

**Introdución ao cinema experimental.
Parte I (1942-1977) | Duración total: 81'**

Número 3: Entrelazado
(*Number 3: Interwoven*,
Harry Smith, EUA, 1946, 3', VO)

Cachifallos (Odds & Ends, Jane Conger
Belson Shimané, EUA, 1959, 4', VOSG)

Aleph (Aleph, Wallace Berman,
EUA, 1966, 8', VO)

Á noite con fachos e lanzas
(*By Night with Torch and Spear*,
Joseph Cornell, EUA, 1942, 8', VO)

Valse triste (Valse Triste,
Bruce Conner, EUA, 1977, 5', VO)

A casa Wedlock: Un coito
(*Wedlock House: An Intercourse*,
Stan Brakhage, EUA, 1959, 11', VO)

Castro Street
(*Castro Street*, Bruce Baillie,
EUA, 1966, 11', VO)

Tensión superficial (Surface Tension,
Hollis Frampton, EUA, 1968, 10', VOSG)

Solidariedade (Solidarity,
Joyce Wieland, Canadá, 1973, 11', VOSG)

*Nova e mellorada calidade institucional: No contexto
das líquidas e as nasais ás veces se desenvolve
unha vogal parasitaria (New Improved Institutional
Quality: In the Environment of Liquids and Nasals
a Parasitic Vowel Sometimes Develop*,
Owen Land, EUA, 1976, 10', VOSG)

PREFACIO

Cinema experimental: Cinema vangardista, crítico (Scott MacDonald), formal, concreto, materialista (Peter Gidal), abstracto, non figurativo, libre (Steve Dwoskin), alternativo, independente, analítico (Bill Brand), marxinal, discrepant (Isidore Isou), radical, alternativo... Á parte dos diferentes «xéneros» que todos eses nomes engloban: cinema underground (clandestino), lírico, métrico, puro, neoformal (LeGrice), de montaxe. Ningún dos nomes reflicte exactamente a natureza deste tipo de cinema. Utilizarei experimental por ser o mais habitual (non o mellor: alude á obra como «experimento», o que está lonxe da intención de gran parte das e

dos cineastas). Cinema experimental: Películas «artesanaís» (non por iso menos acabadas), feitas fora dos círculos comerciais ou de subvencións, que se desenvolven nos límites das normas expresivas e estéticas. Polo seu mesmo carácter vangardista o que en certo momento resulta experimental e pouco asimilábel pola audiencia pode chegar a ser moeda de cambio tempo despois (hoxe a publicidade televisiva ou os vídeos musicais non son máis que cinema experimental aplicado). O cinema experimental, en grande medida, é un cinema «anti-comercial»: nun senso básico, non busca o beneficio económico; non se distribúe en salas comerciais; a nivel expresivo é un cinema que reacciona ante as normas cinematográficas establecidas (o «Modo de representación institucional»). Nese sentido, é un cinema non narrativo ou mesmo anti-narrativo. Busca desesperadamente o seu recoñecemento como «arte» (moitas veces desde postulados contrarios ao concepto de arte) nun mundo cinematográfico obcecado polo mercado. Sen presenza no mercado, realmente existe o cinema experimental? Se non se distribúe en salas comerciais onde se pode ver? Nas filmotecas, rara vez; nos museos e nas universidades. As películas de Man Ray exhibense nos museos ao tempo que as súas fotografías; Lis Rhodes estrea as súas últimas películas na Tate Gallery de Londres. Existe certo recoñecemento por parte da Academia, aínda que nos estudos universitarios e teóricos sempre se escollan as catro películas de sempre (*Wavelength, A Movie*) para disecalas e asimilalas e así poder prescindir do demais cinema experimental, tan vivo e variado (e aí está o perigo de facer unha selección como a presente). Máis que un problema de público (aínda que non creo que este sexa inferior ao de calquera pintor de mediana calidade nunha galería calquera) existe un problema de distribución e de educación visual. Nun mundo cada vez máis influido pola imaxe non existe unha educación básica audiovisual. Saímos da escola preparados para «entender», cando menos, un cadro abstracto, mais non para entender unha película abstracta.

