

DUNAS CINEMÁTICAS. LA CONFIGURACIÓN DEL DESIERTO EN EL CINE EXPERIMENTAL Y LA VIDEOCREACIÓN*

ALBERT ALCOZ

INTRODUCCIÓN

«En el desierto no es preciso desplazarse, puesto que es el desierto mismo quien se mueve bajo los pies de quienes se atreven a visitarlo. ¿Qué sentido tiene viajar si quien lo hace es el propio paisaje? Que yo sepa, el desierto es el único lugar del mundo donde sucede algo así»

D'ORS, 2020: 121

Investigar el papel que adquiere el desierto en una serie de representaciones audiovisuales realizadas es el objetivo principal de este artículo. El conjunto de prácticas filmicas y videográficas aquí estudiadas son creaciones formalistas y conceptuales, elaboradas entre los años sesenta del siglo XX y la actualidad. Detectar de qué modo el desierto es una fuente de inspiración para diversos cineastas y videocreadores del panorama internacional es la razón principal de un texto que contribuye al estudio del cine experimental desde una pers-

pectiva paisajística. Partiendo de un motivo visual específico —una tipología de escenario geográfico caracterizado por la escasez de lluvias y la aridez de su terreno—, el artículo explora cómo en estas prácticas artísticas el desierto es un territorio que invita a meditar sobre las condiciones de vida y a reflexionar sobre la viabilidad de las técnicas audiovisuales para atestiguarlas. Representar el desierto mediante sonidos e imágenes en movimiento permite articular juegos estéticos de impronta abstracta, construcciones metafóricas ficcionadas y meditaciones filosóficas sin palabras.

Dejando de lado largometrajes de ficción —en los que el desierto se convierte en decorado para resolver conflictos dramáticos— y documentales expositivos —que generalmente lo describen con voces en *off* explicativas—, el escrito focaliza su objeto de estudio en una serie de piezas exentas de imposiciones narrativas y condicionantes divulgativos. Son obras englobadas bajo la tradición del cine experimental y la videocreación, piezas

rodadas en soportes fílmicos —16 mm, 35 mm— o grabadas en vídeo analógico o digital, que se exhiben exclusivamente en contextos artísticos o festivales especializados. Geográficamente, la selección de trabajos se concentra en creaciones europeas y norteamericanas dado que, hasta ahora, la experimentación audiovisual se ha manifestado principalmente en países occidentales. Se han considerado títulos japoneses, australianos y africanos, pero se han descartado del análisis final ante la imposibilidad de visionarlos. Un estudio preciso de la conexión entre el cine y el desierto debería abordar el papel de los cines africanos y orientales en toda su plenitud. Ante la dificultad de acceder a ciertas películas relativamente desconocidas de creadores como el hindú Mani Kaul, la iraní Atoosa Pour Hosseini y el senegalés Ousmane Sembène, se ha optado por descartar estos cines periféricos. Sin embargo, respecto a la cinematografía del continente africano, cabe recordar la opinión de Alberto Elena cuando afirma: «aquel desierto cinematográfico de que hablara Sadoul hace treinta años ya no es tal: con algunas obras de envergadura en su haber y, sobre todo, con una inagotable vitalidad, el emergente cine africano ha sabido convertirse no sólo en “la escuela nocturna de mi pueblo”, como en una ocasión lo definiera Sembène, sino en una pieza relevante en el panorama del cine contemporáneo» (1999: 187).

Las obras aquí mencionadas forman un recorrido cinemático dividido en tres bloques. Tres motivos visuales específicos —la *arena*, la *figura humana* y el *horizonte*— son el punto de partida de tres apartados en los que se analizan tres películas concretas. En el primer apartado se razonan perspectivas estilísticas que describen la superficie de paisajes desérticos mediante un punto de vista poético. En ellas la noción de abstracción hace acto de presencia a través de filmaciones de terrenos arenosos, áridos y rocosos que denotan valores autobiográficos. El segundo bloque considera cuestiones narrativas que hacen acto de presencia a través de personas e intérpretes. La figura

humana es el foco de atención de unos títulos que disuelven la frontera entre la ficción y el documental. Proponiendo puestas en escena mínimas o generando montajes ingeniosos de raíz ensayística, estas películas tantean modos idiosincráticos de añadir los cuerpos en el desierto. Por último, el tercer apartado propone un análisis del horizonte como figura paisajística decantada hacia una meditación filosófica. Así se profundiza tanto sobre el concepto de vacío como el de infinitud.

Partiendo de la subjetividad de los artistas, las obras aquí reunidas vislumbran la fascinación que causan unas localizaciones caracterizadas por condiciones extremas. Estos cineastas y videocreadores elaboran relatos íntimos, piezas que enfatizan el carácter desolador de los escenarios revelándose como fundamentaciones epistemológicas. A través de la imaginación y la habilidad tecnológica se contrarresta la ausencia de vida asociada al desierto. Es así como se aboga por un afán exploratorio situado entre la reflexión filosófica y la investigación cinematográfica. ¿Por qué el desierto atrae a numerosos artistas audiovisuales que los visitan para realizar sus proyectos? ¿A qué se debe esta fascinación? ¿Cómo vehiculan la experiencia que supone adentrarse en ellos? ¿Por qué los puntos de vista poéticos y los juegos metafóricos resultan clarividentes? ¿Qué pensamientos suscita el desierto y de qué modo se manifiestan mediante las herramientas audiovisuales? Estos y otros interrogantes quedan diseccionados a continuación tomando como objeto de estudio un listado de obras que, muy a menudo, utilizan el término desierto en su mismo título.

DESIERTOS IMAGINADOS, DESIERTOS SEÑALADOS

El paisaje desértico implica innumerables consideraciones semánticas que superan sus delimitaciones físicas. Según Milani, «[e]l paisaje no se agota en el territorio, es decir, en una extensión de la superficie terrestre que se mantiene idéntica a través de las mutaciones de su ambiente. El territorio es

una expresión geográfica, política y social, mientras que el paisaje conserva significados simbólicos y afectivos» (2006: 76). Un tercio de la superficie del planeta los forman desiertos y semidesiertos; su presencia a lo largo del globo terrestre resulta insoslayable. Climatológicamente los desiertos son zonas de precipitaciones puntuales; son espacios en los que los arroyamientos permanentes sobre su superficie son inexistentes. A nivel biogeográfico los desiertos son medios abióticos —desprovistos de vida—, aún así en ellos existe vida animal y vegetal, una vida escasa que tiene lugar gracias a formaciones adaptadas. La pobreza de flora y fauna de estas regiones resulta evidente, su endemismo y sus convergencias fisonómicas también. El Sahara es, de lejos, el desierto más grande del planeta: a lo largo de sus 9 millones de kilómetros cuadrados alcanza doce estados del norte de África.

