

Corrientes oceánicas. Dinámicas marinas en el cine experimental y la videocreación**

Ocean Currents: Marine Dynamics in Experimental Cinema and Video Creation

El cine experimental y la videocreación son disciplinas artísticas que contemplan la opción de registrar, estudiar y debatir la idiosincrasia del paisaje marítimo. Considerar cuestiones estéticas y plantear discursos críticos desplegados mediante sonidos e imágenes en movimiento son los objetivos de una serie de trabajos cuyas dinámicas se adecúan a las sinergias de las corrientes oceánicas. El mar y el océano, en tanto que entidades adscritas al concepto de paisaje, son fuentes de inspiración para artistas audiovisuales que investigan el valor de estos escenarios acuosos desde posturas poéticas y consideraciones críticas no exentas de fundamentación teórica. Este artículo plantea un recorrido por los diferentes acercamientos al mar a cargo de cineastas y videocreadores que emplean dispositivos filmicos y aparatos videográficos para celebrar la vitalidad de las corrientes marinas. Al hacerlo, evidencian su fragilidad, denunciando su imparable explotación y abogando por un cambio de modelo respecto a sus usos.

Experimental cinema and video art are artistic disciplines that contemplate the option of recording, studying and debating the idiosyncrasies of the maritime landscape. Considering aesthetic issues and raising critical discourses deployed through sounds and moving images are the objectives of works whose dynamics adapt to the synergies of ocean currents. The sea and the ocean, as entities attached to the concept of landscape, are sources of inspiration for audiovisual artists who investigate the value of these aqueous scenarios from poetic positions and critical considerations which are not exempt from theoretical foundations. This article presents a journey through the different approaches to the sea by filmmakers and video creators who use film and videographic devices to celebrate the vitality of marine currents. By doing so, they show their fragility, denouncing their unstoppable exploitation and advocating for a change of model regarding its uses.

Palabras clave

OCÉANO
MAR
CINE EXPERIMENTAL
VIDEOCREACIÓN
CAMBIO CLIMÁTICO

Keywords

OCEAN
SEA
EXPERIMENTAL CINEMA
VIDEO ART
CLIMATE CHANGE

Fecha de recepción: 19/03/2024
Fecha de aceptación: 10/11/2024

Date submitted: 19/03/2024
Date accepted: 10/11/2024

Introducción

Mares y océanos son motivo de inspiración para cineastas y videocreadores que, inscribiendo sus obras dentro de los parámetros paisajistas, exploran las circunstancias sociales, económicas y políticas de los territorios marítimos desde puntos de vista críticos que abrazan perspectivas estéticas. Muchos realizadores se aproximan al mar para cuestionar los usos que el ser humano hace de ellos en la actualidad, recordando que el agua es la condición básica para cualquier manifestación vital. Desvelar las terribles consecuencias que acarrea su abuso indiscriminado para el porvenir del planeta Tierra es el correlato de muchas de las obras analizadas en este artículo.

Asistido por consideraciones relativas al estudio científico del ámbito oceánico y por análisis previos sobre el vínculo entre estas y el cine artístico, el siguiente texto traza un marco teórico que explora los puntos de vista de académicas como Erika Balsom (2018, 2018b y 2020) y Nicole Starosielski (2012), así como los diferentes razonamientos del libro colectivo *Expanded Nature. Écologies du cinéma expérimental* (Della Noce y Murari 2022). Sus análisis alrededor del papel del cine experimental y la videocreación en relación con los diferentes temas marítimos han servido como precedentes para encarar el objeto de estudio y perfilar el análisis de este. El papel del mar en el cine documental y en el cine de ficción ha sido motivo de investigación en numerosas ocasiones (Laubier 2005; Cubitt 2005; Maestro 2014; Serrano Cueto 2019; De Luca y Matilda Mroz 2023). Sin embargo, las perspectivas más artísticas, aquellas no sometidas a las lógicas didácticas de la documentación ni a las convenciones narrativas de los largometrajes de ficción, se han explorado con menor incisión. Es por ello que este texto amplía este campo de estudio, visibilizando las preocupaciones de cineastas y videocreadores al aproximarse a motivos oceánicos. Así, este artículo reflexiona sobre miradas contemplativas que acuden a la noción de lo sublime, razona cuestionamientos geopolíticos y esclarece posturas ecologistas en un contexto marcado por la consolidación del Antropoceno.

Los tres capítulos desarrollados tras el marco teórico visibilizan una serie de prácticas audiovisuales centradas en el mar. El primero se detiene en aquellas creadas desde la orilla. El segundo evidencia el abuso de sus recursos naturales mar adentro. El último transmite el carácter enigmático de sus profundidades. Percibir las dinámicas

* Albert Alcoz

albertvinasalcoz@ub.edu / orcid.org/0000-0003-2657-0581

Cineasta, investigador y programador de cine experimental. Doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (2016) y profesor ayudante doctor en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat 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).

** 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 Universitat de Barcelona.

marinas desde puntos de vista poéticos y estéticos asentados en la costa, denunciar su explotación para reclamar una conciencia ecológica indudablemente necesaria en tiempos de cambio climático y explorar el fondo del mar para revelar la riqueza de su biodiversidad son los trazos principales de los tres apartados. La vulnerabilidad de la orilla del mar, su superficie como espejo de la explotación capitalista y los enigmas relativos a las fosas marinas pautan los tres bloques planteados.

El papel del mar en el cine experimental y la videoocreación no queda sujeto al carácter expositivo frecuentemente asociado al cine documental ni a las consideraciones espectaculares de buena parte del cine comercial. En este otro ámbito se ensayan formas audiovisuales donde la mirada ecológica respecto a la explotación marítima fomenta que emerjan cuestiones estéticas. Son fundamentaciones adscritas a la exploración tecnológica del audiovisual. A diferencia de aquellas ficciones donde los océanos se limitan a ser escenarios adecuados para el desarrollo narrativo de la acción, aquí resultan protagonistas.

La selección de trabajos considerados consta de nueve piezas relativamente breves –sus duraciones oscilan entre tres y sesenta minutos– realizadas a lo largo del nuevo milenio en países occidentales. Se ha optado por un listado de títulos cuyo origen es exclusivamente europeo y norteamericano, pero consideramos urgente que este tipo de análisis pueda elaborarse a partir del estudio de piezas procedentes de regiones africanas, orientales o latinoamericanas, como ya han tenido en cuenta investigadores como Turan (2023) y Depetris Chauvin (2019). Trabajos audiovisuales procedentes de Palestina –*Penélope* (Noor Abed, 2014)–, Brasil –*Oco* (Cecilia Cavallieri, 2014)–, Argentina –*Fuego en el Mar* (Sebastián Zanzottera, 2022)– y Chile –*Ojos de agua* (Gianfranco Foschino, 2016)– pueden marcar la pauta para futuras investigaciones. Se ha puesto énfasis en un conjunto de obras creadas en la Península Ibérica al considerar que merecen mayor visibilidad en un contexto artístico donde predominan las propuestas anglosajonas. El título del artículo responde a los movimientos acuosos del planeta azul donde “los flujos oceánicos reproducen los patrones de circulación atmosférica de manera casi exacta” (Demmler 2012, 24). Estas dinámicas marinas que replican los comportamientos meteorológicos tienen una adecuada traducción audiovisual en diversos trabajos que demuestran la voluntad indómita de los océanos.

