otra realidad, la constatación de que un festival de cine independiente supera su función primera de exhibición para convertirse en una plataforma consolidada de producción.

Para concluir, recordemos brevemente otra propuesta audaz, otro intento más de “tejer red” que apoyó la producción de trabajos de cineastas emergentes del estado y potenció las relaciones entre ellos. Nos referimos, por supuesto, al proyecto que también desde el propio festival Punto de Vista se llevó a cabo en 2008: *La mano que mira*. Tal y como se recoge en la publicación del proyecto, siete *cineastas-viajeros* aceptaron ser parte del experimento y experimentar: Andrés Duque, Albert Alcoz, María Cañas, Lluís Escartín, Gonzalo de Lucas, Víctor Iriarte y Rafael Tranche. A todos ellos se les hizo entrega de una herramienta idéntica: un teléfono móvil, Nokia N-95 y un concepto: hacer un diario de viaje.

Otra cita ineludible en el panorama de festivales vascos que acogen este tipo de documentales es ZINEBI-Festival de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao. Treinta años antes de inaugurarse el Guggenheim, el nombre de Bilbao

ya se sentía por todo el mundo gracias al que por entonces era llamado Festival Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino, y hoy es mundialmente conocido como ZINEBI. Desde su nacimiento en 1959, su programación integra trabajos de ficción, documental, animación y cine experimental, y resulta innegable que Bilbao, gracias a este encuentro, se ha hecho con un nombre en el panorama del séptimo arte internacional. Su larga historia y el hecho de que ser un festival, junto al Zinemaldi de Donostia-San Sebastián, acreditado con la categoría A de la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos), ha propiciado que se haya convertido en una de las manifestaciones cinematográficas más importantes de su especialidad. Desde el año 2000 emprendió una nueva dirección que le ha servido para consolidar su prestigio y su posición como uno de los festivales internacionales más importantes de su especialidad. Dentro de su ámbito territorial propio ZINEBI continúa sirviendo de plataforma a los nuevos realizadores vascos y del estado y es un aventajado instrumento para la promoción internacional.

Por otra parte, además de su veterana actuación en el campo de la difusión cinematográfica internacional, [ZINEBI](#), aspira a convertirse, en el plano local, en un verdadero vehículo de la acción de la administración local en el sector audiovisual. En este sentido, y a iniciativa de Territorios y Fronteras. *Research on documentary filmmaking*, en 2014 se inauguró dentro de ZINEBI el proyecto #zinergentziak. *Zinergentziak* es un nombre ingeniado tras la fusión imaginaria de conceptos como son *zinema* (cine en euskera), *emergentziak* (emergencias en euskera) y *urgentziak* (urgencias en euskera).

El principal objetivo es abrir un espacio propio a esa creación audiovisual que ubicamos entre lo *emergente* y lo *urgente*. Emergente en cuanto que se trata del trabajo de algunos nuevos jóvenes creadores y artistas de nuestro entorno que empiezan ya a despuntar y a construir una trayectoria fílmica personal; y también emergente porque surge de la experimentación con nuevas formas expresivas y narrativas que van a veces más allá del propio hecho cinematográfico. Finalmente, cine urgente nacido en los márgenes de la industria y que aporta una mirada necesaria, crítica y

comprometida con los tiempos convulsos que nos ha tocado vivir. *Zinergentziak* se configura como acción transversal que atraviesa la programación de ZINEBI, en la cual el propio festival, de carácter internacional, actúa no solo como escaparate de esa nueva creación sino también, en ocasiones, como su inductor o promotor. En palabras de los comisarios:

“Así, junto a la programación del festival ZINEBI ha participado también en la producción de la película colectiva *Errautsak* (55 min, 2014). *Errautsak* es un proyecto que se ha desarrollado contando con un grupo de cineastas invitados entre los directores vascos que han ido surgiendo en los últimos años. Una apuesta por una serie de artistas, muy jóvenes en su mayoría, pero con cierta obra audiovisual anterior, que, independientemente del género en el que hayan trabajado, han destacado por su calidad cinematográfica, su mirada personal o su aportación estética y que hasta el momento no han tenido opción de integrarse en el tejido industrial audiovisual o de instalarse aún mínimamente dentro del sistema artístico. Igone Arreitunandia, Las chicas de Pasaik (Maria Elorza y Mainer Fernández Iriarte), Marisol Gil, Juan Pablo Orduñez/Mawatres, Hodei Torres y Mikel Zatarain son los representantes de esta nueva generación de directores, que innovan, renuevan y tratan de hacerse un hueco dentro del panorama audiovisual”³.