La inmensidad arenosa del Rub al Jali en Arabia Saudí; las cuencas de Asia Oriental; la rocosidad de los montes del Sahara; la aridez de las zonas desérticas de EEUU; el interior desolador de Australia; el litoral de Perú y Chile; y las dunas colindantes al mar del desierto de Namibia son enclaves que atraen poderosamente a numerosos artistas del audiovisual. Como afirma Michael Martin (2004) los desiertos son santuarios para la imaginación ya que permiten la entrada a otra dimensión, una donde la soledad, el silencio y el vínculo con la Tierra y el cosmos trasciende el tiempo. El desierto nos acerca al misterio de la vida en toda su profundidad ya que, en él, el tiempo adquiere otra densidad. En estos paisajes egregios el pasado y el futuro se despliegan en toda rotundidad.

La presión atmosférica y el régimen de los vientos determinan los procesos meteorológicos que producen aridez y fomentan la existencia de desiertos. Las dunas de Takla Maka, del Gobi o del Atacama, los montes testigo de Nevada y la vastedad volcánica del Danakil son algunos de los motivos emblemáticos de desiertos identificados como tropicales, subtropicales, continentales, templados, fríos, costeros, de altitud y de abrigo. Todos ellos son de-

siertos arenosos, pedregosos o rocosos. Las formas orográficas de sus relieves fomentan investigaciones geológicas, pero también son materia documentada visualmente por medios tecnológicos como la fotografía y el cine. Ambos permiten concretar resultados expresivos, poéticos o informativos.

Acudiendo tanto al cine de ficción como al arte contemporáneo de raíz conceptual se observa cómo el desierto manifiesta inquietudes estéticas y deseos narrativos. Muchas de las zonas anteriormente mencionadas han sido utilizadas para localizar situaciones dramáticas en películas de ficción. Títulos emblemáticos de la historia del cine demuestran cómo los desiertos son enclaves determinantes para el devenir de conflictos dramáticos, espacios inmensos en los que desarrollar acciones y escenificaciones psicológicas. Largometrajes tan diferentes entre sí como *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), *Woman of the Dunes* (Hiroshi Teshigahara, 1964), *Simon of the Desert* (Simón del desierto, Luis Buñuel, 1965), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *Punishment Park* (Peter Watkins, 1971), *Walkabout* (Nicolas Roeg, 1971), *The Inner Scar* (La cicatrice intérieure, Philippe Garrel, 1972), *Xala* (Ousame Sembène, 1975), *The Sheltering Sky* (Bernardo Bertolucci, 1990) and *The English Patient* (Anthony Minghella, 1996) cuentan con secuencias filmadas en desiertos. En la mayoría de ellos los actores resultan ser el centro de atención.

Son diversos los investigadores que analizan los pormenores del desierto en este tipo de películas. Valga como ejemplo tanto el libro *Terror in the Desert. Dark Cinema of the American Southwest* (2018) de Brad Sykes, como el artículo de Chris Byford *The Garden of Light: Images of the Desert in Film* (1999). El segundo esclarece la mitología del desierto acontecida en el primer y último film del listado anterior. En ambas películas la *mise-en-scène* desértica queda reducida a la arena, la luz y el calor, de modo que este espacio geográfico «es el sitio ideal para el proceso de creación de mitos» (Byford, 1999: 38). La épica intrínseca de estos dos

títulos canónicos de la historia del cine ejemplifica el hecho de que «[e]l desierto se ha convertido en el significativo más puro, en el Occidente secular, de la mística, de la vacuidad del alma» (Byford, 1999: 37). El análisis comparativo entre la insignificancia del ser humano y la inmensidad del desierto es uno de los puntos clave de un estudio concentrado en la luz y las sombras sucedidas en diversas escenas.

En tanto que lugar susceptible de acoger propuestas artísticas, el desierto adquiere notoriedad con las prácticas de una serie de artistas asociados al Land Art y los Earth Works (Lippard, 1973; Krauss, 1979). Si la primera corriente queda asociada al contexto norteamericano, la segunda se refiere principalmente a artistas del territorio inglés. La rotundidad en la alteración del paisaje de la primera se diferencia de la sutileza y el respeto por la naturaleza característica de la segunda. Son manifestaciones acontecidas durante el auge de las tendencias conceptuales ligadas a la desmaterialización del arte de los años sesenta y setenta. Diversos artistas de origen estadounidense intervienen territorios desérticos bajo parámetros estéticos consistentes en transformar su fisonomía. Para el teórico Simón Marchán Fiz:

[...] obras tan divulgadas del Land Art, como *Double Negative* de Heizer, el *Asphalt Rundown* y la *Spiral Jetty* de Robert Smithson, el *Lighting Field* de W. de Maria, la *Running Fence* de Christo o el *Roden Crater* de J. Turrell, una *Work in Progress* permanente desde 1974, en su dispersión por los desiertos de Arizona, California, Nueva México o Utah, son hitos en donde la naturaleza circundante no sólo es su enclave ambiental, su sitio específico, sino que es incorporada como una parte de la pieza (2006: 43).

A este listado de referencias cabría sumar una intervención artística titulada *Sun Tunnels* (1973-1976) realizada por la artista norteamericana Nancy Holt, que consta de un documental homónimo finalizado en 1978. A lo largo de veintiséis minutos se registra el proceso de construcción de cuatro cilindros de hormigón de dos metros de altura, desplazados con camiones hacia su ubicación

definitiva: un valle remoto del desierto de Great Basin en Wendhover, al norte de Utah. El film es un testimonio descriptivo del proceso de creación de una obra en la que participan decenas de operarios que interactúan con herramientas de construcción al aire libre. Del mismo modo se debería señalar la trayectoria del inglés Richard Long, cuyas caminatas por desiertos y sus intervenciones consistentes en trazar recorridos, dibujar círculos o recoger elementos encontrados, quedan registrados en el documental *Stones and Flies: Richard Long in the Sahara* (Philip Haas, 1988).