Marco teórico

A lo largo de los siglos el mar ha sido motivo de fascinación para los seres humanos, empeñados en conocer a fondo las propiedades del planeta azul. Resulta pertinente indicar que el nombre que identifica el planeta Tierra es relativamente sencillo de interrogar, tal y como aprecia la investigadora Petra Demmler: “quizás un nombre como ‘Oceanus’, ‘Aqua’ u otro semejante hubiese sido más acertado que el de ‘Tierra’” (2012, 7). Océanos y mares se diferencian primordialmente por su extensión: los segundos son más reducidos y las mayores dimensiones de los primeros también se traducen en un incremento significativo de sus profundidades. El ser humano se acerca a los océanos para comprender su dimensión, traduciendo sus impresiones mediante metodologías cartográficas, literarias, pictóricas, fotoquímicas o digitales. El carácter inconmensurable del mar facilita

el afán explorador, un deseo de búsqueda sobre aquello inicialmente desconocido que ha fomentado el dibujo de mapas, la escritura de libros, la representación pictórica, la documentación fotográfica, las grabaciones sonoras, las filmaciones, los registros videográficos y demás. En todo impulso artístico decantado hacia la visualización y el reconocimiento de las particularidades de mares y océanos reside el anhelo por incrementar su conocimiento. Es por ello que estos artistas audiovisuales no procuran presentarlos como escenarios contextuales, sino como zonas que adquieren una implicación plena.

Desde una perspectiva pictórica, el mar da lugar a todo un género en sí mismo: la pintura de marinas. Las pinturas paisajísticas centradas en el mar se caracterizan por la representación de escenas cotidianas de puertos, figuraciones históricas con barcos y veleros o descripciones precisas del oleaje y el horizonte marino. A mediados del siglo XIX la subjetividad intrínseca del pintor da paso a la objetividad –relativa– de la imagen tecnológica. La fotografía acierta a describir con mayor precisión y supuesta neutralidad unos escenarios inicialmente herederos de las marinas. Sin embargo, el cine es la disciplina artística que se acerca con mayor precisión a la mimesis de las dinámicas oceánicas: el fluir de las imágenes en movimiento, su temporalidad y los registros sonoros así lo atestiguan. Tal y como percibe Demmler, “sin una influencia exterior, nuestros mares estarían inmóviles. Para ponerlos en movimiento, el agua debe dejar su equilibrio. El elemento perturbador más común es el viento. Su fricción con la superficie del mar hace que transmita parte de su energía” (2012, 34). Las vibraciones energéticas del flujo oceánico tienen una correspondencia precisa en el constante devenir de las imágenes en movimiento del cine y el vídeo. La cadencia de los fotogramas cinematográficos y los *frames* videográficos mantiene una equivalencia con el ritmo del vaivén marítimo que adquiere un alto grado de iconicidad. A pesar de verse limitadas a unas composiciones bidimensionales, encuadradas en rectángulos más o menos horizontales, los registros audiovisuales consiguen transmitir el vigor de las corrientes oceánicas. La fidelidad de los sonidos grabados facilita experimentar los materiales resultantes teniendo en cuenta su verosimilitud.

Como señala el científico experto en oceanografía Carlos M. Duarte, “el interés por el mar se ha preservado en la evolución de la pintura a la fotografía y de ésta al cine desde su mismo nacimiento, con la película *La Mer (Baignade en mer)* de los hermanos Lumière (1895)” (2010, 142). Esta inquietud inicial conecta con los planteamientos del historiador norteamericano Tom Gunning relativos a la ilusión realista del movimiento identificados en el “cine de atracciones” (Gunning, 1986). El cine documental marítimo tiene diversos ejemplos remarcables como son *Rough Sea at Dover* (Birt Acres, 1895), *Effets de mer* (Alice Guy, 1906), *Drifters* (John Grierson, 1929), *Hombres de Arán (Man of Aran)*, Robert Flaherty, 1934) o buena parte de la filmografía de Jean Painlevé, enfocada en la fauna del fondo marino desde una postura surrealista (Martínez Armas 2023). De todos modos, el creador más emblemático asociado a la exploración oceanográfica es el realizador francés Jacques Cousteau, cuyo afán pedagógico queda revelado en más de cien documentales entre los que se encuentran la serie televisiva *El mundo submarino (L’Odyssée sous-marine de l’équipe Cousteau, 1968–76)* y el largometraje *El mundo del silencio (Le Monde du silence, 1956)*, codirigido junto a Louis Malle.

Respecto al cine de vanguardia europeo de las primeras décadas del siglo XX resulta propicio mencionar títulos como *L'Étoile de mer* (Man Ray, 1928) y *Branding* (Mannus Franken y Joris Ivens, 1929), o la cinematografía del francés Jean Epstein, que parte de las propiedades del mar para transmitir sus implicaciones emocionales hacia los protagonistas –*Finis Terrae* (1929), *Mor'vran* (1930), *L'Or des mers* (1932), *Le Tempestaire* (1947). Resulta oportuno recordar que existe una larga tradición de cine de vanguardia que captura los reflejos lumínicos y la diversidad de fluctuaciones del oleaje marítimo: *Surf and Seaweed* (Ralph Steiner, 1929–30) y *Moods of the Sea* (John Hoffman y Slavko Vorkapich, 1940–42). Es durante la década de los años setenta, con la proliferación del cine estructural y minimalista, así como los desarrollos de la animación experimental centrada en las opciones de la *optical printer* o del *stop motion*, cuando se realizan títulos como *Seashore* (David Rimmer, 1971), *Shorelines* (Al Jarnow, 1977), *Colour Separation* (Chris Welsby, 1976) y *Sea Travels* (Anita Thacher, 1978). Con la consolidación del videoarte, artistas como Agnès Varda (*Bord de mer*, 2009), Gary Hill (*Isolation Tank*, 2010–12) o Peter Campus (*Passage at Bellport Harbor*, 2010) se acercan a la orilla para plantear vídeos monocanales y videoinstalaciones que tienen en el mar su verdadero protagonista.

En lo que refiere a los estudios previos centrados en las prácticas fílmicas y videoartísticas de raíz oceánica cabe mencionar los de investigadoras como Erika Balsom, Nicole Starosielski e Irene Depetris Chauvin. Para Balsom, “el océano ofrece un modo de acercamiento a cuestiones urgentes del cambio climático, migración ilegal, historias de esclavismo y colonialismo, y circulación global de bienes, imágenes y personas”¹ (2018b, 8). Su libro *An Oceanic Feeling* (2018) estudia de qué modo se ha tratado el papel de los océanos en un conjunto de películas experimentales y piezas de videocreación que revelan la capacidad de sus artistas para proponer dialécticas fructíferas entre medios artísticos y ecosistema oceánico. Balsom recupera la noción de “sentimiento oceánico” planteada por Sigmund Freud para subrayar la posibilidad de un estado casi sublime donde la integridad de la propia personalidad se desvanece y se fusiona con el mundo exterior.