Con el ciclo *Zinergentziak*, ZINEBI quiere participar en la visibilización y la promoción de esa nueva creación audiovisual que queda habitualmente fuera de los circuitos de promoción del cine y con los que pretende instaurar un

³ Texto curatorial del ciclo “*Zinergentziak*14. Emergencias y urgencias en el audiovisual vasco contemporáneo”. Disponible en: <http://zinebi.com/56/ciclo/zinergentziak> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2015].

nuevo espacio de experimentación abierto que acoja a directores y artistas emergentes que cuestionan los parámetros del cine convencional industrial.

De manera que presenciamos que tanto Punto de Vista como ZINEBI, además de toda exhibición y difusión que corresponde a cualquier festival, han puesto en marcha iniciativas encomiables, diferentes instancias de apoyo a nuevos proyectos de nuevos directores, encuentros que buscan generar reflexiones y debates y, por último, el descubrimiento de trabajos y cineastas que tienen la oportunidad de mostrar su obra en otros festivales y esferas a nivel estatal e internacional.

4.2. El papel de las muestras y las programaciones alternativas

Por otro lado, y sin conformarse como festivales de cine, conviene poner sobre el tapete otras muestras o puntos de encuentro verdaderamente relevantes en el contexto vasco: Muestra de Documentales LUPA, Pantalla Fantasma, OKELA (Artisten Meeting Pointa/Encuentro de artistas) y BIDEOTIK en el AZ-Alhóndiga de Bilbao.

La muestra de Documentales [LUPA](#)⁴ se lleva realizando ininterrumpidamente desde el año 2008 en Rentería (Gipuzkoa) y sirve como espacio de exhibición pero también como punto de encuentro y reflexión para los directores. Durante varias jornadas además de exhibir algunos de los documentales más sugerentes del panorama estatal, la muestra cuenta con unas sesiones de WIK (*work in progress*) para presentar proyectos o desarrollos de proyectos en marcha.

En segundo lugar, conviene también mencionar la muestra de cine *límitrofe y extraño*, [Pantalla Fantasma](#)⁵, que desde el 2012 dirige el programador y artista Jorge Nuñez en el espacio Puerta (Bilbao). Tal y como el manifiesto de la muestra recoge, “es PANTALLA porque se concibe como una exploración que detecta aquello audiovisual que acontece en los límites de una zona de luz. Es FANTASMA porque reivindica la actitud “fantasma” de pretender algo

⁴ <http://lupadoc.org/> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2015].

⁵ <https://pantallafantasma.wordpress.com/> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2015].

*inalcanzable, sin miedo a sucumbir al soporte. Como “Muestra” en la que se proyecten películas que exploren los límites de lo audiovisual, extremos en un sentido formal pero no aparente, carnal sin exhibir la carne representada. Propone la búsqueda de subversiones al lenguaje audiovisual, propuestas destructivas y limítrofes*⁶. En sus cuatro ediciones se ha proyectado trabajos de artistas y realizadores vasco como June Crespo, Elena Aitzkoa u Oier Iruroretagoiena. Atendiendo a estos territorios sin fronteras que conforman el audiovisual contemporáneo, también en Bilbao encontramos una interesante propuesta llamada [Okela](#)⁷ (Red de artistas de Bilbao-Okela Sormen Laborategia). El concepto “okela”, que en euskera significa carne, alude en palabras de sus directoras y citando a Antoinette Fouque, “la carne viviente, hablante e inteligente, es tanto la primera materia pensante como su primera fabrica, la maquina de producción mas extraordinaria. La carne creadora es como un quinto elemento, la quinta esencia que contiene los cuatro elementos naturales- el agua, el fuego, el aire, y la tierra- y que los sublima”⁸. "Artisten Meeting Pointa" son jornadas bimensuales de un día que tienen lugar en el espacio Okela en la que partiendo de un tema muy genérico, se invita a artistas relacionados con el mismo tema para que conformen una exposición colectiva y una mesa redonda, en el que cada cual expone su proyecto, línea de trabajo o discurso en base al tema sugerido durante 20 minutos, para luego así generar un debate abierto. Los cortometrajes o ensayos de carácter marcado experimental de Aitor Gametxo o Ander Parody, e incluso parte de la obra audiovisual de Juan Pablo Orduñez/Mawatres, forman parte de esta red de artistas. Por último, el ciclo comisariado por Itxaso Díaz, “BIDEOTIK. Atendiendo a otras narrativas audiovisuales” en el centro cultural AZ-Alhóndiga de Bilbao durante el 2015, se plantea como un recorrido a través de diferentes piezas audiovisuales vinculadas con el retrato, los viajes y los territorios.