El carácter abstracto de ciertas secuencias de ficción ambientadas en desiertos y la sensibilidad artística que transmiten las intervenciones del Land Art pueden percibirse en el conjunto de films y vídeos analizados a continuación. La poética de sus imágenes y el trasfondo conceptual de sus formalizaciones son rasgos que evidencian el flujo de influencias sucedidas entre el arte cinematográfico y el arte contemporáneo. Situado entre estas dos dimensiones culturales tiene lugar un cine experimental y una videocreación que toma el desierto como vehículo para expresar inquietudes personales. Estas manifestaciones audiovisuales rechazan tanto el dramatismo como el exotismo que el desierto adquiere en el cine comercial, mientras rehúyen del carácter monumental implícito en las esculturas del Land Art. Sí que contemplan, en cambio, la articulación de formas estéticas singulares y desarrollos imprevisibles que invitan a razonar el desierto implicando condiciones cinemáticas.

POÉTICA DESÉRTICA: DE LA ARENA HIPERREALISTA A LA ARIDEZ ABSTRACTA

Si durante las primeras vanguardias cinematográficas las variaciones de reflejos luminosos sobre el agua y sus juegos acuosos son motivo recurrente para cineastas como Ralph Steiner (*H2O*, 1929) y Joris Ivens (*Rain*, 1929), entre los años setenta y ochenta la superficie arenosa del desierto atrae a

diversos realizadores que se concentran en su apariencia observando la transformación de sus dunas. Detenerse en el movimiento de la arena a través del flujo de imágenes es un ejercicio analítico que permite visualizar no sólo el grado de iconicidad de las capturas audiovisuales sino el trasfondo autorreflexivo que anida en todo ejercicio fílmico sucedido en el desierto. El movimiento constante de la arena mantiene una relación análoga con las variaciones del proceso fotoquímico del celuloide y su posterior proyección. La continua formación de estos paisajes es motivo de fascinación por parte de cineastas que se dejan seducir por su inmensidad, permitiendo descubrir la resiliencia del propio sujeto en un escenario inhóspito.

Si hay una película que ejemplifica esta cualidad fluctuante de la extensión desértica es *Alaya* (1987), del cineasta norteamericano Nathaniel Dorsky. A lo largo de media hora de metraje, Dorsky registra meticulosamente las variaciones sucedidas en las dunas de diferentes desiertos del planeta. Demostrando un profundo conocimiento de la cámara cinematográfica de 16 mm, el cineasta elabora un montaje de planos estáticos, cerrados y cenitales, de diferentes zonas arenosas. Encuadradas a modo de *all over* —siguiendo los preceptos de la pintura expresionista abstracta—, las composiciones devienen una abstracción de partículas vibrantes resultado del uso preciso de ópticas macroscópicas durante la filmación (imagen 1). A este acercamiento inusual a los granos de arena se le



Imagen 1. *Alaya* (Nathaniel Dorsky, 1976-1987). Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cMjp6x>

suman las variaciones de posición derivadas de la actividad del viento y los cambios de luminosidad. Recogidas indistintamente durante periodos diurnos y nocturnos, las capturas demuestran no solo el tono contemplativo de la empresa sino también el carácter individual que el cineasta emplea para concretar su propósito. Sin ningún tipo de añadido sonoro Dorsky concreta una película hipnótica e hiperrealista donde la arena está en perpetuo movimiento. Estos granos, iluminados por la luz del sol y desplazados por la fuerza del viento, interactúan con el grano fotoquímico de la emulsión. Cuando brillan sobre un fondo oscuro resulta inevitable pensar en el cosmos.

Migra (1994), del catalán Toni Serra, se concentra en el suelo del desierto para proponer un viaje personal donde el paisaje y la lectura de textos señalan un viaje iniciático. Un terreno árido, a menudo agrietado, queda registrado en imágenes videográficas de fugaces desplazamientos laterales y frontales, capturados desde un punto de vista cenital (imagen 2). Todos ellos revelan una cadencia poética, acrecentada progresivamente por la palabra escrita. La sinopsis redactada por el propio videocreador afirma: «Paisajes como textos a leer. El desierto es nuestro amigo, migraciones de la mente». Yuxtaponiendo paisajes desérticos y vege-

DETENERSE EN EL MOVIMIENTO DE LA ARENA A TRAVÉS DEL FLUJO DE IMÁGENES ES UN EJERCICIO ANALÍTICO QUE PERMITE VISUALIZAR NO SÓLO EL GRADO DE ICONICIDAD DE LAS CAPTURAS AUDIOVISUALES SINO EL TRASFONDO AUTORREFLEXIVO QUE ANIDA EN TODO EJERCICIO FÍLMICO SUCEDIDO EN EL DESIERTO



Imagen 2. *Migra* (Toni Serra, 1994). Fuente: <http://www.al-barzaj.org/2011/06/migra.html>

tales con imágenes de páginas impresas, Serra reflexiona sobre las localizaciones visitadas, el papel de la visión y la transmisión de conocimiento. Para Toni Serra, «descolonizar la visión sería devolverla, integrarla al cuerpo y a los otros sentidos, integrarla al lugar, a sus fuerzas y vacíos... rescatarla de la tiranía de lo meramente óptico para abrirla a los otros ojos del cuerpo y el ánimo, hacerla integral» (2018: 90). Es un modo de señalar cómo fluye el pensamiento cuando deja de someterse al ocularcentrismo. En *Migra* la música está compuesta por Barbara Held; una pieza sonora titulada *Desert Wrap* que combina frecuencias de instrumentos de viento con sonidos grabados *in situ*. Es un acompañamiento sonoro inquietante que se adecúa al continuo devenir de encuadres rocosos.