En su artículo sobre el cine registrado en el fondo del mar, Starosielski afirma:

en vez de ver los océanos del mundo y los ambientes submarinos como algo más allá de lo social, debemos preguntarnos de qué modo nuestro entendimiento cultural sobre lo inhabitable, la propiedad y los derechos sobre el mundo submarino ha sido históricamente construido, a quiénes han servido estos intereses, y cómo nuestro conocimiento de los océanos se ha naturalizado vía representaciones cinemáticas.² (2012, 152)

Su análisis sobre el cine del fondo del mar propone un desmantelamiento de conceptos preconcebidos y una revisión de los intereses trazados hasta el momento. Para Depetris Chauvin, en tanto, “el agua es a menudo el medio a través del cual se transmite el mensaje del calentamiento global” (2019, 127), hecho que queda manifestado en algunas de las piezas estudiadas aquí.

Entender el paisaje oceánico como un constructo cultural es uno de los razonamientos principales de tres investigaciones que también debaten de qué modo la evolución tecnológica afecta al medio oceánico. El desconocimiento sobre el mar se ha ido reduciendo paulatinamente gracias a nuevas tecnologías que han ofrecido mayores posibilidades para describirlo, acotarlo e interpretarlo. Los interrogantes generados durante siglos alrededor de las particularidades marinas se han ido despejando a medida que aparatos electrónicos y herramientas digitales han ido perfeccionándose (Jue 2020). Cámaras subacuáticas, satélites y drones son algunos de los artilugios introducidos gradualmente para investigar el mar (Troon 2023). En la actualidad algunos de ellos se adscriben a lo que Harun Farocki denomina “imágenes operacionales” (2015), capturas visuales realizadas por y para las máquinas. En ellas el ojo humano queda excluido, así como su capacidad para asimilar datos y generar discurso. Un discurso que el contexto del arte contemporáneo ha intuido previamente, como afirman las investigadoras Pandora Syperek y Sarah Wade: “la complejidad de la crisis ecológica, la inmensidad de los océanos y la diversidad de formas de vida que nada en sus superficies y acecha en sus profundidades, exige enfoques tan amplios para la realización de exposiciones, que puedan facilitar las conexiones y fomentar una ética del cuidado”³ (2020, 160). Estas vinculaciones también se pueden trazar en un contexto artístico donde la experimentación fílmica y videográfica responden a una urgencia climática sin precedentes.

Recuperando la noción de “artista como ecologista” introducida por Gene Youngblood (1970, 346), los investigadores Ellio Della Noce y Lucas Murari afirman:

las ecologías del cine experimental que aquí proponemos serían formas de práctica y de compromiso que dialogan con esta diversidad socionatural, despiertan una mayor sensibilidad hacia lo vivo gracias a vínculos de cooperación, confían a otros seres existentes los roles de sujetos y agentes de los procesos fílmicos y, finalmente, remodelan la economía de la realización cinematográfica: una ecología de la percepción, el medio, la producción y el multinaturalismo.⁴ (2022, 8)

Las prácticas audiovisuales aquí analizadas se sitúan en una órbita ecologista similar, al plantear unos métodos de producción heterodoxos e inusuales que abogan por un discurso crítico. El vigor de las imágenes en movimiento y el ímpetu de sus sonidos así lo demuestran.

Orilla del mar: oleaje, agua salada y nivel del mar

Para divisar el mar lo más común es acercarse a él a pie, caminar por la playa hasta la orilla, recorrer un puerto o un paseo marítimo. Generalmente las pinturas de marinas se han pintado en caballete, en tierra firme. Para Erika Balsom

la costa es un umbral marcado por una negociación incesante. Es un lugar de llegadas y salidas, de puertos seguros y de intrusiones hostiles. Inmerso en las tradiciones locales y sujeto al desarrollo industrial, acoge encuentros entre diferentes poblaciones y entornos, el terrestre y el acuático.⁵ (2020, 2)

Son diversos los cineastas que establecen un planteamiento similar asomándose a la inmensidad del mar sin entrar en él, vislumbrando el horizonte marítimo y el ritmo constante del oleaje desde una posición estable, más o menos cercana. Aun así, cabe tener en cuenta que no es lo mismo divisar el mar desde tierra firme a través de una cámara estable, que hacerlo a diversos metros de altura mediante una tecnología óptima para capturar la perspectiva aérea. Las implicaciones varían pero, en este caso, las similitudes formales se dirigen hacia una crítica ecológica en tiempos de cambio climático. Contemplar el oleaje desde la arena de la playa, denunciar la desaparición de mares interiores o visualizar la costa desde las alturas para demostrar la importancia de ciertas acciones ecologistas son algunas de las propuestas consideradas a continuación.

Onades (2014), del cineasta catalán Lluís de Sola, es una filmación en 16 mm en blanco y negro, realizada con un solo plano continuo de tres minutos de duración. El cineasta barcelonés coloca la cámara cinematográfica dentro de una carcasa transparente situada de modo ligeramente inclinado en la orilla del mar, anclada en la arena de una playa de la costa catalana, en el mar Mediterráneo. Desde un acuario *sui generis* que protege el aparato, la cámara captura cómo rompen las olas; el artilugio registra el vaivén continuo del mar desde una cercanía absoluta (Fig. 1). El filme puede analizarse desde un punto de vista procesual ya que las imágenes son subsidiarias del método de filmación. Las cuestiones matéricas asociadas al cine experimental realizado en celuloide también emergen en *Onades*: Lluís de Sola revela la filmación con químicos preparados con agua del mismo enclave. Este componente artesanal se desplaza hasta la banda sonora porque el sonido de la película está hecho con tinta de calamar que dibuja líneas sinuosas en la banda sonora óptica del celuloide. Es sonido sintético, ruido que proviene de las propiedades del 16 mm cuyos proyectores transforman las grafías en vibraciones sónicas. A pesar de la escasa dimensión de estas olas, las de *Onades* remiten a *La gran ola* (1830–33) de Katsushika Hokusai. La extrema cercanía y el punto de vista desnivelado a ras de arena recogen una danza de olas sobredimensionadas. Este mar sereno de ondas suaves queda configurado como un mar embravecido de olas gigantes a causa del desconocimiento sobre su escala. Si la estampa japonesa de Hokusai congela el instante de una sola ola extraída de una marejada ciclónica, la película de Lluís de Sola representa el movimiento de numerosas olas que rompen y se diluyen sobre la base arenosa por la que se deslizan.

