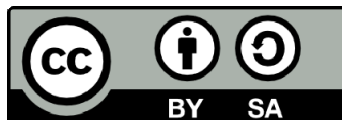




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Imágenes en oposición El arte filmico como documento estético-político en el arte contemporáneo (siglo XXI)

Carlos Vázquez Méndez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartiqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartiqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**

Imágenes en oposición.

El arte fílmico como documento estético-político en el arte contemporáneo (siglo XXI)



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Universitat de Barcelona
Programa de doctorado
La realidad asediada, concepto, proceso y experimentación artística

Tesis:
Imágenes en oposición.
El arte fílmico como documento estético-político en el arte contemporáneo (siglo XXI)

Doctorando
Carlos Vásquez Méndez

Directores de Tesis:
Dr. Miquel Planas / Dr. Albert Alcoz
Tutor: Dr. Josep Cerdà

AGRADECIMIENTOS

Quería agradecer a todas las personas que han hecho posible esta investigación: Valentina Alvarado Matos que me ha acompañado en todo este proceso; a mis padres Verónica y Carlos; a mi hermano Claudio; a los directores de esta tesis Miquel Planas y Albert Alcoz; al director del programa Josep Cerdà; a Pep Mata y a Laura Baigorri. También quería agradecer a las personas que me ayudaron a desarrollar una obra filmica en diálogo con esta investigación: Enric Puig Punyet, Xavi Massó, Carolina Ciuti, Marina Vinyes y Teresa Arredondo Lugon. Y finalmente me gustaría reconocer a las personas que me ayudaron a través de una escucha atenta y una devolución inestimable: Esperanza Collado, Oscar Cárdenas, Carlos Flores del Pino, Pablo Santa Olalla, Natalia Castañeda, Rosa Lendínez y todas las artistas residentes y trabajadoras de La Escocesa, donde tuve mi taller durante todo el período de investigación.

Esta investigación fue beneficiada con una beca doctoral de CONICYT/ANID del Gobierno de Chile.

RESUMEN

Esta es una investigación que aborda el arte fílmico en la contemporaneidad (siglo XXI), y analiza como el proceso obsolecente al que está sujeto, consolida la práctica artística como un ejercicio de resistencia. Su ocupación en torno al dispositivo cinematográfico, a través de formalizaciones que involucran el uso del soporte fílmico analógico, es singularizado en contraste al entorno digital que lo circunda. En esta tesis se reflexiona sobre las actualizaciones que el arte fílmico hace efectivas, redefiniéndose en el ámbito del arte contemporáneo, con el propósito de desactivar su desincronización en la actualidad. Esta particularidad introspectiva, en donde el *apparatus* fílmico suele ser forma y fondo, no solo explora nuevas funcionalidades de los artefactos que hacen posible su materialización, sino que también indaga en su condición de arte basado en el tiempo (*time-based art*) para elaborar propuestas artísticas históricamente situadas.

PALABRAS CLAVES

Arte fílmico; celuloide; obsolescencia; dispositivo; documento; *apparatus*; arqueología medial; cine de artistas; instalación; performance; material foto-químico; materialismo histórico; caja negra; cubo blanco; imágenes dialécticas; cine expandido; arte contemporáneo; *time-based art*

ABSTRACT

This is a research that addresses film art in the contemporaneity (XXI century), and analyzes how the obsolescent process to which it is subject consolidates artistic practice as a resistant exercise. His occupation around the cinematographic *dispositif*—through formalizations that involve the use of analog film support— is singularized in contrast to the digital environment that surrounds it. This thesis ponders on the updates that film art makes effective, redefining itself in the field of contemporary art, with the purpose of deactivating its current desynchronization. This introspective particularity —where the filmic *apparatus* is usually form and substance— not only explores new functionalities of the artifacts that make their materialization possible, but also inquiries into their status as time-based art to develop artistic proposals historically situated.