Jon Behrens incrementa el tono hiperactivo del film anterior con un trabajo de nueve minutos de duración titulado *Desert Abstractions* (1997). Múltiples exposiciones capturadas en el desierto de Arizona —realizadas con la ayuda de Steve Creson a lo largo de una semana— son la materia utilizada para concretar una pieza que funciona como un mosaico de impresiones cromáticas. Aquí, centenares de tomas breves en movimiento se funden con otras, yuxtaponiéndose con zooms continuos y *travellings* laterales dirigidos a ambos lados. Di-

versos filtros de colores cálidos determinan unos planos que, a pesar de mostrar formaciones geológicas específicas, transmiten confusión visual. La música de Rubato, con su cadencia New Age, fomenta un tono somnoliento que acompasa en sínfin de disolvencias. Partiendo de la figuración —paisajes desérticos capturados desde todo tipo de distancias— Behrens se dirige con determinación hacia la búsqueda de la abstracción. Como sucede con los dos trabajos anteriores, *Desert Abstractions* huye de la quietud asociada a unos motivos visuales concretos —la arena, las rocas— para dirigirse a otra dimensión, una que vislumbra la posibilidad de acercarse a tiempos pasados y futuros de esos mismos lugares.

En palabras de Pablo d'Ors, «la fascinación por la arena no es otra que la fascinación por nuestros orígenes y, también, por aquello hacia lo que todos estamos abocados» (2020: 94). La arena del desierto simboliza la presencia de una ausencia. También puede leerse como la síntesis de todos los paisajes desérticos de la Tierra. Los cineastas y videoartistas aquí convocados aprecian la morfología arenosa reflejando sus habilidades técnicas cuando operan con cámaras y procesos de montaje. En sus piezas la figura humana se sitúa en fuera de campo; su presencia queda limitada al cuerpo situado tras la cámara. Veamos de qué modo en el cine experimental y la videocreación las personas quedan inscritas dentro del encuadre, en medio de escenarios desérticos.

MÍTICA DESÉRTICA: DE LA FICCIÓN MINIMALISTA A LA DOCUMENTACIÓN ENSAYÍSTICA

Generalmente, en el cine de ficción la narración queda vehiculada a través de puestas en escena más o menos explícitas y la interpretación vía diálogos o la omnipresencia de voces en off. Todo ello se superpone a cualquier valoración del desierto como protagonista absoluto: la figura humana predomina siempre sobre el paisaje. Son largome-

trajes que se sirven del desierto para moldear las emociones y las circunstancias dramáticas que determinan sus personajes principales. Habitualmente, en el cine documental el carácter divulgativo de la información relativa a las condiciones del paisaje desértico evita la posibilidad de comprenderlo al margen de la palabra. Para David Jasper el desierto es «lugar de peregrinaje, lugar de travesía, lugar de entrada, el desierto es también lugar de encuentro» (2004: xviii). Aunque en el desierto se pueda establecer contacto con la alteridad, este encuentro lo es principalmente con uno mismo. Veamos de qué modo las figuras humanas se relacionan con estos entornos y otros seres en un listado de películas donde la dirección de actores queda reducida a la mínima expresión.

Hard Core (1969) de Walter de Maria está filmada en el desierto Black Rock al noroeste de Nevada, durante el mes de julio de 1969. La película, de veintiocho minutos de duración, registra el paisaje con una serie de panorámicas pausadas de 360 grados, filmadas sobre trípode de izquierda a derecha con una óptica de gran angular. La amplitud y la inmensidad de este territorio reseco evoca los westerns de la época clásica. En él dos hombres vestidos de cowboys —el director de fotografía Blair Stapp y el también artista Michael Heizer— van apareciendo gradualmente, de modo efímero, en planos detalle fugaces. Mientras tanto, suena una música densa a lo largo de todo el metraje. La banda sonora compuesta por el propio de Maria incluye dos piezas tituladas *Cricket Music* (1964) y *Ocean Music* (1968) realizadas mediante grabaciones de olas del mar, percusiones perpetuas y una instrumentación *in crescendo*. Tras numerosos paneos laterales del horizonte, las dos figuras protagonizan un final vertiginoso: un duelo a mano armada condensado en decenas de planos breves de disparos de revólver y escopeta. Es el epítome de la violencia intrínseca en los westerns clásicos y su mítica vinculada a la conquista del Oeste Norteamericano. Aquí el desierto adquiere el papel principal. En esta localización situada al

margen de la civilización la impunidad hace acto de presencia. El pensador italiano Francesco Careri señala el interés del artista por el desierto cuando indica, «[e]n 1968, Walter de Maria realiza *One Mile Long Drawing*, dos líneas paralelas de una milla de longitud dibujadas en el desierto de Mojave, donde filmó para la galería televisiva Gerry Schum el vídeo *Two Lines, Three Circles on the Desert*» (2014: 117).

One Woman Waiting (1984), de la cineasta canadiense Josephine Massarella, se construye exclusivamente a partir de un solo plano estático de nueve minutos de duración. Se trata de una ficción minimalista en el que la creadora hace hincapié en el reconocimiento del otro. En un paisaje desértico compuesto por dunas fuertemente iluminadas por el sol se introduce una mujer joven que, después de trazar un recorrido circular sobre la arena, con sus pies descalzos, se sienta a mano derecha para contemplar el paisaje (imagen 3). Poco tiempo después se percibe una figura humana al fondo, en el horizonte: es otra mujer que se acerca pacientemente hasta la primera, la saluda y la abraza. Sin diálogos, con una música ambiental realizada a partir de timbres de campanas y texturas sonoras que recuerdan al viento, se muestra una escena marcada por dicotomías: distancia/cercanía,

Imagen 3. *One Woman Waiting* (Josephine Massarella, 1984).
Fuente: <https://lux.org.uk/work/one-woman-waiting>



desconocimiento/reconocimiento, escenificación/documentación. Todo ello queda sintetizado en un instante preciso: un abrazo de resonancias metafísicas. Con este gesto las dos mujeres ejemplifican la importancia del acompañamiento y la estima en un escenario desolador como el que ocupan. La necesidad de cobijo se revela en toda su determinación, sugiriendo la vulnerabilidad del cuerpo humano sin la necesidad de exagerar la acción. En esta espera el silencio resignifica el territorio, lo sitúa en primer plano. Si los dos hombres del film anterior se enfrentan violentamente, las dos mujeres cuidan la una de la otra y se comprenden sosegadamente. Las huellas sobre la arena remiten a la indecisión y la desorientación de la protagonista. Conectan con el cuento breve *Los dos reyes y los dos laberintos* (1939), del escritor argentino Jorge Luis Borges, cuando establece un paralelismo entre el laberinto y el desierto, «donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso» (2005: 158).