Las salinas de Santa Pola en la Comunidad Valenciana es el lugar documentado por la artista madrileña Bárbara Fluxá en *El capítulo del mar* ($\text{NaCl}+\text{H}_2\text{O}$) (2019), un vídeo de once minutos planteado como una obra multidisciplinar. La extracción de sal del agua en este paisaje queda visualizada mediante un punto de vista cenital que genera desazón por la irrupción de la industria en un espacio protegido. El uso de un dron situado a decenas de metros de la costa da como resultado una imagen inusual que percibe la costa desde una perspectiva aérea. La división del cuadro de la imagen en cuatro rectángulos incrementa el carácter irreal de unas imágenes estáticas que documentan la actividad extractivista de unas industrias salineras situadas en el Parque Natural de Alicante (Fig. 2). Se trata pues de un territorio protegido gracias a la labor de las administraciones. La conciencia ecológica sobrevuela un

vídeo que demuestra la protección del medio ambiente y la vida halófila, aquellos organismos que dependen de escenarios con gran cantidad de sales. El paisaje sonoro de las salinas es el núcleo acústico de una banda sonora hecha de texturas postproducidas. Las pocas figuras humanas que aparecen en el vídeo quedan reducidas a un tamaño diminuto; son trabajadores de unas salinas que permiten recordar un dato concreto: “el cuerpo humano contiene más de un 65% de agua, de forma que se podría decir que somos líquido en dos terceras partes, y nuestras lágrimas y sudor son muy similares, en su composición salina, al agua del mar” (Duarte 2010, 21). Fluxá describe esta costa desde la lejanía, ejemplificando tanto la necesidad de su preservación como la documentación de su manutención.

La cineasta portuguesa Helena Gouveia Monteiro realiza, con *Man of Aral* (2023), una película de seis minutos que muestra el proceso de desaparición del mar Aral, un mar interior situado en Asia Central. Mediante la apropiación de imágenes cenitales capturadas por satélites que muestran el decrecimiento progresivo del nivel del mar y la consecuente afectación en el paisaje y la biodiversidad de la zona, el filme se despliega como una investigación fotoquímica cercana a la abstracción. La imposibilidad de reconocer elementos figurativos en unas imágenes capturadas en *time lapse* viene acrecentada por las diversas manipulaciones a las que Gouveia somete la superficie del celuloide (Fig. 3). El tintado de la película y la alteración pictórica de los fotogramas –siguiendo la estela del cine sin cámara– afectan el material, tanto de modo analógico como digital. Una banda sonora del músico Nicolas Clair, inspirada en la composición de John D. H. Greenwood para el clásico documental *Hombres de Arán*, completa una pieza que tiene un trasfondo desolador. Las imágenes recogen el devenir de un territorio donde el agua ha desaparecido casi por completo, sugiriendo que este caso puede tratarse, ya no de una excepción, sino de un precedente. Este lago ubicado entre Kazajistán y Uzbekistán, que en su momento fue el cuarto más grande de la Tierra, vio cómo a partir de los años sesenta su nivel de agua disminuía gradualmente a causa de políticas gubernamentales de la antigua Unión Soviética. El desastre ecológico sigue afectando en la actualidad a las poblaciones colindantes. *Man of Aral* sugiere el desasosiego que produce conocer esta región y plantea una equivalencia audiovisual: los fotogramas parecen desvanecerse por efecto del propio dispositivo fílmico.

Aunque *Onades*, *El capítulo del mar* ^(NaCl+H₂O) y *Man of Aral* sean piezas muy diferentes entre sí, todas ellas parten de tres propiedades asociadas al agua del mar: el oleaje, su salinidad y su nivel. Mientras que *Onades* y *Man of Aral* comparten una aproximación marítima centrada en la fragilidad de la emulsión fotoquímica mediante la manipulación directa del celuloide, *El capítulo del mar* ^(NaCl+H₂O) y *Man of Aral* constan de imágenes cenitales postproducidas o alteradas a mano, decisiones estéticas que refuerzan las reflexiones sobre la vulnerabilidad de las costas marítimas que describen. A medida que la temperatura del planeta incrementa y el nivel del mar se eleva principalmente a causa del deshielo del Ártico, son numerosas las consecuencias negativas que se derivan de ello. En un contexto de emergencia climática las costas marítimas resultan vulnerables porque pueden presenciar su desaparición. Aunque estas circunstancias

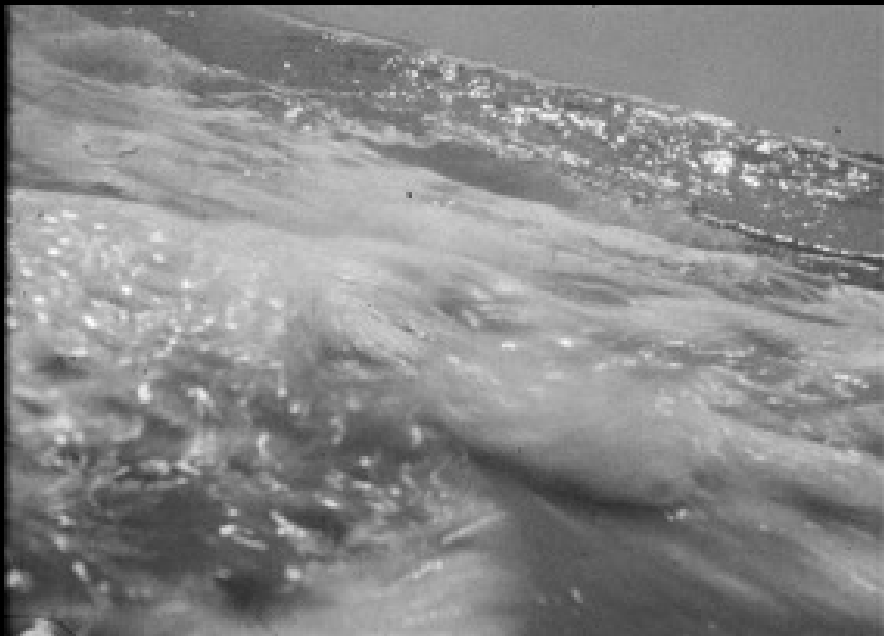
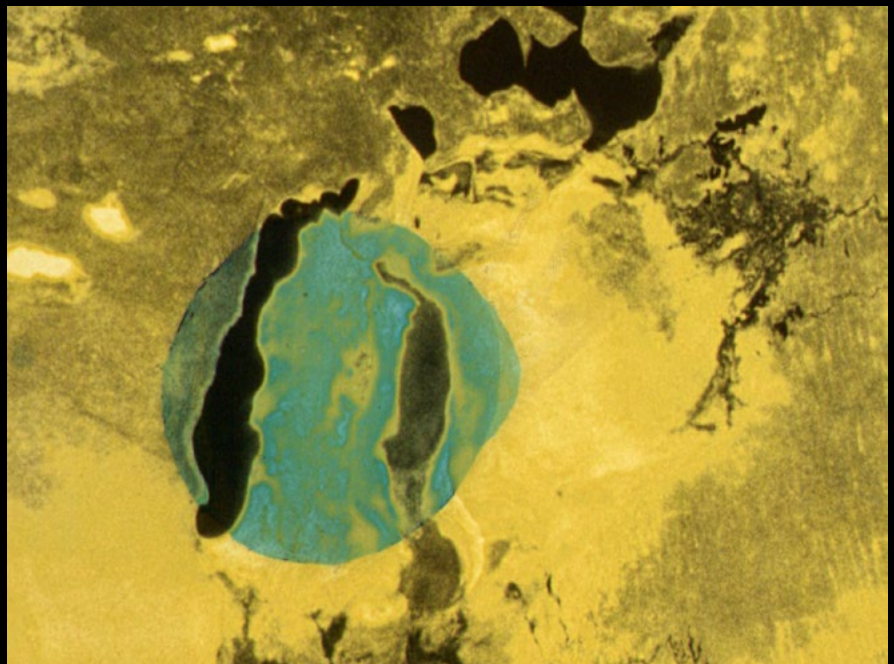


Fig. 1: *Onades*
(Lluís de Sola,
2014).