O cinema (imaxes en movemento) naceu co lastre da novela decimonónica: a palabra «película» pasou a significar popular e exclusivamente «película comercial narrativa de ficción». Para as películas documentais reservamos tan só o adxectivo: imos ver unha película (película narrativa), mais imos ver un documental (película documental). Como cando os EUA se apropian da palabra América; imperialismo

1. En Galicia, no CGAI (onde se non), tivemos oportunidade de ver un ciclo de cinema experimental austríaco en 1993. No mesmo ano e no mesmo local tivo lugar outro ciclo sobre o cinema de montaxe.

Introdución aos clásicos do cinema experimental

Alberte Pagán

estético. O cinema pudo ter seguido os camiños estético-expresivos da pintura ou da música (arte coa que comparte unha esencia temporal) ou crear unha tradición nova e propia aproveitando a vantaxe de ter nacido sen pasado. O apadriñamento da novela narrativa coartou moitas das súas posibilidades.

O cinema experimental é aquel cinema que busca un desenvolvemento propiamente cinematográfico. Os puntos contacto coa pintura (coa que comparte o carácter visual) e coa música (coa que comparte a temporalidade como dimensión concreta) son moitos. O cinema experimental, o parrulo feo da chamada sétima arte, é, a pesar das apariencias, case tan vello como o propio cinema: non falo xa dos elementos comuns entre certo cinema experimental e o cinema primitivo (*Blow Job* [1963] e todo o primeiro cinema de Warhol débelle moito a esa mirada fixa, curiosa e inocente dos Lumière) senón de obras conscientemente vangardistas elaboradas xa á altura de 1910 (películas de Bruno Corra e Arnaldo Ginna feitas sen cámara e actualmente desaparecidas); nos anos vinte eclosionaría o primeiro cinema de vangarda conservado: Viking Eggeling, Hans Richter, Man Ray, Fernand Léger, etc.²

Sendo o cinema experimental anti-narrativo e anti-convencional (un anti-cinema na terminoloxía de Javier Aguirre) o que provoca é unha ruptura das expectativas, un ataque ás convencións, un cuestionamento das verdades absolutas. E a primeira verdade atacada é a importancia do artista como ser divino inspirado que transmite verdades inaccesíbeis ao resto dos mortais. A Arte é cuestionada, e con ela o Artista. Bruce Conner repite continuamente o seu nome en *A Movie* («A film by Bruce Conner») precisamente para ironizar sobre a súa autoría sobre unha obra non filmada por el. Por esa razón incidiremos na obra máis que nos e nas cineastas, aínda que autores como Stan Brakhage fagan un cinema en grande medida persoal e autobiográfico que nos obrigue a facer referencia á súa vida como persoa.

O cinema experimental é politicamente subversivo porque cuestiona os modos de representación do poder e acude con demasiada frecuencia a temas considerados tabú (felación en *Blow Job*, exaculación en *Besonders Wertvoll*, manipulación de cadáveres en *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, parto en *Window Water Baby Moving*; é dicir: sexo, vida, morte: aquilo que somos).

[...]

1. PIONEIRAS, PIONEIROS

As auténticas pioneiras e pioneiros do cinema experimental hai que buscalos nos anos vinte e trinta. Aínda que non se deu unha evolución cronolóxica e continuada (moitos cineastas descoñecendo a obra dos seus antecesoros e contemporáneos), a vangarda posterior á Segunda Guerra Mundial bebe das fontes da vangarda histórica. Os experimentos de Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexandre Alexeieff/Claire Parker, Joris Ivens ou Dziga Vertov, entre outros moitos, tiveron continuidade nas obras que presentamos neste libro.

Nos EUA o vangardismo cinematográfico a penas tivo desenvolvemento na pre-guerra, e os poucos exemplos (James Watson/Melville Weber) son máis poético-surrealistas e narrativos (coas notábeis excepcións de Mary Ellen Bute e Harry Smith) que en Europa, onde ambas tendencias, experimentalismo formal e narrativo, convivían. Durante

e despois da guerra continuou esa tendencia coa obra de Sidney Peterson, James Broughton, Kenneth Anger ou Maya Deren. Non sería ata os anos sesenta que se produciría un maior interese polo experimentalismo formal. Existe por tanto unha maior continuidade na evolución do cinema de vangardas europeo. Así como todas as películas deste capítulo son debedoras de estratexias anteriores, elas mesmas iniciarán novas tendencias ou «xéneros»: o cinema musical, o de montaxe, o estruturalismo... Ou servirán de inspiración directa a cineastas posteriores: Stan Brakhage e Jonas Mekas inspiráronse na obra de Marie Menken, Peter Gidal na de Andy Warhol, os estruturalistas na de Kurt Kren e Peter Kubelka e Warhol.