LA NECESIDAD DE COBIJO SE REVELA EN TODA SU DETERMINACIÓN, SUGIRIENDO LA VULNERABILIDAD DEL CUERPO HUMANO SIN LA NECESIDAD DE EXAGERAR LA ACCIÓN. EN ESTA ESPERA EL SILENCIO RESIGNIFICA EL TERRITORIO, LO SITÚA EN PRIMER PLANO

Zoom (2005), del realizador español Elías León Siminiani, construye un montaje conspicuo sobre el proceso de revisión de un solo plano registrado en el desierto de Erg Chebbi, en Marruecos. En esta área de estepas presaharianas semiáridas se adentra una expedición de figuras humanas y camellos (imagen 4). Mediante un punto de vista fijo y un ligero cambio de encuadre hacia adelante el operador de cámara se concentra en su pareja, una joven madrileña. En cierto momento, un



Imagen 4. *Zoom* (Elías León Siminiani, 2005). Fuente: <http://plat.tv/filmes/zoom>

gesto suyo resulta revelador. Este ademán permite elucubrar, a través de la voz de Luis Callejo, el momento culminante en el que se encuentra su relación amorosa. «50 aparentes segundos de silencio, calma y vacío... pero sólo aparentes» es la sinopsis de un vídeo sobre un zoom de acercamiento que da lugar a otro vídeo más elaborado: *Límites: Primera Persona* (2009). Realizado para un proyecto expositivo titulado *Miradas al límite* —organizado por el Artium de Vitoria y producido por la productora Pantalla Partida—, este segundo trabajo prosigue con mayor ambición la investigación iniciada en *Zoom*. La palabra verbalizada adquiere pleno protagonismo en un montaje videográfico de ocho minutos concentrado en la figura lejana de una chica por un desierto de Marruecos. Las voces de Luis Callejo y del mismo Siminiani reflexionan sobre el deje amateur de las capturas grabadas en vídeo y el carácter tendencioso que está fomentando el montaje de imágenes. El conjunto de argumentaciones va dirigido a reestablecer la relación sentimental entre la protagonista del vídeo, Ainhoa Ramírez, y su propio artífice, Siminiani. Como afirma la *voice over*: «si ella lo busca, más aún la busca él “porqué” todas las imágenes que trae del desierto la tienen como motivo». El texto verbalizado demuestra el grado de autoconscien-

LAS PERSONAS QUE PARTICIPAN EN ESTOS TRABAJOS ESTÁN INMISCUIDAS EN SUS PENSAMIENTOS; EL HECHO DE VERSE RODEADO DE PAISAJES INMENSOS DETERMINA UNAS PERCEPCIONES PERSONALES DECANTADAS HACIA LO SUBLIME

cia aplicado sobre unos materiales manipulados digitalmente, decantados hacia una construcción semántica particular. Unas ligeras notas de piano de una composición de Claude Debussy dan color a un ensayo audiovisual realizado como una prueba de amor entre dos jóvenes españoles. La distancia física entre los dos cuerpos —uno visible, el otro en fuera de campo— es el correlato de un vídeo que celebra la fuerza del espacio circundante. Las dunas saharianas acogen una relación heterosexual hecha de planos testimoniales en vídeo, montajes juguetones y miradas a cámara.

En las dos ficciones estudiadas aquí se huye de las lógicas narrativas asociadas al cine de género y al cine de autor. Las personas que participan en estos trabajos están inmiscuidas en sus pensamientos; el hecho de verse rodeado de paisajes inmensos determina unas percepciones personales decantadas hacia lo sublime. Según Tynan, en la cultura moderna, frecuentemente, «se utiliza [el desierto] para evocar experiencias de desubicación o dislocación, o de lo que Deleuze y Guattari llaman, en su singular vocabulario teórico, *desterritorialización*» (2020: 11). En los documentales de Siminiani esta desubicación deja espacio para una reflexión que va de lo cerebral a lo irónico. En los tres trabajos el desierto atestigua momentos relevantes en la relación de dos personas. La muerte, la fraternidad y el amor germinan meticulosamente en tres escenarios diversos que, en cierto modo, impulsan a sus visitantes hacia la búsqueda de lo esencial. El desencaje ético y la pérdida del sentido de la orientación no son más que consecuencias de ese fuerte anhelo.

METAFÍSICA DESÉRTICA: DEL HORIZONTE ESPECULATIVO A LA MEDITACIÓN ETÉREA

La infinitud del horizonte desértico, la vastedad de sus espacios y la belleza que sugiere su desolación permiten confrontarse con la idea de vacío. La nada fomenta que el desierto se piense desde una perspectiva filosófica y espiritual. Se puede hablar tanto del desierto físico o externo como del mental o interior; en ambos casos se transmiten conceptos absolutos que traen a colación consideraciones metafísicas. El desierto es metáfora de la infinitud ya que, como analiza Pablo d'Ors, «es el lugar de la posibilidad absoluta: el lugar en el que el horizonte tiene la amplitud que el hombre necesita y merece» (2020: 75). Los títulos investigados a continuación revelan cómo la filmación del horizonte resulta fundamental para transmitir la experiencia derivada del hecho de presenciar desiertos con propósitos cinematógicos.

En *Hand Held Day* (1975), el cineasta norteamericano Gary Beydler usa un pequeño espejo rectangular, debidamente sostenido por una de sus manos, para reducir el paso de un día a unos pocos minutos. Si el tiempo cronológico queda condensado en una serie de fotogramas individuales

Imagen 5. Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat) (Bill Viola, 1979). Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/chott-djerid-portrait-light-and-heat-chott-djerid-retrato-luz-calor>



que recogen diversos momentos del día, el espacio circundante —las montañas del desierto de Arizona— queda reducido a una composición rectangular dentro de otra de proporciones menores. Las variaciones lumínicas y las vibraciones relativas a los ligeros cambios de posición de los dedos que sostienen el espejo son los cambios perceptibles en un film que resume la trayectoria del sol en dos carretes de Kodachrome. El horizonte montañoso reflejado en este plano de detalle contrasta con la amplitud espacial del desierto. El espejo concentra la belleza de las nubes del cielo y la puesta de sol sobre la cordillera mientras proyecta el deseo del cineasta de enmarcar y retener el paisaje circundante. Este ejercicio de especulación sobre la dimensión del horizonte y su condensación temporal da paso a otro donde prevalece la noción de espejismo.

Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat) (Bill Viola, 1979) es una cinta de vídeo grabada en la zona de Túnez del desierto del Sahara. Chott el-Djerid es el nombre de un amplio lago de sal situado en el Sahara tunecino que muy a menudo genera espejismos gracias a su sequedad. La intensidad del calor provocado por los rayos de luz diurna durante el mediodía provoca que la visión humana observe formas movibles de manera distorsionada (imagen 5). El perpetuo movimiento de elementos etéreos perceptibles en la franja del horizonte y la continua vibración de las manchas difusas de colores que la cámara de vídeo alcanza a registrar, permiten especular sobre las imágenes. La pieza documenta una vibración que parece ser un continuo oleaje en un terreno árido formado por arena, vegetación escasa, algunos edificios, camellos y humanos que atraviesan el escenario. Son espectros fluctuantes que quedan intercalados con planos capturados en Saskatchewan (Canadá) y el centro de Illinois (Estados Unidos). Estas praderas grabadas durante épocas invernales, a pesar de mostrar condiciones climáticas totalmente opuestas a Chott el-Djerid, mantienen similitudes relativas a la desorientación que generan.



Imagen 6. Altiplano (Malena Szlam, 2018). Fuente: <https://lightcone.org/en/film-11452-altiplano>

Estos escenarios físicos dan lugar a espacios psicológicos que, inevitablemente, pueden interpretarse como delirios perceptivos. Para Christopher Eamon, en sus trabajos de la década de los años setenta, «Viola sumerge al espectador, llevando su investigación a un nivel metafísico» (2009: 82). Tergiversando la noción estática que se le presupone a todo horizonte, Viola construye un vídeo hecho de rupturas temporales y espaciales.

En *Altiplano* (2018), la cineasta chilena Malena Szlam crea una película de quince minutos que visita las montañas de los Andes recorriendo diversas zonas del norte de Chile y del este de Argentina. Atacameño, Aymara y Calchaquí-Diaguita son las zonas geográficas filmadas en un film cuyo título remite a la región homónima del desierto de Atacama. Filmada en 16 mm, la obra despliega innumerables posibilidades técnicas asociadas a este soporte cinematográfico. Múltiples exposiciones, filtros de colores, intervalos de tiempo y demás recursos técnicos permiten a Szlam capturar la esencia de un universo geológico formado por rasgos ancestrales, desiertos volcánicos y horizontes inclinados. Capturados de día y de noche, los planos rodados conforman un montaje donde sobresale el estudio cromático del paisaje (imagen 6). La riqueza visual conjuga una mirada febril con

LAS CRESTAS DE LAS CORDILLERAS Y LOS DEMÁS HORIZONTES DESÉRTICOS, CON SU INCANSABLE MUTACIÓN VISUAL, PARECEN TENER VIDA PROPIA. ESTA CONTINUA AUTOFORMACIÓN PARECE REBELARSE ANTE EL EXTRACTIVISMO APLICADO POR EL UTILITARISMO DEL HOMBRE BAJO LA BANDERA DEL PROGRESO

un tono alucinatorio. Este aspecto sugiere el sentir de la creadora Mary Lucier cuando afirma: «[a]lrededor de 1970, me obsesioné con la idea de que el video se había inventado para satisfacer un antiguo anhelo: permitir que el ojo humano mire directamente al sol sin que se le dañe la retina» (1990: 457). El film recoge ese deseo, del mismo modo que *Lunar Almanac* (2014) —una pieza anterior de Szlam— captura, obcecadamente, la luz de la Luna con múltiples exposiciones. *Altiplano* es una pieza misteriosa que convoca el pasado ancestral de América Latina mientras proyecta un futuro cargado de enigmas. Según la académica Ara Osterweil, «[r]ealizado demasiado tarde para servir como advertencia, *Altiplano* muestra a Szlam usando las técnicas de un médium moribundo para, sin embargo, componer una elegía exquisita a lo que se ha perdido y a lo que podría permanecer» (Osterweil, 2018). Szlam multiplica las líneas del horizonte, yuxtaponiendo capas de filmaciones de escenarios diversos. Las crestas de las cordilleras y los demás horizontes desérticos, con su incansable mutación visual, parecen tener vida propia. Esta continua autoformación parece rebelarse ante el extractivismo aplicado por el utilitarismo del hombre bajo la bandera del progreso.

Las películas tratadas en este apartado revelan la vastedad de unos escenarios cuyos horizontes explicitan la imposibilidad de adecuarse a escala humana. Reducir el horizonte a una imagen especular; visibilizar su persistente defor-

mación mediante espejismos y superponer diferentes capturas fílmicas en una misma imagen son modos de acercarse a su plenitud. El carácter singular de las herramientas fílmicas y videográficas aquí usadas desvelan cómo los medios audiovisuales transmiten estados de meditación poniendo en juego sus posibilidades de registro. En la novela *Hermanito* de Balde y Arzallus los dos escritores explican la experiencia del primero de ellos, «[a] despertar, me quedé un rato mirando adelante, sin saber dónde era adelante. Miré adelante en todas las direcciones y no vi nada. Solo desierto. Desierto aquí. Desierto allá. Desierto por los cuatro lados» (2021: 48-49). En las piezas de Beydler, Viola y Szlam el horizonte del desierto se muestra fluctuante, son obras que transmiten la incertidumbre y el carácter existencial que supone permanecer largos periodos de tiempo en él. Estas piezas meditan sobre la omnipresencia de la temporalidad en unas localizaciones donde el pasado, el presente y el futuro parecen suceder simultáneamente. En cierto modo, los tres títulos se proponen transformar la escala, la inmovilidad y la unicidad de los escenarios desérticos. Como señala Graciela Speranza, «muchos artistas y escritores [...] reconfiguran el mundo a su manera y amplían, sin perder su singularidad, el horizonte de lo diverso» (2017: 19).