Fig. 2: *El capítulo
del mar* ($\text{NaCl}+\text{H}_2\text{O}$)
(Bárbara Fluxá,
2019).



Fig. 3: *Man of Aral*
(Helena Gouveia
Monteiro, 2023).



hagan pensar en la ciencia ficción y la literatura apocalíptica de escritores como J.G. Ballard –*El mundo sumergido* (*The Drowned World*, 1962)–, lo cierto es que, como denuncian diversas organizaciones, en la actualidad ya se están observando modificaciones territoriales totalmente irreparables.

Mar adentro: extractivismo, explotación y cambio climático

Mares y océanos cubren el 70% de la superficie total del planeta Tierra. Su carácter inconmensurable ha ido estrechándose poco a poco, a medida que ha incrementado el conocimiento sobre él y el ser humano ha podido adentrarse en sus aguas con la tecnología adecuada. En palabras de Carson, “[l]a faz del mar es inquieta y cambiante; cruzada por colores, luces y sombras que se mueven, centelleando al sol, misteriosa en el crepúsculo, su aspecto y su fisonomía varía de hora en hora” ([1951] 2007, 34). Ese misterio insondable se ha ido reduciendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX por el afán comercial de los países implicados. El ámbito naval ha propiciado un foco ineludible de disputas territoriales respecto a las fronteras nacionales y las zonas marítimas asociadas a cada país y continente. Las cuestiones económicas derivadas de las posibilidades monetarias del mar vienen dadas por los temas alimenticios y la obtención de recursos fósiles como el petróleo o el gas. A las disputas territoriales se le suman las posibilidades navales derivadas del comercio en ultramar. Percibir las dinámicas mercantiles que suceden mar adentro, comprobar la contaminación derivada de la explotación de sus recursos naturales y evidenciar las pérdidas ecológicas que son consecuencia del extractivismo son algunos de los planteamientos de las prácticas audiovisuales analizadas a continuación.

At Sea (2004–07), del cineasta norteamericano Peter Hutton, es una coproducción entre Estados Unidos, Corea del Sur y Bangladesh, de una hora de duración, focalizada en el comercio naval. A través de un punto de vista singular derivado de una mirada serena y una metodología carente de voz en *off*, Hutton elabora una filmación en 16 mm alrededor de un contenedor de barcos mercantes. Este artefacto estandarizado mundialmente para poder distribuir mercancías a través de océanos es el pretexto para articular una filmación que combina secuencias en color con otras en blanco y negro. El origen del contenedor, su éxito como diseño universal y su debacle posterior, pautan el desarrollo de la película. Largos planos generales de escenas portuarias y extensos *travellings* capturados desde la azotea de transatlánticos comerciales (Fig. 4) configuran una obra observacional que reduce los cuerpos de pescadores y trabajadores de alta mar a dimensiones diminutas, algo que ya dejaba entrever *El capítulo del mar* (*NaCl+H2O*). El conjunto presenta el comercio global marítimo en forma de poética ensoñadora, una expedición contemplativa, de cadencia pausada. Extrapolar el sentir de aquellos que se adentran en el mar a lo largo de diferentes días parece ser una de las razones que operan en la obra de Hutton. De hecho, su propia experiencia personal como ex marino mercante durante las décadas de 1960 y 1970 se destila en planos donde la noción de lo sublime hace acto de presencia. Si la travesía se inicia en un puerto de Corea del Sur para adentrarse en el Atlántico, el recorrido finaliza en Bangladesh, donde los desguzaderos escenifican una economía sumergida. Más allá de estas pocas

indicaciones geográficas, el filme celebra la desorientación; la pérdida de la noción temporal, la confusión respecto a la escala de aquello filmado y la dificultad por intuir las distancias recorridas son algunos de los elementos que *At Sea* pone en circulación.

La cineasta inglesa Emily Richardson registra una serie de plataformas de extracción de petróleo en Cromarthy Firth (Escocia) para concretar *Petrolia* (2005), una filmación en 16 mm de siete minutos. La arquitectura de estas construcciones que surcan el mar en busca de recursos fósiles es el motivo principal de una película paisajística de imágenes aceleradas (Fig. 5). El uso de los intervalos de tiempo durante el rodaje y las exposiciones nocturnas de larga duración dan como resultado un escenario industrial mecanizado donde los movimientos de las petrolíferas se revelan como gestos robotizados. El puerto de Glasgow acoge unas grúas cuyos movimientos se presentan desnaturalizados. Este frenesí de desplazamientos, que también incluye la refinería de Grangemouth, muestra una tensión entre la belleza de la cadencia de fotogramas y la toxicidad que se amaga detrás de sus estructuras metálicas. *Petrolia* consta de una banda sonora electrónica que transmite el carácter enigmático de los procesos de succión. Son texturas sonoras ruidistas emitidas en consonancia con el poso lúgubre de las imágenes.

La teórica del arte y realizadora helvética Ursula Biemann crea un vídeo titulado *Subatlantic* (2015) que, a lo largo de once minutos, articula una voz en *off* apesadumbrada en sincronía con las consecuencias del calentamiento global. El término “*subatlantic*” hace referencia simultáneamente a la fase climática de la historia iniciada hace 2.500 años y a las regiones sumergidas del Océano Atlántico. Las imágenes subacuáticas aquí son testimoniales; lo que prevalece es un cúmulo de estampas marinas, por momentos inspiradas en la ciencia ficción, que muestran el dramatismo implícito en el deshielo de glaciares (Fig. 6). Esta amalgama de capturas acuáticas queda entrelazada por un discurso que atañe al tiempo geológico. La voz enunciativa es la de una científica que visita diversas épocas de formación Subatlántica –la última fase del Holoceno– para contrastar los cambios ecológicos provocados por el ser humano. Geología y climatología se dan la mano en una pieza grabada en las Islas Shetland, Disco Bay (Groenlandia) y otras localizaciones lejanas entre sí, pero conectadas por las corrientes oceánicas.