KEYWORDS

Film art; celluloid; obsolescence; *dispositif*; document; *apparatus*; medial archaeology; artists cinema; facility; performance; photochemical material; historical materialism; black box; white cube; dialectical images; expanded cinema; contemporary art; time-based art

ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN	10
	Tesis	11
	Objetivos	13
	Metodología	14
	Umbrales	17
	Estructura	19
1.	EL ARTE FÍLMICO EN EL ARTE DEL SIGLO XXI	25
1.1	Apuntes para una definición de un lenguaje en movimiento.	26
1.1.1	El factor analógico	26
1.1.2	Lo mecánico y lo tecnológico	31
1.1.3	La cuestión del dispositivo	33
1.1.4	Una práctica heterogénea	37
1.2	Orígenes de un arte contiguo	44
1.2.1	Hitos y trazados	45
1.2.2	Original	46
1.2.3	El grado cero	56
1.2.4	Cruces intermediales	65
1.2.5	Luz Ambiental	69
1.2.6	La muerte del cine	75
2.	TACITA DEAN Y LA DESAPARICIÓN DEL CELULOIDE	82
2.1	FILM	83
2.2	The Green Ray	92
3.	LA IMAGEN PROYECTADA. EL DISPOSITIVO FÍLMICO EN EL CAMPO DEL ARTE	101

3.1	La pantalla	108
3.1.1	Tamaños y distancias	112
3.1.2	Superficie de reflexión	115
3.2	La proyección	119
3.2.1	La evidenciación técnica	120
3.2.2	La propagación lumínica	125
3.3	Lo espacial	131
3.3.1	Arquitectura de la luz	132
3.3.2	Puntos de observación	139
3.4	El cuerpo fílmico	147
3.4.1	Las imágenes intersticiales	149
3.4.2	El cuerpo genealógico	153
4.	SHARON LOCKHART Y EL USO DEL MATERIAL FÍLMICO COMO HERRAMIENTA DE DEVELAMIENTO	158
4.1	Exit / Lunch Break	159
5.	LO FÍLMICO COMO GESTO TESTIFICAL	180
5.1	La memoria insumisa	181
5.1.1	Cuadros como evidencia. lo <i>indicial</i> del soporte fílmico	184
5.1.2	El agenciamiento de lo documental	189
5.1.3	Lo dialectal de las imágenes	194
5.1.4	Imágenes documento / Imágenes de archivo	196
5.1.5	Lo fílmico como evidencia	200
5.2	Los rastros de la historia	201

5.2.1	Obsolescencia y (re)escritura histórica	203
5.2.2	Sincronismo	204
5.2.3	Anacronismo	207
5.3	La historicidad del medio fílmico	213
5.3.1	Los pliegues temporales	218
5.4	Máquinas del tiempo	224
5.4.1	La linealidad del tiempo	225
5.4.2	El anclaje temporal	229
6.	ROSA BARBA. EL DISPOSITIVO FÍLMICO COMO MEDIO INSTALATIVO	234
6.1	Bending to Earth	235
6.2	Time as Perspective	242
7.	LA OBSOLESCENCIA DE LO FÍLMICO COMO GESTO DE RESISTENCIA ESTÉTICO-POLÍTICA	255
7.1	La materialidad de lo fílmico	261
7.1.1	Lo histórico y lo medial	262
7.1.2	La naturaleza	267
7.1.3	La máquina	268
7.1.4	La escala	272
7.1.5	El umbral	275
7.1.6	Lo residual	281
7.1.7	La metamorfosis	287
7.1.8	El fósil	290
7.1.9	La ruina	295
7.1.10	El reciclaje	298
7.1.11	Las estructuras reticulares	303
7.1.12	Standards & Formats	308
7.1.13	Erratas	313
7.2	La obsolescencia de lo fílmico	319
7.2.1	La linealidad temporal	319

7.2.2 Zona de intersecciones	320
7.2.3 La obsolescencia como agenciamiento	323
CONCLUSIONES	330
ANEXO	342
FIGURAS	436
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	440
NOTAS	447

INTRODUCCIÓN

Tesis

Imágenes en oposición. El arte fílmico como documento estético-político en el arte contemporáneo (siglo XXI), es una investigación que gira en torno al dispositivo fílmico desplegado en el museo o galería, en donde se propone analizar el estado de la cuestión en el período 2001-2022, con el propósito de evaluar si este tipo de arte audiovisual, instalativo y escultórico que utiliza el celuloide como soporte, ejerce un rol estético-político en el contexto actual.