CONCLUSIONES

En los desiertos resulta ineludible convocar la atemporalidad. La escasa intervención del ser humano sobre su superficie facilita esta apreciación. Para Aurora Carapinha «[e]n el paisaje, el espacio, la materia, el tiempo (pasado, presente, futuro y el tiempo biológico) y el proceso están objetivamente presentes. Se combinan y estructuran entre ellos de forma indistinta y múltiple» (2009: 122). Los escenarios desérticos quedan situados fuera del tiempo ya que facilitan imaginar tiempos pasados y futuros no experimentados. El desierto, como se demuestra en la mayoría de los trabajos

aquí analizados, recoge con precisión el sentir del artista Robert Smithson cuando afirma que «hay que ir hasta aquellos lugares en los cuales los futuros lejanos se encuentran con los pasados lejanos» (1968). Sin embargo, la mano del hombre también tiene consecuencias sobre ellos. En la contemporaneidad los desiertos siguen creciendo a causa de los seres humanos que provocan un cambio climático cuya consecuencia es la sequía subtropical. Tal y como afirma el investigador Germán Esteban Maidana, «[e]n tan sólo 70 años, entre 1882 y 1952, la proporción de la superficie del suelo terrestre clasificado como desierto aumentó del 9,4 al 23,3%» (2017: 144). Cabe pensar que esa proporción se extrema alcanzado el nuevo milenio.

La instalación fílmica *Bending to Earth* (2015), de la artista italiana Rosa Barba, consiste en una película de quince minutos —mostrada en un proyector de 35 mm en *loop*— que representa el devenir utilitarista aplicado al desierto. El film muestra la huella dejada sobre la superficie del planeta Tierra bajo la bandera del progreso. La cineasta rueda diversas plantas de almacenamiento de desechos radioactivos desde un punto de vista aéreo. Rodados desde un helicóptero, los diferentes planos secuencia muestran estructuras tecnológicas ubicadas en zonas desérticas de California, Utah y Colorado. Estas construcciones que gestionan el excedente nuclear quedan descritas por una voz en off que explica la toxicidad de las mezclas que tratan. La banda sonora del film combina sonidos electrónicos y señales de radio, creados por Rosa Barba junto a Jan St. Werner —miembro de la banda alemana Mouse on Mars—, con la voz distorsionada de Letitia Sadier del grupo inglés Stereolab. Para Cristina Cámara Bello, el sonido de este film «nos sitúa una vez más en otro tiempo, un momento de suspense entre el desarme nuclear provocado por el final de la Guerra Fría y los residuos radiactivos generados por la energía nuclear» (2016: 77-78). En cierto modo, vistas desde el cielo, estas estructuras parecen maquetas realizadas para películas de ciencia ficción distópi-

ca. La magnitud del aparato reproductor —con su tamaño, su ruido y lo aparatoso de su bucle— puede asociarse a la profunda transformación sufrida por ciertos desiertos a cargo de la intervención del hombre.

Rosa Barba propone una percepción del mundo cargada de tragedia donde emerge la estética del desecho. La devastación y la ruina propias del antropoceno son trazos que anticipan un futuro, cuanto menos apocalíptico. Un futuro que también tiene una lectura positiva porque, como razona Pablo d'Ors al referirse al desierto, «[d]espués de mucho pensarlo, he llegado a la conclusión de que lo que me atrae del vacío es el éxtasis de la posibilidad» (2020: 123). Según Tynan el desierto «se puede entender como un territorio natural o como un páramo yermo, como una ecología a veces inusualmente rica en vida y sorprendentemente frágil, como una idea de extremismo o alteridad geográfica, como un sitio sagrado o acusado, como una metáfora de la nulidad, como un terreno subjetivo o existencial, o como objeto de puro júbilo estético» (2020: 1). Esta multiplicidad de significados queda perfectamente ejemplificada en una lista de películas y vídeos que, mientras abrazan estéticas derivadas de sus construcciones audiovisuales, connotan inquietudes que se dirigen simultáneamente hacia el todo y la nada. A través de herramientas fílmicas y videográficas estos territorios relativamente inaccesibles pueden entenderse como zonas vivaces. En palabras de Tynan, el desierto «se convierte en un escenario en el que se hace posible una nueva conciencia —una nueva semiosis— de la vida» (2020: 3). Como hemos visto en los trabajos audiovisuales analizados, a pesar de la extrañeza, la soledad y el desasosiego que genera, el desierto se despliega, paradójicamente, como una ubicación geográfica apta para la imaginación. Transmitir experiencias y sugerir vivencias atemporales son los correlatos de unas piezas artísticas en las que el desierto revela su poder cinemático. ■

NOTAS

- * El presente trabajo ha sido realizado en el marco del Grupo de Investigación Consolidado: IMARTE. Investigación en procesos artísticos y nuevas tecnologías (2021 SGR 01090) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

REFERENCIAS

- Balde, I., Arzallus Antia, A. (2021). *Hermanito. Miñán*. Barcelona: Blakie Books.
- Borges, J. L. (2005). Los dos reyes y los dos laberintos. En *El Aleph* (pp.157-158). Madrid: Alianza.
- Byford, C. (1999). The Garden of Light: Images of the Desert in Film. *Public*, 18, 37-51. Recuperado de <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30299>
- Cámara Bello, C. (2016). Time Without Becoming. En M. Bloemheuvel y J. Guldmond (eds.), *Celluloid* (pp. 75-78). Rotterdam: EYE Filmmuseum/NAI010.
- Carapinha, A. (2009). Los tiempos del paisaje. En J. Maderuelo (ed.), *Paisaje e historia* (pp. 111-128). Madrid: Abada.
- Careri, F. (2014). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- D'Ors, P. (2020). *El amigo del desierto*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Eamon, C. (2009). An Art of Temporality. En S. Comer (ed.), *Film and Video Art* (pp. 66-85). Londres: Tate.
- Elena, A. (1999). *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- Jasper, D. (2004). *The Sacred Desert: Religion, Literature, Art, and Culture*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York: Praeger.
- Lucier, M. (1990). Light and Death. En D. Hall y S. Joifer (eds.), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art* (pp. 456-463). Nueva York: Aperture/BAVC.
- Maidana, G. E. (2017). Los desiertos: el planeta tierra como sistema. *Contribuciones Científicas GEA*, 29, 137-148. Recuperado de <https://gaea.org.ar/contribuciones/CONTRIB29index.htm>
- Marchán Fiz, S. (2006). La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje. En J. Maderuelo (ed.) *Paisaje y pensamiento*. (pp. 11-54) Madrid: Abada.
- Martin, M. (2004). *Desiertos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Milani, R. (2006). Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad. En J. Maderuelo (ed.) *Paisaje y pensamiento*. (pp. 55-82) Madrid: Abada.
- Osterweil, A. (2019). Close-Up: La tierra tiembla. *Artforum*, 57(7). Recuperado de <https://www.artforum.com/print/201903/ara-osterweil-on-malena-szlam-s-altiplano-2018-78673>
- Serra, T. (2018). Abrir la visión. La imagen como velo. En P. Ortuño (ed.), *La imagen pensativa. Ensayo visual y prácticas contemporáneas en el estado español. 16 miradas al videoarte* (pp. 77-106). Madrid: Brumaria.
- Smithson, R. (1968) A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. *Artforum*. Nueva York. Recuperado de: <https://www.artforum.com/print/196807/a-sedimentation-of-the-mind->
- Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Sykes, B. (2018) *Terror in the Desert. Dark Cinema of the American Southwest*. Jefferson: McFarland.
- Tynan, A. (2020). *The Desert in Modern Literature and Philosophy: Wasteland Aesthetics*. Edinburgo: Edinburg University Press.