At Sea y *Petrolia* son dos trabajos que estudian los océanos y los mares como lugares útiles para transportar mercancías y extraer petróleo, en tanto que *Subatlantic*, por el contrario, se detiene en la afectación que tiene en el ecosistema marítimo el exceso de este tipo de prácticas económicas. Lo que se desprende de estos tres trabajos es que “el mar ha sido, y sigue siendo, un espacio en el que las estructuras y códigos legales, morales y sociales quedan suspendidos” (Depetris Chauvin 2019, 129). Cada pieza sigue unos mecanismos particulares que van del carácter pausado del filme de Peter Hutton a los trazos hiperactivos del de Emily Richardson. Ursula Biemann, por su parte, se decanta por una propuesta videoartística que está a medio camino del ensayo académico y la distopía científica. Son puntos de vista diversos que se dirigen mar adentro para buscar la raíz de los problemas asociados al Antropoceno, tratando de generar argumentos para contrarrestar una situación alarmante. Identificar los gestos nocivos



Fig. 4: *At Sea*
(Peter Hutton,
2004–07).

Fig. 5: *Petrolia*
(Emily Richardson,
2005).



Fig. 6: *Subatlantic*
(Ursula Biemann,
2005).



que el ser humano arremete contra océanos, bajo el ímpetu insaciable del mercado neoliberal, es uno de los comunes denominadores de tres piezas que se pueden adscribir a la noción de Eco-cine (MacDonald 2004).

Fondo del mar: biodiversidad, submarinismo y oscuridad.

Se estima que la profundidad media de los océanos supera cinco veces la altura media de la superficie terrestre. El océano profundo es un ecosistema que, gracias a su inaccesibilidad, ha podido mantener con entereza sus propiedades originarias. Según el científico Duarte,

[e]l descubrimiento de que el hábitat más grande de la biosfera está dominado por las Archaeas, que significa “las antiguas”, indica hasta qué punto el océano profundo sigue pareciéndose al hábitat en el que se desarrolló, hace 3.500 millones de años, la vida en la Tierra. (2010, 14–15)

Las corrientes de aguas profundas –también conocidas como circulación termohalina– no se ven afectadas por los vientos, sino que se rigen por cambios en la densidad del agua ocasionados por variaciones en la temperatura del agua o en la salinidad. Este mundo subacuático ha sido motivo de especulación y escenario de enigmas en las diferentes disciplinas artísticas cultivadas por el ser humano. Para Starosielski, el cine submarino “comenzó a enmarcar el paisaje acuático como nuestro vecindario, una episteme que se ha convertido en algo fundamental para el discurso ambiental marino moderno”⁶ (2012, 165). Acercarse al fondo del mar para desentrañar algunos de sus misterios a través de las herramientas audiovisuales es uno de los ejes vertebradores de *Marsa Abu Galawa* (2004), *What the Water Said Nos. 4–6* (2006–07) y *Bloom* (2023).

El cineasta neerlandés Gerard Holthuis se decanta por el soporte de 35 mm para filmar una pieza de trece minutos titulada *Marsa Abu Galawa* (2004). En ella se documenta la fauna del mar Rojo al son de la música del egipcio Abdel Basset Hamouda. Con efectos estroboscópicos de fotogramas breves y colores planos editados minuciosamente, el realizador de los Países Bajos plantea una danza frenética en el fondo del mar. Una gran diversidad de peces y mariscos de formas insólitas dan lugar a un cúmulo de estampas submarinas que celebran la riqueza de una fauna generalmente desconocida (Fig. 7). El ritmo de las percusiones se adecúa al montaje picado de las imágenes hasta concretar una escenografía submarina de coreografías de peces de colores, un filme de parpadeo (*flicker film*) cuya intensidad afecta la retina del espectador. Todo ello genera una tensión ya que la cercanía respecto a la perspectiva de la fauna contrasta con la incomodidad visual producida por el efecto estroboscópico. Esta pieza es la cuarta de la serie *Careless Reef* destinada a documentar el asombro que producen las profundidades del mundo submarino. Esta inmersión acuática revela la extrañeza que supone visualizar imágenes de unos fondos marinos donde la puesta en escena se antoja, cuanto menos, complicada. Para la científica Rachel Carson, el cúmulo de seres vivos que habita mares y océanos está estrechamente ligado a la tipología acuática:

los grandes peces y el plancton, las ballenas y los calamares, las aves y las tortugas marinas, todos estos animales están confinados por lazos indisolubles a ciertos tipos de agua, de condiciones

físicas definidas; a las aguas templadas o frías, claras o turbias, ricas en fosfatos o en silicatos. ([1951] 2007, 33)

Holthuis celebra esta pluralidad con una música festiva que tiene un componente épico, bajo un planteamiento cercano al vídeo musical.

What the Water Said Nos. 4–6 (2006–07), del cineasta estadounidense David Gatten, es una filmación de diecisiete minutos realizada en soporte de 16 mm. En ella, Gatten recoge las impresiones submarinas de la costa de Carolina del Sur –en el Océano Atlántico– a través de un procedimiento específico en el que las dinámicas marinas afectan la emulsión de una película sin exponer ni revelar. Este acercamiento matérico ya estaba presente, bajo otras coordenadas, en *Man of Aral*. Se trata de una documentación que no genera imágenes figurativas, sino un cúmulo de impresiones abstractas producto del efecto que la naturaleza subacuática tiene en el propio celuloide (Fig. 8). Gatten colocó fragmentos filmicos dentro de trampas para cangrejos y los sumergió durante periodos extensos de tiempo. Según Edgar Lissel, Gabriele Jutz y Nina Jukic, “dependiendo de los cambios en las condiciones climáticas y del material de película utilizado, las huellas dejadas por la arena, las rocas, las conchas y la fauna acuática emergen como abrasiones y rayones a diferentes profundidades y densidades”⁷ (2019, 33). Si para Gregory Zinman el procedimiento de *What the Water Said* sigue “un proceso analógico en el que el movimiento del agua y la vida marina atraviesan la trampa, ‘capturando’ evidencia de vida marina en el celuloide a través del contacto directo con la película”⁸ (2019, 113), para Scott MacDonald lo que se escucha en el filme “suena como ‘radio estática’”⁹ (2001, 374). El filme, así, incorpora cuestiones epistemológicas sugeridas mediante la escucha de la propia naturaleza submarina.

Con *Bloom* (2023), los españoles Samuel M. Delgado y Helena Girón realizan un trabajo de dieciocho minutos centrado en San Borondón, una isla mítica que, según la historia, aparece y desaparece sin motivo aparente. Desde el siglo XVI una leyenda popular explica que esta isla errante situada al oeste del archipiélago de las Islas Canarias emerge del agua y se sumerge a su libre albedrío. A lo largo de los siglos, diversas representaciones cartográficas han atestiguado su existencia. En realidad, la leyenda es fruto de una ilusión óptica que se produce sobre la superficie del mar debido a la refracción de la luz solar –cercana al efecto Fata Morgana–. Delgado y Girón conectan San Borondón con el monte submarino Trópico, una antigua isla también situada cerca de las Islas Canarias, actualmente ubicada a 4.500 metros bajo el Atlántico. Contando con imágenes submarinas grabadas con un aparato sumergible, un ROV (Vehículo Operado Remotamente), los dos cineastas crean un filme ambiental que tiene algo de viaje al más allá (Fig. 9). Los textos explicativos dotan al conjunto de una aureola mitológica que la abstracción visual acrecienta. La tensión que genera la pieza evoca todas aquellas secuencias de ficción donde la incógnita subacuática deviene en una amenaza. Contrastando los documentales de John Ernest Williamson con las películas de explotación sobre los océanos, Starosielski afirma que “los océanos podían ser revelados a la ciencia y al mismo tiempo permanecer en el reino de lo sobrenatural y lo exótico”¹⁰ (2012, 153). El océano como espacio de peligro da paso a aquel otro susceptible de ocuparse por los humanos que buscan explotar sus recursos mediante su colonización.