⁶ Manifiesto de la muestra disponible en:

https://pantallafantasma.files.wordpress.com/2015/07/cas_manifiesto_pf.pdf

⁷ <http://www.okela.org/lantegia?locale=es> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2015].

⁸ Manifiesto del proyecto disponible en: <http://www.okela.org/lantegia?locale=es> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2015].

4.3. Las escasas iniciativas museísticas

Screen art, gallery film, cinéma d'exposition, artists'cinema, entre-image, projected image, time-based media. Muchos han sido los modos de nombrar y definir el fenómeno que alcanza su clímax con fuerza en algunas bienales y ferias de arte de finales de siglo, aunque efectivamente sus orígenes se remontan a los setenta gracias a las prácticas del videoarte, que fueron las que efectivamente abrieron las puertas del museo a la imagen en movimiento. El cine de vanguardia, por su parte, también encontró su lugar, aunque marginal, dentro del mundo del arte. Aún así, será en la última década del pasado siglo cuando seamos conscientes de un nuevo flujo continuo, un movimiento diferente al anterior, que asentará los coqueteos y pasajes anteriores en una mutación más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería.

“La más que célebre pregunta planteada por André Bazin, *¿qué es el cine?*, parece menos relevante ahora que la pregunta *¿dónde está el cine?*”. La interpelación de Chris Dercon (2003) se nos antoja muy oportuna como punto de partida para analizar y reflexionar sobre lo que algunos se han aventurado en llamar *documental expandido* o *documental postmedia*.

Hoy en día no resulta nada extraordinario que la obra de un cineasta pueda ser exhibida más allá de las salas y triunfe en las galerías. Nos encontramos hoy en un momento en que el flujo de imágenes entre las dos instituciones no cesa de circular, y estos ejemplos dinamitan desde dentro el entramado entre las fronteras establecidas entre el arte y el cinematógrafo y proponen un interesante debate en torno a las formas de circulación del cine en general, y del español en concreto.

La cuestión y la situación que por el momento nos toca vivir es cuestionarnos hasta cuándo sobrevivirá el modelo de la *black box* en la sombra del *white cube*, el ordenador personal, el teléfono móvil de tercera generación, el universo casi inabarcable de las tabletas y el universo enmarañado y ciclópeo del *You Tube* o el del *emule*. Ante tanta prueba la respuesta resulta más que obvia.

El cine hace tiempo que tocó la puerta a los espacios dedicados exclusivamente al arte. Ya no hay vuelta atrás. Aunque algunas instituciones estatales se muestren más abiertas que otras a acoger muestras y proyectos audiovisuales de esta índole, el CCCB, el MUSAC, el MACBA, el CGAI, el centro cultural La Casa encendida, el Centro de Creación Contemporánea Matadero y varias filmotecas (una vez más destacan las de Barcelona y Madrid) han mostrado su compromiso con el “otro” cine, bien preocupándose por su exhibición, bien organizando ciclos, *workshops*, *masterclasses* e incluso, proponiendo participar a directores en la concepción de piezas *ad hoc* dentro de algún ciclo.