[...]

2. O LIRISMO CLANDESTINO

Os cineastas estadounidenses sempre estiveron máis influenciados polas narrativas surrealistas que polos experimentos formais europeos. Desde Deren, Broughton, Peterson e Anger desenvolveuse unha tradición romántica e simbolista, idealista e poética que desembocaría no chamado cinema underground dos anos sesenta. *Underground* («clandestino») é un termo político-militar, como vangarda, que define este tipo de cinema como unha opción alternativa ou oposta á convencional. Sen embargo este posicionamento «anti» convive en moitos casos cunha imitación (disfrazada de parodia) dos modelos hollywoodenses.

Este lirismo cinematográfico perderá gran parte da súa carga narrativa na obra de Brakhage, Baillie ou Schneemann. A súa manipulación formal achegaraos á obra especificamente abstracta dos irmáns Whitney, de Menken ou de Harry Smith. Comparadas co cinema de Deren ou Anger, as películas líricas teñen unha montaxe recargada e unha superposición de imaxes que abrirá o camiño ao posterior cinema materialista/estruturalista. Os seus contidos serán sen embargo máis persoais e autobiográficos, chegando a surxir un novo xénero que se chamará «diario cinematográfico» (Menken, Mekas, Schneemann, Brakhage). O cinema underground escandalizou polo seu contido escabroso tanto como o cinema estrutural escandalizará pola súa forma intransixente. En ambos casos a pretensión é non facer concesións aos convencionalismos.

[...]

3. ECLOSIÓN DO ESTRUTURALISMO

Estruturalismo, minimalismo: como no caso do termo «experimental» acabamos por utilizar unha nomenclatura que non satiface nin aos cineastas nin ao público. Pódense buscar analoxías co estruturalismo filosófico, mais cando Sitney bautizou este xénero cinematográfico fíxoo desde un aspecto máis formal: cinema estruturalista é aquel que utiliza a forma como elemento básico de apreciación en detrimento do contido. A duración e a estrutura determinan o contido, en vez de seguilo como no cinema narrativo. Aos rasgos que Sitney lle aplica a este xénero (posición fixa da cámara, montaxe en bucle ou recorrente, pestanexo ou destelos, refotografía dunha pantalla [como en *Tom, Tom, the Piper's Son*]) LeGrice engádelle tres máis (abríndolle o camiño ao cinema materialista): o celuloide como material, a proxección como acontecemento e a duración como dimensión concreta.

Podemos atopar uns primitivos atecedentes do cinema estrutural na montaxe en bucle da muller subindo as escaleiras en *Le ballet mécanique*, nas cinco repeticións das pernas baixando dun automóbil en *Emak Bakia*, e no *Anémic cinéma* (1926) de Marcel Duchamp. Nesta última obra o autor intercala planos de espirais verbais noutros de círculos xiratorios non concéntricos. Deste xeito, prescindindo dos efectos ópticos dos segundos e dos xogos lingüísticos dos

2. Podemos considerar este ciclo como a segunda parte doutro que tivo lugar nas cidades galegas a principios de 1993 baixo o título «Cine de Vangardas 1915-1947» organizado polo CGAI. A diferenza radica, quizá, en que aquelas obras, debido ao prestixio da idade, toparon un lugar na historia do cinema e son apreciadas ou cando menos vistas con curiosidade polas audiencias.

primeiros, o que máis chama a atención é a estrutura perfectamente preestablecida da película: unha imaxe de círculos rotatorios é seguida dunha espiral lingüística, e este par de planos, que constitúe unha secuencia, sepárase da seguinte (como na *TV* de Kren) por un plano negro. Esta distribución sistemática repétese ata o final.

Kubelka considérase a si mesmo o precursor do cinema estrutural, aínda que as súas películas, a pesar de estar medidas e compostas fotograma a fotograma, teñen unha estrutura imposible de apreciar durante a proxección. Mais será Kurt Kren quen aplique por primeira vez, segundo a crítica inglesa, unha estrutura sistemática á súa visión do mundo, xa desde a súa primeira película *1/57 Versuch mit Syntetischem Ton* (1957). E na práctica totalidade das súas obras posteriores utilizará algún tipo de esquema sistemático no que engazar as imaxes.