DUNAS CINEMÁTICAS. LA CONFIGURACIÓN DEL DESIERTO EN EL CINE EXPERIMENTAL Y LA VIDEOCREACIÓN

Resumen

El desierto influye en una serie de cineastas experimentales y video-creadores que se acercan a él para realizar piezas audiovisuales que vislumbran connotaciones estéticas inusuales y consideraciones epis-temológicas singulares. Los trabajos analizados en este artículo toman el desierto como protagonista principal; esquivan la voluntad informativa asociada al documental ortodoxo y rechazan el carácter funcional del desierto como localización dramática en largometrajes de cine de ficción. Estos artistas configuran el desierto concentrándose en la abstracción arenosa de sus dunas, deteniéndose en la insignificancia de la figura humana ante su vasta dimensión y elucubrando posibles representaciones temporales de su horizonte. El carácter poético, mítico y metafísico del desierto queda argumentado a través de un conjunto de films experimentales y videoocreaciones que estudian la idiosincrasia del paisaje. Lo hacen pensando las connotaciones existenciales derivadas de los territorios y perfilando la pluralidad de opciones de las herramientas audiovisuales. Son piezas que van de la abstracción lírica al testimonio autobiográfico, de la ficción minimalista al ensayo autorreflexivo. El análisis de una instalación fílmica de discurso ecologista concluye una investigación en la que los sonidos e las imágenes en movimiento imaginan nuevas lecturas con las que comprender el valor del desierto.

Palabras clave

Desierto; Cine experimental; Videoocreación; Paisajismo; Horizonte.

Autor

Albert Alcoz (Barcelona, 1979) es cineasta, investigador y programador de cine experimental. Doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (2016) y profesor asociado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Ha escrito los libros *Resonancias fílmicas. El sonido en el cine estructural (1960-1981)* (Shangrila, 2017) y *Radicales libres. 50 películas esenciales del cine experimental* (UOC, 2019). Colabora regularmente con HAMACA, Xcèntric, LOOP y A*Desk mientras codirige proyectos audiovisuales autogestionados como la web Venusplutón! (2008-2013), la editorial de dvd Angular (2015), el ciclo de proyecciones CRANC (2016-2020) o el blog Visionary Film (2006-2021). A partir de 2005 crea films y vídeos que se han proyectado en numerosos festivales internacionales o se han expuesto en centros de arte. Contacto: albertvinasalcoz@ub.edu.

Referencia de este artículo

Alcoz, Albert. (2024). Dunas cinemáticas. La configuración del desierto en el cine experimental y la videoocreación. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 147-160.

CINEMATIC DUNES: THE CONFIGURATION OF THE DESERT IN EXPERIMENTAL FILM AND VIDEO ART

Abstract

Deserts have influenced a number of experimental filmmakers and video artists who have visited them to make audiovisual pieces offering glimpses of unusual aesthetic connotations and unique epistemological considerations. The works analysed in this article place the desert in the main role, eschewing the informational objectives associated with conventional documentary and rejecting the functional quality assigned to the desert as a dramatic location in fiction feature films. These artists offer a different configuration of the desert, focusing on the sandy abstraction of its dunes, exploring the insignificance of the human figure in the face of its vastness, and imagining possible temporal representations of its horizons. This article considers the poetic, mythical and metaphysical nature of the desert through the analysis of various experimental films and video creations that study the idiosyncrasies of its landscape, reflecting on the existential connotations suggested by desert regions and testing out the multiple options offered by audiovisual techniques. These are pieces that range from lyrical abstraction to autobiographical testimony, from minimalist fiction to self-reflexive essay. The analysis of a film installation with an environmentalist discourse concludes this study of sounds and moving pictures that imagine new readings that can help us understand the importance of the desert.

Key words

Desert; Experimental Film; Artists' Video; Landscape; Horizon.

Author

Albert Alcoz is a filmmaker, researcher and experimental film curator. He holds a PhD in Cinematographic Theory, Analysis and Documentation from Universitat Pompeu Fabra in Barcelona (2016), and he is an associate professor with the Faculty of Fine Arts at Universitat de Barcelona. He is the author of the books *Resonancias fílmicas. El sonido en el cine estructural (1960-1981)* (Shangrila, 2017) and *Radicales libres. 50 películas esenciales del cine experimental* (UOC, 2019). He is a regular contributor to the online platforms HAMACA, LOOP and A*Desk and the Xcèntric film cycle, while also co-directing self-managed audiovisual projects such as the Venusplutón! website (2008-2013), the DVD publisher Angular (2015), the CRANC projection cycle (2016-2020) and the Visionary Film blog (2006-2021). Since 2005, he has been creating films and videos that have been screened at numerous international festivals and art centres. Contacto: albertvinasalcoz@ub.edu.

Article reference

Alcoz, Albert. (2024). (2022). Cinematic Dunes: The Configuration of the Desert in Experimental Film and Video Art. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 147-160.

recibido/received: 15.09.2022 | aceptado/accepted: 20.06.2023

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com