La tesis de esta investigación, como su propio nombre lo indica, presenta al arte fílmico como un dispositivo erigido en oposición, en consecuencia, la pregunta principal que se propone sería: ¿Es el arte fílmico un documento estético-político en el arte contemporáneo?. A lo largo de toda la investigación se plantean reflexiones, hitos y obras que ayudan a testimoniar que el arte fílmico es una práctica resistente al proceso obsolecente al cuál ha sido sometido, resignificándolo. Esa misma perseverancia le habría permitido continuar siendo activo, aunque su concomitancia con el entorno esté determinada hoy precisamente por este desajuste con el tiempo actual. La tesis de esta investigación se desplegaría a lo largo de todo el texto, aunque es en la adecuación que hace cada capítulo de esta, donde se complejiza más esta hipótesis: ¿Es el arte fílmico una expresión vigente en el siglo XXI? (capítulo 1); ¿Es la desaparición del celuloide determinante en el actual estado de la cuestión? (capítulo 2); ¿Es el trabajo sobre el propio dispositivo lo que estimula el

espíritu crítico de este lenguaje? (capítulo 3); ¿Posee lo fílmico una facultad única y particular de plasmación? (capítulo 4); ¿Es lo fílmico un documento histórico en si mismo? (capítulo 5), ¿Yace en lo cinemático la energía conectiva que sostiene la eficacia y vigencia de esta práctica? (capítulo 6); ¿Es la condición obsolescente la que le otorga al arte fílmico un compromiso político? (capítulo 7).

A través de estas cuestiones que plantean cada capítulo se abren sub-tesis más específicas, entendiendo siempre la contrariedad del arte fílmico a un proceso inherente al propio lenguaje y su reajuste a lo largo de las últimas décadas. Las preguntas que surgen son múltiples: ¿El arte fílmico sería incompatible al proyecto homogeneizador de la tecnología digital imperante?; ¿En su operatividad cuestionaría frecuentemente su herencia cinematográfica y discutiría también la propia institucionalidad del arte que lo cobija?; ¿Representaría una antítesis a la promesa de inmaterialidad de los nuevos medios?, y finalmente, ¿Ese espíritu crítico lo dirigiría incluso hacia si mismo, trastornando el diseño de los mecanismos que hacen posible su configuración, con una finalidad vinculante a la contemporaneidad?.

Objetivos

El objetivo principal de esta tesis es desarrollar una investigación que argumente respecto a las hipótesis que se plantean, a través de una escritura que analice referentes específicos en un contexto amplio. Se plantea también como objetivo fundamental, actualizar el debate en relación al arte fílmico, introduciendo conceptos y problemáticas concernientes al siglo XXI y, en consecuencia, proponer ejemplos, discursos y bibliografía –lo más reciente posible– que lo justifique. La intención de contribuir a la investigación artística, está sustentada en la aspiración de elaborar un texto que aporte nuevos puntos de vista sobre el tema, sobre todo desde el aspecto estético-político y concentrándose, en lo posible, en el arte fílmico como resultado de la práctica con el celuloide –entendida como tecnología obsoleta–.

Un objetivo secundario es desarrollar un diálogo entre la práctica artística del investigador y la propia tesis, desarrollando obras que establezcan una correspondencia directa con las cuestiones planteadas en el texto. También, como objetivo necesario se plantea elaborar un texto que, respetando las formas de la escritura académica, pueda encontrar espacios para desarrollar métodos experimentales de investigación, buscando una necesaria coherencia con la práctica abordada.