Fig. 7: *Marsa Abu Galawa* (Gerard Holthuis, 2004).

Fig. 8: *What the Water Said Nos.* 4–6 (David Gatten, 2006–07).

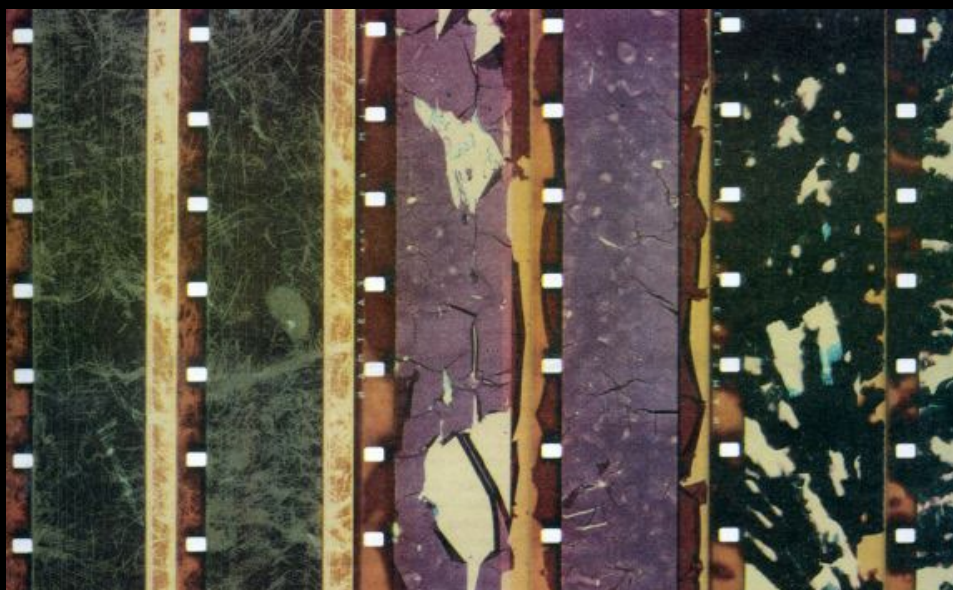


Fig. 9: *Bloom* (Samuel M. Delgado y Helena Girón, 2023).



Marsa Abu Galawa, What the Water Said Nos. 4–6 y Bloom estudian el fondo del mar desde puntos de vista dispares. La primera muestra que el ecosistema marítimo es un refugio para una biodiversidad que consta de numerosas especies: plancton, algas, fanerógamas marinas, esponjas, corales, medusas, anémonas, ctenóforos, gusanos marinos, lofoforados, moluscos, crustáceos, equinodermos, ascidias, lancetas, lampreas, peces bruja, tiburones, rayas, quimeras, peces óseos, reptiles marinos, dugongos, manatíes, ballenas, delfines, marsopas, focas, leones marinos, morsas y aves marinas. Algunas de ellas afectan el soporte fotoquímico de *What the Water Said Nos. 4–6*, tanto en la banda de imagen como en la sonora. En *Bloom* el sonido también adquiere pleno protagonismo. Cabe recordar que dentro del mar las señales acústicas se desplazan a cinco veces más de la velocidad normal, como consecuencia sus ondas se extinguen más despacio. En palabras de Callum Roberts: “el paisaje sonoro submarino ha sido denominado ‘luz acústica’ por cómo revela información acerca del mundo que no es fácil identificar con la vista” (2010, 212).

Cinemática acuosa para una conciencia ecológica

El cine experimental y la videocreación son dos disciplinas audiovisuales paralelas que desde sus inicios acogen con devoción el mar y los océanos como motivo visual y sonoro. Los nueve trabajos incluidos en esta investigación son solo una pequeña muestra de las dinámicas oceánicas concretadas mediante herramientas fílmicas y videográficas a lo largo de los últimos veinte años. Desde perspectivas creativas diversas, estas piezas transmiten una idea en común: si el agua de mares y océanos es fuente de vida, sus recursos deben usarse conscientemente porque el devenir del planeta está en juego. Ante un contexto de cambio climático resulta necesario comprender las dinámicas de las corrientes oceánicas y su decisivo papel para la regulación del clima atmosférico. Como señala Duarte, “las corrientes marinas también transportan organismos y desempeñan un papel esencial en sus migraciones en el océano, como también en las navegaciones humanas” (2010, 30).

La visión ecologista que atraviesa el cine y el vídeo experimentales de las dos últimas décadas queda expuesta en unos trabajos de rasgos acuosos donde “los cineastas llamados ‘experimentales’, vinculados en un archipiélago dentro de un vasto océano de creación en imágenes animadas, trabajan práctica y políticamente hacia esa conciencia ecológica”¹¹ (Della Noce y Murari 2022, 8). Sin detenerse en datos objetivos relativos al calentamiento de la temperatura del agua, la subida del nivel del mar o las consecuencias catastróficas para el ecosistema, los filmes y vídeos aquí estudiados inciden en la vulnerabilidad de las aguas del planeta azul. La necesidad de revertir la progresiva disminución de los recursos hídricos del planeta es uno de los argumentos principales de las obras. Todas ellas demuestran un respeto por el medio ambiente oceánico y una búsqueda de toma de conciencia por parte de su potencial audiencia. A pesar de carecer de un discurso verbal explícito, los trabajos aquí analizados atienden preocupaciones marítimas propias de la contemporaneidad sin sonar moralizantes.

Como señala André Mahé, “en nuestro organismo, el medio interno y sólo él, tiene la misma personalidad mineral, la misma fisonomía marina que el agua del mar”(1999, 63). Este vínculo directo entre la humanidad y el agua del planeta no es baladí, sino que responde a consideraciones vitales relativas a la salud y el bienestar. Las corrientes oceánicas deben seguir sus dinámicas internas como el agua que recorre el organismo humano. Alterarlas en función de criterios capitalistas solo puede conducir al malestar sistémico y la desaparición. En esta investigación se ha expuesto cómo estas consideraciones ecológicas se manifiestan a través de unas propuestas artísticas que amplían y enriquecen el debate sobre el bienestar marítimo.