O cinema estrutural, moi diferente do lírico/underground, resultou ser igual de escandaloso; e tan escandaloso para a sociedade burguesa como para o propio mundo underground. A outra vangarda³ (Jean-Luc Godard) acusa de elitista este tipo de cinema, sen caer na conta de que non fai máis que aplicar e levar ao extremo os presupostos do mesmo Godard (ou sexa, romper cos códigos lingüísticos convencionais). O cinema de Danièle Huillet e Jean Marie Straub, a quen Wollen emparenta estilisticamente con Godard, é un bo exemplo de cinema político case exclusivamente pola súa forma (Godard era incapaz de ver as intencións políticas de, por exemplo, *Chronik der Anna Magdalena Bach*).

O cinema europeo sempre estivo máis politizado que o norteamericano. Dito doutra maneira: sempre buscou xustificacións políticas ás mesmas estratexias utilizadas alén do atlántico. Esta concienciación política producirá as obras máis duras da vangarda: o cinema materialista/estruturalista. [...]

4. O CINEMA MATERIALISTA

Para evitar que o público se deixe levar pola estrutura como antes pola narración, para que a forma non ocupe o lugar da historia, o cinema estruturalista radicalízase e convírtese no cinema estruturalista/materialista. O cinema materialista desvela os mecanismos da súa propia creación e artificiosidade ao igual que os pintores impresionistas non ocultaban a pincelada. «Unha película é materialista se non oculta o seu aparato ilusionista»⁴. Son diversas as maneiras de mostrar este aparato. Por unha banda, podemos incluír a presenza da cámara ou dos elementos de rodaxe no propio mundo diexético: aí temos a cámara reflectida en *El espíritu del animal* (Augusto Martínez Torres, 1971) ou todo o proceso da creación cinematográfica en *Chelovek s kinoapparatom*, por citar un par de exemplos afastados no tempo. (Un antecedente, quizá involuntario, mais non por iso menos importante, da aparición da cámara na diéxese dunha película témolo en *Le ballet mécanique*, no que unha bóla que abanea reflicte a cámara que a está rodando.) Outras veces, a cámara, aínda que non reproducida visualmente, faise patente polos seus movementos ou efectos sobre a realidade diexética, como en moitas películas de Snow. Esta tendencia segue a dar os seus frutos, inclusive no cinema comercial. Por outra banda, pódese salientar a materialidade do celuloide na imaxe proxectada, ou sexa, todos aqueles rasgos que fan posíbel a proxección mais que nunca se mostran, porque

o significativo cinematográfico non se pode ver nunca. Estas reproducións na pantalla do significativo invisíbel non deixan de ser unhas ilusións máis, mais deste xeito o público, sendo consciente desta artificiosidade engadida, tamén o é de toda a cinta como creación persoal. A transparencia da cinta, as súas perforacións de arrastre, o pó acumulado nela, as imaxes rascadas, os «ataques» directos á película como perforacións ou queimaduras, son elementos que axudan a pór en primeiro término a fisicidade da película. Os exemplos son múltiples (Man Ray xa pavimentara o camiño do materialismo cando en *Retour à la raison* creaba imaxes polvillando sal e pementa directamente sobre o celuloide), xa que na realidade, dunha ou outra forma, todo o cinema experimental utiliza algunha destas técnicas. Todo cinema experimental é polo tanto, en maior ou menor medida, cinema materialista.