Nos encontramos así con un cine de museo, cine expuesto, el cine como arte en proyección, o como queramos denominarlo al referirnos a él. Lo importante, desde nuestro punto de vista, es que no estamos ante una moda pasajera ni mucho menos. Constatamos nuevos lazos de unión entre la institución cine y la institución arte y creemos que hay que dar un paso adelante y admitir que la progresiva irrupción del cine en los museos y galerías de arte supera la noción de fenómeno y se nos presenta como el fruto de nuevas formas de (re)pensar el cine. En un sistema audiovisual de perpetua mutación, “actualmente, los centros de arte han empezado a pensar en la posibilidad de mostrar cine expuesto, dándole la categoría de pieza museística, mientras la red no cesa de indicarnos cómo las imágenes nobles del cine deben establecer un diálogo permanente con las imágenes ‘innobles’ de otros medios de fusión” (Quintana, 2008, p. 90). Por lo tanto, el cine no puede ser pensado de forma unívoca obviando los múltiples desvíos que ha sufrido el cine contemporáneo. “Todo el debate sobre los sistemas de institucionalización del cine ha encontrado recientemente un amplio campo de discusión cuando, después de que la *Post-Theory* considerara como anatema la llamada Gran Teoría de los años sesenta, los pensadores del cine se han encontrado con la paradoja de que quizás la teoría del cine esté definitivamente en crisis porque no tiene sentido pensar

de forma autofundada el propio cine sin tener en cuenta las múltiples derivas que ha sufrido el audiovisual contemporáneo”⁹.

Las cuestiones que Àngel Quintana plantea en esta línea, ¿qué es lo que queda del cine cuando éste ha acabado diluyéndose en otros medios de comunicación? ¿Qué queda de esa historia del cine cuando se ha mostrado su incapacidad para pensar globalmente la imagen?, parece que encuentran satisfactoria respuesta en las siguientes afirmaciones de Francesco Casetti (2007, pp. 36-37):

“Desde la segunda mitad de la década de los noventa es evidente que el cine ha sufrido una transformación profunda, más profunda que todos los cambios que ha ido encontrando en su corta vida. El problema es tan crucial que parece que el cine en vez de transformarse está a punto de desaparecer. El cine está recolocándose en múltiples terrenos y, por otra parte, está a punto de ser absorbido por otros campos [...] Lo que actualmente tenemos frente a nosotros son múltiples soportes- imágenes fotográficas/imágenes digitales-, una pluralidad enorme de ramas de la industria audiovisual –cine, espectáculo, televisión, noticias, etc.- una pluralidad de productos –ficción, documental, materiales de archivo, etc.- y una pluralidad de modos de consumo – en una sala de cine, en un multiplex, en casa mediante el home cinema, en el ordenador. Las películas se hallan en medio de esta disyuntiva [...] El cine no puede ser teorizado como tal, porque ya no posee una identidad definida, ni un lugar que le sea propio”.

Las extendidas cajas negras en museos y galerías le hacen pensar a Dominique Païni (2000, p. 39) que “es como si el museo se hubiera tragado

⁹ El autor se refiere a Bordwell y Carroll (1996): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: Wisconsin University Press.

a la propia sala de cine”. Pero debemos permanecer atentos ya que esta expansión del cine hacia el espacio del arte está en un proceso continuo de evolución y transformación de manera que, por lo que por el momento, solamente podremos abordarlo de una manera tentativa.

Ya hemos constatado que la relación entre el triángulo cine, vídeo y museo es una relación histórica, no exenta de problemáticas disímiles y relaciones complejas, pero que aunque sea regidas con sus propias reglas, no deja de lado el audiovisual contemporáneo. Eso sí, no hay que ser imprudente y pensar que desde los museos en el contexto vasco se ha prestado especial atención a la producción y/o exhibición del audiovisual contemporáneo.

Dentro de las diferentes iniciativas museísticas conviene prestar atención a dos proyectos que fueron emprendidos en torno al ARTIUM, Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz. En 2008 se llevó a cabo el proyecto “Miradas al límite”, comisariado por Garbiñe Ortega y que propició un encuentro entre varios directores, Isaki Lacuesta, Luis Berdejo, Fernando Franco, Jaime Rosales y Elías León Siminiani que realizaron varias piezas audiovisuales y una exposición posterior en el propio museo.