1/ “The ocean offers a way of approaching urgent questions of climate change, illegalised migration, histories of slavery and colonialism, and the global circulation of goods, images and people”. Salvo que se indique lo contrario, las traducciones son del autor.

2/ “Rather than see the world’s oceans and underwater environments as beyond the social, we might ask how cultural understandings of inhabitation, ownership, and rights over undersea environments have been historically constructed, whose interests have been served by these constructions, and how our understanding of the oceans has become naturalized via cinematic representation”.

3/ “The complexity of the ecological crisis, the vastness of the oceans and the diversity of lifeforms that swim across their surfaces and lurk in their depths demand such expansive approaches to exhibition making, which can facilitate connections and foster an ethics of care”.

4/ “Les écologies du cinéma expérimental que nous proposons ici seraient des formes de pratiques et d’engagement qui dialoguent avec cette diversité socionaturelle, éveillent à une sensibilité accrue au vivant grâce à des liens de coopération, confient aux autres existants les rôles de sujets et d’agents des processus filmiques, et enfin remodelent l’économie de la fabrication du film: soit une écologie de la perception, du médium, de la production et un multinaturalisme”.

5/ “the shoreline is a threshold marked by ceaseless negotiation. It is a site of arrivals and departures, of safe harbors and hostile intrusions. At once embedded in local traditions and subject to industrial development, it hosts encounters between different populations and environments, the terrestrial and the aquatic”.

6/ “began to frame the aquatic landscape as our neighborhood, an episteme that has become foundational to modern marine environmental discourse”.

7/ “Depending on changing weather conditions and the film stock used, the traces left behind by sand, rocks, shells, and aquatic fauna emerge as abrasions and scratches in different layers of the film emulsion, creating images of various colors and densities”.

8/ “an analog process in which the movement of the water and sea life washes through the trap, ‘capturing’ evidence of marine life on the celluloid through direct contact with the film”.

9/ “and hear what sounds like radio static”.

10/ “The oceans could simultaneously be revealed to science and still remain in the realm of the supernatural and the exotic”.

11/ “les cinéastes dits ‘expérimentaux’, liés en archipel dans un vaste océan de création en images animées, oeuvrent pratiquement et politiquement à une telle conscience écologique”.

Referencias bibliográficas

- Balsom, Erika. 2018a. *An Oceanic Feeling: Cinema and the Sea*. Nueva Plymouth: Govett-Brewster Art Gallery/Len Lye Centre.
- Balsom, Erika. 2018b. *An Oceanic Feeling. Projection Series*. Govett-Brewster Art Gallery. https://www.erikabalsom.com/media/GB_Projection_Series_11_Digital.pdf [acceso: 11 de noviembre de 2024]
- Balsom, Erika. 2020. "Shoreline Movements." *e-flux journal* 114: 1–11. <https://www.e-flux.com/journal/114/366065/shoreline-movements/> [acceso: 2 de noviembre de 2024]
- Carson, Rachel. (1951) 2007. *El mar que nos rodea*. Barcelona: Destino.
- Cubitt, Sean. 2005. *EcoMedia*. Ámsterdam y Nueva York: Rodolpi.
- De Luca, Tiago, y Matilda Mroz. 2023. "Elemental World Cinema." En "Special Issue on Elemental World Cinema II: Water & Air," *Studies in World Cinema* 3(2): 147–55. <https://doi.org/10.1163/26659891-bja10033>
- Della Noce, Elio, y Lucas Murari. Eds. 2022. *Expanded Nature. Écologies du cinéma expérimental*. París: LightCone.
- Demmler, Petra. 2012. *El mar. Agua, hielo y clima*. Barcelona: Omega.
- Depetris Chauvin, Irene. 2019. "Ecologías líquidas. Geografías acuáticas en las artes audiovisuales de Brasil, Argentina y Chile." 452°F. *Revista De Teoría De La Literatura y Literatura Comparada* (21): 125–50.
- Duarte, Carlos M.. 2010. *Océano. El secreto del planeta Tierra*. Madrid: CSIC/Catarata.
- Farocki, Harun. 2015. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gunning, Tom. 1986. "The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde." *Wide Angle* III(3/4): 63–70.
- Jue, Melody. 2020. *Wild Blue Media: Thinking through Seawater*. Durham: Duke University Press.
- Laubier, L. 2005. "La revelación de las maravillas del mar." En *El mar. Terror y fascinación*, editado por Alain Corbin y Hélène Richard, 149–63. Barcelona: Paidós.
- Lissel, Edgar, Gabriele Jutz y Nina Jukic. 2019. *Reset the Appartus! A Survey of the Photographic and the Filmic in Contemporary Art*. De Gruyter.
- MacDonald, Scott. 2001. *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films About Place*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- MacDonald, Scott. 2004. "Toward an Eco-Cinema." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11(2): 107–32. <https://doi.org/10.1093/isle/11.2.107>
- Maestro, Manuel. 2014. *El mar en sesión continua. El cine del mar*. Madrid: Círculo letras del mar.
- Mahé, André. 1999. *El Plasma de Quinton. El agua del mar, nuestro medio interno*. Barcelona: Icaria.
- Martínez Armas, Ignacio. 2023. "Jean Painlevé, autor de referencia europeo para el desarrollo del documental surrealista de naturaleza." *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* 27: 145–68. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi27.16346>
- Roberts, Callum. 2010. *Océano de vida. Cómo están cambiando nuestros mares*. Madrid: Alianza.
- Serrano Cueto, José Manuel. 2019. *¡Echad el ancla! 50 miradas cinematográficas sobre el mar*. Barcelona: UOC.

Syperek, Pandora, y Sarah Wade. 2020. "Curating the Sea." *Journal of Curatorial Studies* 9: 157–61. https://doi.org/10.1386/jcs_00018_2

Starosielski, Nicole. 2012. "Beyond Fluidity: A Cultural History of Cinema Under Water." En *Ecocinema Theory and Practice*, editado por Stephen Rust, Salma Monani y Sean Cubitt, 149–68. Nueva York: Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203106051>

Troon, Simon R. 2023. "How to Care About Coral Rubble: Deep Sea Cameras, Cinematic Realism, and Mourning Via Mediated Encounter." *Continuum* 38(1): 37–48. <https://doi.org/10.1080/10304312.2023.2234104>

Turan, Kaya. 2023. "Stormy Images: Elemental Kinetics in the Recent Films of Takashi Makino (2018–2021)." *Studies in World Cinema* 3(2): 220–41. <https://doi.org/10.1163/26659891-bja10030>

Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. Toronto y Vancouver: P. Dutton & Co.

Zinman, Gregory. 2019. "Echoes of the Earth: Handmade Film Ecologies." En *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age*, editado por Scott MacKenzie y Janine Marchessault, 108–24. Montreal, Kingston, Londres y Chicago: McGill-Queen's University Press.

Cómo citar Alcoz, Albert. 2024. "Corrientes oceánicas. Dinámicas marinas en el cine experimental y la videocreación." *Comparative Cinema*, Vol. XII, No. 23, pp. 137-55. DOI: 10.31009/cc.2024.v12.i23.09