O materialismo, utilizado conscientemente ou non polas/os cineastas, oponse por definición ao ilusionismo do cinema dominante, e polo tanto avoga por un público activo e consciente. Trátase de evitar, así, a pasividade do espectador, garantía dunha perfecta asimilación da ideoloxía e das mensaxes conformistas imperantes. Mais materialismo non é equivalente a fisicidade. Hai outras formas de facernos conscientes da artificiosidade da obra cinematográfica. As películas de limura posteriores a 1972 utilizaban fotogramas baleiros de imaxe para salientar o tempo como dimensión concreta. *Vis à vis* (Werner Nekes, 1968), tamén desde unha perspectiva temporal, enfrentábanos á nosa condición de voyeurs. O «FIN» de *Entr'acte* (René Clair, 1924), no medio da pantalla branca, é convencional ata o momento no que a personaxe rompe esa pantalla (que descubrimos de papel), subvertindo as concepcións narrativas tradicionais e incluíndo un elemento extradiexético (a palabra *fin*) na diéxese da obra; a materia (o papel, as letras, a pantalla) fícan en primeiro término. Nalgúns rolos de *The Chelsea Girls* Warhol usa o zoom da súa cámara dunha maneira compulsiva, violentando a figuración da imaxe: unha vez máis, a cámara reivindica a súa presenza no desenvolvemento da representación. E, desde o punto de vista do contido, imaxes violentas ou explicitamente sexuais (*The Place Between Our Bodies* [Michael Wallin, 1975], *Besonders Wertvoll*, as películas de Kren que utilizan filmacións das *materialaktionen* de Brus ou Müehl) provocan os mesmos choques e reconsideracións no público.

O materialismo é unha reivindicación do material físico, pre-existente, como obxecto da arte, e polo tanto unha negación da creación artística e da ou do artista; independentemente de que moitos cineastas (Brakhage sería o primeiro que vén á mente) pretendan traballar a partir dunha hipotética «inspiración» e leven unha vida de artista idealizada. A utilización de materiais previos anula a creación: os produtores de obras de arte materialistas escollen, ordenan, conxugan estes materiais, mais non os crean. Gidal chega ao extremo de negar «a reprodución da realidade a través duns medios de representación fotomecánicos» desde unha ideoloxía cinematográfica estruturalista/materialista⁵, e critica a subxectividade de autores como Godard ou Huillet/Straub, a quen lles nega o estatus de vangardistas. Mais, ao final, a «autoría» é un xeito de garantir o texto como creación, en oposición á «realidade». Se a crítica ao modo de representación institucional se basea na súa presentación da realidade diexética como equivalente á realidade extradiexética, a presenza dun «autor» ou «autora» rompe esa identidade. A subxectividade pode, polo tanto, funcionar tamén como elemento anti-ilusionista. A diferenza entre a primitiva *Tom*, *Tom, the Piper's Son* (anónima, 1905) e a vangardista *Tom*,

3. Peter Wollen, en «The Two Avant-Gardes» (*Readings and Writings*, Verso, Londres, 1982) distingue entre unha vangarda formal (o que aquí chamamos cinema experimental) e unha política, especificamente europea, na que inclúe a Jean-Luc Godard, Danièle Huillet, Jean Marie Straub e a vangarda soviética.

4. Gidal, *Materialist Film*, p.17.

5. Gidal, *Materialist Film*, p.78.

Tom, the Piper's Son (Jacobs, 1969) non estriba somente en que a primeira utilice material orixinal e a segunda material «reciclado», senón que o feito de a segunda levar unha asinatura (Ken Jacobs) implica un punto de vista persoal e subxectivo que permite a manipulación dunha metraje non creada polo «autor». A existencia deste autor é a garantía do seu materialismo. Se a película de 1905 se sostén a si mesma como representación dunha farsa, sen pretensións artísticas (a identidade entre a realidade diexética e extradiexética é maior a pesar do contido teatral), a de 1969 abstráese da realidade para constituírse nunha visión persoal desa mesma farsa e nunha meditación sobre o material no que está recollida. Mentres o materialismo nega a posibilidade de creación (e a existencia do/a artista), a presenza dun autor ou autora incide na materialidade do celuloide. De feito, o cine hollywoodense clásico (identificado baixo o epigrafe «modo de representación institucional») deixa de ser tal en canto, abandonando o estilo da produtora ou do estudio, se nota a presenza dun «autor».

Argumentase que o labor de cineastas como Peter Gidal é improdutivo debido ao carácter ilusionista do cinema en si. O cinema é esencialmente ilusionista, iso é innegábel. Como un novo Zenón, Peter Kubelka dicía que o movemento no cinema non existe: o que temos son fotogramas extáticos, que ao seren seguidos doutros fotogramas similares e proxectados consecutivamente, vintecatro cada segundo, semellan unha soa imaxe móbil, gracias a unha propiedade do cerebro chamada «efecto phi». A función das imaxes conxeladas sería a de recordarnos que estamos ante un proxecto ilusionista. Mais como, e por que, escapar do ilusionismo, se aínda estes planos conxelados non son tal, senón unha sucesión de fotogramas idénticos que nós apreciamos como unha soa imaxe estática (unha nova ilusión)? O cinema materialista non pide máis que a nosa consciencia da linguaxe. Se o cinema underground subvertía Hollywood, o cinema materialista subvirte a experiencia visual, o ilusionismo, o Cinema.
[...]