Más reciente resulta la exposición titulada “VideoStorias”, comisariada en 2011 por Blanca de la Torre e Inma Prieto también en ARTIUM, cuyo objetivo era revisar los últimos cuarenta años del videoarte español y en cuyo catálogo que recoge la obra de más de setenta artistas, entre ellos Txomin Badiola o Itziar Okariz; artistas vascos que precisamente nos llevan a reflexionar sobre la vinculación entre el cine o el audiovisual contemporáneo y la esfera del arte.

4.4. La implicación de los centros de creación y producción artística

Continuando con esta senda de cartografiar los núcleos del audiovisual contemporáneo vasco nos encontramos ahora con una dura encrucijada: la producción. Ya hemos constatado cierta tendencia de cruzar líneas de creación, reflexión y exhibición, pero, ¿qué cauce toma la producción? O planteado de otro modo, ¿este “otro” cine de qué se sustenta?

La expansión del audiovisual de hoy en día, emergida (y sumergida) entre el cine y el arte, lo factual y lo no factual y situada en medio de un infinito carrusel de estilos, formas y formatos de producción y exhibición, entre otros, nos hace detenernos en este punto en el papel que juegan los centros de producción y creación artística de nuestros lares. Al respecto, en este apartado empezaremos haciendo hincapié en el fomento de la creación de espacios de desarrollo y producción que se dan en la ciudad donostiarra, lejos de los focos y de la alfombra roja del Zinemaldia.

La última edición del Programa de Artistas Noveles (2013/2014), muestra comisariada por Aimar Arriola y promovida por la Diputación Foral de Gipuzkoa, agrupó piezas audiovisuales, tan sugerentes como dispares, de artistas como Julen Agirre Egibar, Oier Iruretagoiena, Sahatsa Jauregi, Antonio Macarro, Daniel Mera, Mikel Otxoteko, o Ainize Sarasola, que ratifican una vez más las complejas relaciones del cine, el audiovisual y las prácticas artísticas contemporáneas. De hecho, todo ello nos llevaría una vez más a aseverar el tan discutible e indefinido concepto de “artes visuales” dentro del panorama creativo audiovisual.

Empero, si aludimos a la vinculación de los centros de creación artísticos con ese “otro” cine contemporáneo, en primera instancia cabe recordar probablemente la institución más destacada e influyente dedicada a la formación y a la producción artística en el ámbito vasco. Como no, nos referimos al papel imprescindible que jugó el Centro de Arte Contemporáneo vasco Arteleku durante casi 30 años. A través de sus encuentros, charlas, talleres, proyecciones y demás proyectos se convirtió en el punto de referencia y ebullición constante durante décadas. De este modo lo recordaba Santiago Eraso (2004): “supo apostar, sobre todo, por dar apoyo a los artistas, posibilitando su formación, su trabajo y sus medios de producción, a través de la experiencia compartida con otros creadores y facilitándoles también mecanismos para el acceso al conocimiento”. Igual de optimista se muestra Arturo/Fito Rodríguez al hacer balance sobre Arteleku (2011, p. 233): “Conviene en este sentido remarcar que sin una decidida apuesta por conseguir una sintonía entre pensamiento y actividad productiva, entre formación y rendimiento, no hubiera tenido lugar una fecundidad creativa tan

notable. Arteleku ha demostrado que su estructura y su potencial ha funcionado mejor cuanto más lejos del poder ha estado (no solo del poder político sino del mainstream, de las tendencias o de los horizontes prefijados)”.

De sus talleres y programas de becas artísticas surgieron parte de los trabajos de las reconocidas directoras de animación experimental como Izibene Oñederra o Isabel Hergera. La propia Oñederra también formó parte del Colectivo Mapa junto a Tamara García y Víctor Iriarte que durante varios años (2008-2013) se preocuparon por organizar jornada de reflexión “Cine Raro. Encuentro en Arteleku” bajo la premisa: ¿Qué está pasando en el cine de hoy en día? ¿Podemos seguir hablando de cine? ¿Dónde, quién, cómo y por qué más imágenes y sonidos¹⁰. De la propuesta del Colectivo Mapa surgió posteriormente el Colectivo Meriendas-Arteleku¹¹ que también ejerció como espacio de exhibición y punto de reflexión: Alnhize Sarasola, Itsaso Arana, Alex Reynolds, Rafa Ayuso o Ion de Sosa.

Aunque obviamente no sea menester en este artículo dilucidar las diferentes coyunturas político-sociales por las que el centro de arte contemporáneo vasco Arteleku finalizó su andadura, sí es cierto que la aparición de un macroproyecto cultural en la ciudad que además parte de varios puntos cardinales de Arteleku condicionó en parte su continuidad. Nos referimos a la reciente apertura de TABAKALERA (Centro Internacional de Cultura Contemporánea). A pesar de que parte de sus actividades y de su biblioteca se trasladó al convento de Santa Teresa, la irrupción del proyecto cultural de Tabakalera ha redefinido todo el mapa poliédrico cultural de la ciudad.

Impulsado por el Gobierno Vasco, Diputación Foral de Gipuzkoa y el Ayuntamiento de San Sebastián, Tabakalera será el centro neurálgico del edificio que alberga diferentes proyectos e iniciativas culturales, fortaleciendo una comunidad creativa y propiciando espacios de colaboración y relación entre los diferentes agentes y la ciudadanía. El objetivo principal del proyecto cultural es promover la creación cultural contemporánea en diferentes ámbitos y en todas sus fases (investigación, producción, exhibición) y generar y

¹⁰ <http://www.arteleku.net/es/mapa> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2015].

¹¹ <http://www.arteleku.net/es/search/solr/merienda> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2015].

compartir conocimiento. De hecho, y aunque el edificio se inaugure en otoño del 2015, desde el área de programación audiovisual ya se han llevado varias iniciativas siempre bajo la premisa de fomentar las propuestas más arriesgadas que convergen en ese cruce de caminos imprecisos entre el cine, la videocreación, la instalación o la performance. En este sentido cabe señalar los diferentes y constantes programas, encuentros y talleres: *Cortes, cortos, cortes. Sesión de cortometrajes y collages* (con Isabel Herguera como invitada), el taller *Las primeras cartas* a cargo del Colectivo Las Chicas de Pasaik (María Elorza y Mainer Fernández Iriarte) configurado como un grupo abierto de escritura audiovisual para desarrollar videocartas durante varios meses, el programa *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, el taller *Landscape plus* con la cineasta Laida Lertxundi o el espacio de exhibición bimensual *Zine Plaza*, con temáticas de interés sociocultural, en la que cualquier realizador o colectivo puede proponer su película para que pueda ser mostrada.

Pero sin duda, la reciente apuesta de apoyo a proyectos audiovisuales que se ha fomentado desde San Sebastián es el programa *Ikusmira Berriak* (Nuevas visiones). A iniciativa de Tabakalera y con la colaboración del Zinemaldia-Festival de San Sebastián, San Sebastián-Capital Europea de la Cultura 2016, Donostia Kultura y la Filmoteca Vasca, se ha lanzado su primera convocatoria para la producción de cuatro piezas audiovisuales (cortometraje, largometraje, piezas preformativas...). A sabiendas del riesgo que supone que términos como “innovación” o “experimentación” ensamblen en las líneas de programación del festival más importante de la ciudad o con líneas de programación de la propia filmoteca, que no ha mostrado gran interés en el audiovisual contemporáneo, *Ikusmira Berriak* pretende impulsar la creación audiovisual vasca e internacional.

De la misma manera nos parece importante recoger aquí la labor que en este sentido realiza el Centro de Producción Artística Bilbao Arte. El veterano centro bilbaíno, dependiente del Área de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao, pone a disposición de los jóvenes creadores los medios e infraestructuras necesarias para el desarrollo de sus propuestas artísticas, también aquellas que se centran en lo audiovisual. Desde su inauguración en el año 1998, oferta becas