5. ANIMACIÓNS, MÚSICAS E OUTRAS PERCEPCIÓNS

Esta pequena evolución do cinema experimental que tracei non deixa de resultar falsa, porque a pesar de existiren certas tendencias e épocas menos que máis definidas, os diferentes xéneros e estilos mencionados ata o de agora conviviron desde os anos vinte. Despois do materialismo/estruturalismo poderíase falar de neoestruturalismo, de novas tendencias, dunha volta a certa narratividade... Neste capítulo toparémonos con películas que retoman estilos e xéneros que veñen de vello; que implican unha evolución tanto de estratexias anteriores como da propia filmografía dos cineastas en cuestión. A busca dunha música visual (paralela á auditiva no caso de Aguirre, independente e puramente visual no de Davies) lévanos ao «cinema puro» dos anos vinte. Na busca dunha «esencia» cinematográfica acudiuse a outra arte temporal (como o cinema) na busca de analoxías e inspiración. Os irmáns Aleinikov retoman o cinema de

montaxe popularizado por Conner para continuar coa crítica social inherente a este xénero. A animación de recortes de VanDerBeek ou de Jordan entraría dentro do cinema de montaxe: a colaxe ten lugar dentro do fotograma en vez de no interior da escena ou secuencia. Sistiaga é un exemplo de cinema de animación moi diferentes do de Jordan. Acudindo á inspiración de *Retour à la raison*, *Mothlight* ou Harry Smith, conxuga materialismo con animación de cores.

A animación é tan vella como o cinema. Máis vella que o cinema: o zoótropo (tambor que contén debuxos no seu interior que se animan ao facelo xirar) e demais inventos pre-cinematográficos non deixaban de ser animacións de figuras e debuxos. O cinema en si non é máis que a animación de imaxes estáticas. Debido á vocación realista do cinema dominante, chegamos a esquecer este feito, e a identificar o movemento da representación das figuras na pantalla co movemento real das mesmas na realidade extracinematógrafa. Así, entendemos por animación o movemento de obxectos na pantalla carentes de tal na realidade extracinematógrafa; definición que delata as súas propias carencias, pois en moitos casos o que se move na pantalla non existe na realidade (sendo creado directamente sobre o celuloide), ou é un ser animado xa de por si (dándolle o ou a cineasta outro tipo de movemento: o que McLaren chamou «pixillation»). A animación é tan complexa e variada como o propio cinema de vangarda: animanse figuras xeométricas, obxectos cotiáns, raias, debuxos, gravados, plastilina, animais, pinturas, sombras, insectos; mestúranse imaxes representacionais (fotografadas directamente da realidade) con animación de debuxos ou de plastilina; píntase o celuloide, faise un «raiograma» con el. Tal complexidade dificulta a imposición dun límite ao cinema animado; aínda máis a delimitación entre animación vangardista e convencional. De todos xeitos, arrisquemos una definición xeral: a animación vangardista tendería a destacar (como o cinema vangardista en xeral) a súa propia materialidade, en oposición á «limpeza» e transparencia de, por exemplo, Walt Disney; e coquetearía máis coa abstracción, mentres a animación de consumo non deixaría de reproducir as narrativas de sempre (lembramos que a animación comezou sendo unha cousa de adultos, e só coa televisión se empezou a identificar como produto infantil). Unha definición aplicábel á obra de Len Lye ou á do propio autor da cita é unha de Norman McLaren: «A animación non é a arte dos *debuxos animados* senón a arte da *animación [movemento] debuxada*. O que acontece *entre* cada fotograma é moito máis importante que o que existe *en* cada fotograma. A animación é polo tanto a arte de manipular os intersticios invisíbeis que se agachan entre os fotogramas»⁶, definición que nos vale perfectamente para definir o cinema métrico dun Kubelka.

■ Fragmentos tirados de *Introducción aos clásicos do cinema experimental 1945-1990*, Alberte Pagán, CGAC / CGAI, Compostela, 1999. Dispoñíbel en <http://albertepagan.eu/cinema/livros/introduccion/>