para el desarrollo de proyectos artísticos, organiza cursos, seminarios y conferencias en las que participan creadores de consolidado prestigio internacional, y cede sus instalaciones para la exposición y exhibición de las obras de artistas emergentes. Una de sus propuestas más sugerentes e innovadoras es el encuentro “VIDEO STEAL. I Jornadas sobre videoarte Bilbao”, que tiene como objetivo fomentar las sinergias entre vídeo-creadores y artistas residentes en Bilbao que utilizan el medio del vídeo, a través de mesas redondas, presentaciones de trabajos y ponencias invitadas. Entre los doce artistas invitados nos encontramos de nuevo con nombres que ya han surgido en esta investigación: Colectivo Sra. Polaraiska, Jorge Núñez, Mawatres, Itxaso Díaz o el Colectivo We are QQ, por ejemplo, junto a otros artistas como son Ana Díez o Sara Munguía, entre otros.

Por otro lado, lejos queda ya el descalabro que supuso el proyecto cultural KREA, fomentado por la obra social del a Caja Vital y que entre 2009-2011 puso en marcha el proyecto *Zinemastea: diario instantáneo*. Durante sus tres ediciones se invitó a realizadores locales y de fuera de la comunidad autónoma a producir distintas piezas audiovisuales. Así, cineastas vascas como Izbene Oñederra o Laida Lertxundi tuvieron la oportunidad de participar realizando diferentes trabajos *ad hoc* para la convocatoria.

5. Conclusiones

Sin duda, la empresa de esta investigación ha sido zambullirse a fondo en este piélago y rastrear en él la existencia de redes singulares y autores precisos que, de alguna manera, nos inquieten y conmuevan a nosotros, espectadores del aquí y ahora. Las páginas que preceden responden, de esta guisa, al intento de trazar los recorridos pertinentes que favorezcan una posible orientación en el periplo que de un nodo a otro, intentando configurar una red de conexiones, nos ha llevado hasta el momento actual.

Indudablemente, tanto en el contexto vasco como en el estatal, las ayudas y subvenciones a la creación, desarrollo y producción audiovisual no han contemplado ni han mostrado ningún tipo de punto de inflexión a la hora de otorgar soporte económico a producciones que no tuvieran vinculación con la televisión autonómica, y por ende, con producciones industriales habituales.

Si bien es cierto, por otro lado, que el programa impulsado por el Gobierno Vasco, *Eremuak*, persigue ofrecer una plataforma para artistas, y creadores a través de su convocatoria abierta permanentemente, podríamos afirmar que no es un lugar “natural” para la producción cinematográfica o audiovisual como tal. Las prioridades del programa Eremuak se vinculan a las prácticas contemporáneas en el ámbito cultural centrándose en organización de seminarios, conferencias y mesas de trabajo. Efectivamente, se fomenta una política participativa y pública respecto a la difusión y reflexión sobre las prácticas artísticas pero no mantiene un estrecho nexo con la producción y exhibición del cine o audiovisual contemporáneo explícitamente.

Una vez analizado esos nodos y agentes dentro del panorama audiovisual, llega el momento de apuntar y establecer algunas conclusiones.

1. Siguiendo la metáfora botánica de Deleuze y Guatari, podríamos afirmar en primera instancia que todos los agentes analizados en esta investigación, al igual que una planta rizomática, no poseen un centro y no hay delimitaciones o fronteras definidas. Es decir, nos encontramos con nodos, núcleos o agentes que actúan de un modo independiente y que son capaces de crecer y difundirse por sí solos. Por lo que nos lleva a la primera conclusión: los creadores/agentes/instituciones no se preocupan por fomentar lazos y crear espacios comunes de coproducción y difusión. Las relaciones, de existir, son más circunstanciales que lo contrario. A pesar de que muchas veces los nombres de estos artistas del “otro” cine vasco, se repiten en las programaciones de diferentes centros y agentes artísticos, no existe una efectiva política de colaboración real en aras de aprovechar sinergias y aunar esfuerzos para fomentar la ya de por sí precaria producción audiovisual de estas obras al margen. Lo mismo ocurre al hablar de festivales de cine, en los que se aprecia la carencia de un verdadero circuito que podría interconectar y nutrir sus programas con piezas o actividades vinculadas y asentar una vía de colaboración que podría

beneficiar a la creación contemporánea vasca

2. Cada núcleo o nodo está limitado por las propias características de su “habitat” por lo que la experiencia contextual propicia que se creen espacios herméticos y aislados geográficamente. Segunda conclusión: no se favorece a un aprendizaje colaborativo compartido de experiencias en un mismo contexto social, político y cultural.
3. A pesar de que actúen de forma autónoma es irrefutable que todos estos nodos tienen una clara voluntad de arriesgar y experimentar ya que parten de la base que el audiovisual contemporáneo, el cine más crítico y transformador con la sociedad, es aquel que en lugar de dar respuestas a viejas interrogantes, propone nuevas preguntas y avista nuevos horizontes. En esta dirección, directores y creadores que transitan por esos diferentes nodos, configuran esa red en la que los proyectos más independientes y experimentales tienen cabida.
4. Por último, y en este sentido tampoco resulta nada novedoso, observamos la creciente visibilidad de un cine al margen que poco a poco y en condiciones económicas deficientes va conquistando espacios y usando todas las posibilidades que el sistema de nodos que aquí presentamos les ofrece para crecer y crecer. Los creadores de los que hablamos aquí son precisamente quienes más allá de la voluntad de las instituciones y festivales, transitan ese sistema nodal para poder seguir creando, consiguiendo de esa manera expandirse en red.

Efectivamente, los rizomas pueden crecer indefinidamente, en el curso de los años mueren las partes más viejas pero cada año producen nuevos brotes, pudiendo de ese modo cubrir grandes áreas de superficie. Estos brotes verdes cinematográficamente aludan a un futuro en el que se fusione la creación con la exhibición y a su vez con la reflexión. O dicho de otro modo, los derroteros apuntan en esa dirección donde ver, pensar, hacer cine se amalgaman y es ahí, en ese tejido que se va configurando indefinidamente donde posiblemente

vayan a inscribirse algunas páginas del nuevo (o no tan nuevo ya) del cine y el audiovisual vasco.

6. Referencias bibliográficas

Bazin, André. (2001): *¿Qué es el cine?* Madrid: Ed. Rialp, S.A.

Bordwell, David y Carroll, Noël (1996): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: Wisconsin University Press.

Casetti, Francesco (2007): "Theory, Post-Theory, Neo-Theories: Changes in Discourses, Changes in Objects". En revista *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 17, núm. 2-3, Montreal.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1988): *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Díaz García, Rosa (2004): *El videoarte en el País Vasco. Panorámica de la creación artística audiovisual contemporánea*. Beca de Investigación Artium sobre patrimonio documental de arte contemporáneo. Vitoria-Gasteiz: Artium.

Dercon, Chris (2003): "Gleaning the Future from the Gallery Floor". En revista *Senses of Cinema*, octubre de 2003, núm. 28, Melbourne

Eraso, Santiago (2014): "Los últimos días del Arteleku de Loiola" en *Arte, cultura, ética y política*. Disponible en su blog personal: <https://santieraso.wordpress.com/2014/05/15/ultimos-dias-de-arteleku> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2015].

Fernández Guerra, Vanesa y Gabantxo, Miren. (eds.) (2012): *Territorios y Fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad de País Vasco (UPV/EHU).

Fernández Guerra, Vanesa (ed.) (2014): *Territorios y Fronteras. Emergencias y urgencias en el cine documental español*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad de País Vasco (UPV/EHU).

Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2009): *La pantalla global*. Madrid: Anagrama.

Païni, Dominique: "Le retour du flâneur". En *Art Press* marzo 2000, núm. 255, Paris.

Quintana, Ángel. (2008): "Más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería". En *Revista Secuencias*, 2008, núm. 27, Madrid.

Rodríguez Bornaetxea, Arturo/Fito (2011): "Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes ". En Carrillo, Jesús, Ignacio Estella, Ignacio y García, Lidia (eds.): *Desacuerdos 6: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. San Sebastian: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, pp. 222-251.

Zapater, Juan (2008): *La mano que mira. Siete ensayos, un objetivo*. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo.

Zunzunegui, Santos (2015): "Por qué y cómo seguimos todavía hablando de cine vasco". En el congreso *Cine Vasco: tres generaciones de cineastas*. Donostia-San Sebastián, 2 julio de 2015.