Metodología

Esta facultad estética-política del arte fílmico se ve acrecentada por el período de análisis que propone esta investigación, es decir el siglo XXI, contexto que clarifica los efectos simbólicos que ejerce en un contexto que le es adverso. Entonces sería este continuo proceso de contrastación, parte integral de la metodología de análisis utilizada en esta investigación. El arte fílmico es un arte híbrido, un receptáculo de diversas tradiciones, técnicas e incluso de disciplinas que confluyen en el —y que se plasman en las referencias estudiadas en este texto—, entre las que se encuentra el cine, la instalación, la performance, el sonido, la escultura, la filosofía, la arquitectura, las ciencias sociales, la historia, la astronomía, la ecología, el psicoanálisis, entre otros. Este ejercicio de contrastación se aplica proponiendo distintos puntos de vista en el análisis de las obras, las cuales pueden ser apreciadas desde diferentes niveles, distancias y en relación a múltiples contextos. Por ejemplo, hay disciplinas absorbidas por algunas prácticas artísticas y que atraviesan algunos capítulos enriqueciéndolos, tales como el arte conceptual y estructural en el primer capítulo; la fotoquímica —y la alquimia— en el segundo; la arquitectura, la escultura y la performance en el capítulo tercero; la antropología en el capítulo cuarto; la historia y la filosofía en el capítulo quinto; la física y la geología en el quinto y la ecología y arqueología de los medios en el capítulo final. También hay autores que sobrevuelan toda la extensión del texto, es el caso de Walter Benjamin, Jussi Parikka y Erika Balsom.

La recopilación documental de obras referenciales ha precedido un posterior análisis en base a una bibliografía o documentación sobre aquellas obras. El criterio general ha sido construir una suerte de *collage* estructurado en torno a la descripción y el análisis detallado de obras relevantes en la historia contemporánea del arte fílmico, con razonamientos propios del tesista y con amplias citas que se ajustan a la reflexión que las convoca, pero que también permiten fugas y derivas, de esta forma las argumentaciones pueden esparcirse más allá del espacio funcional asignado. Desde una propuesta metodológica documental y analítica, es fundamental dejar espacio para un método más experimental, donde algunos argumentos se planteen como interrogaciones, de esta forma la línea argumental se remita al periplo concreto que se traza a través del texto, más que a la pretensión de abrazar axiomas y absolutismos. En este tipo de investigaciones, basadas en el análisis de formalizaciones estéticas, los significados tienden a desplazarse constantemente – precisamente allí se deposita su potencialidad artística –, consiguientemente los límites se hacen difusos y las genealogías muchas veces se tejen rizomáticamente más que de forma lineal.

Esta investigación está basada en la recolección de referencias bibliográficas (documentos textuales) y de obras consideradas relevantes desde la temática que plantea cada capítulo o sub-capítulo (documentos icónicos), siendo un número importante de ellas visitadas por el propio investigador. Gran parte de los textos de referencia que se han analizado fueron publicados en las dos últimas décadas, esto se debe a que existe

poca literatura específica en el siglo XX; a que la mayoría de los estudios especializados en el dispositivo fílmico (dentro del espacio del museo y la galería) surgieron a finales del milenio anterior y durante el curso del actual; y finalmente porque existe en este trabajo la voluntad de actualizar los discursos, refrescar las referencias y complejizar el análisis de la imagen proyectada dentro del museo. Las cuestiones que se han instalado o afianzado en las últimas décadas en los discursos del arte contemporáneo y que renuevan las posibilidades de análisis son complejas y amplias, cuestiones tales como la alteridad, la ecología, la arqueología medial, han empujado a los artistas a implantar un agenciamiento y un profundo sentido crítico hacia la propia creación, en este caso, la de un arte –el arte fílmico– eminentemente desarrollado en, desde y para el primer mundo. Estas situaciones paradójicas son vistas en esta investigación como las fisuras por donde eventualmente emanaría la potencialidad política del arte fílmico, puesto que el arte contemporáneo funcionaría como un espacio donde los discursos y los significados políticos son estimulados, consecuentemente lo fílmico se instalaría en una posición vigilante, que traza lecturas contraculturales o forzando redirecciones disidentes, buscando que lo cinematográfico en este caso, se someta a todo tipo de interrogaciones. El arte fílmico es en muchos sentidos la imagen desnuda –y fragmentaria– del cine dentro de una sala de espejos.

Umbrales

El arte fílmico es un término que aquí se propone para denominar este tipo de lenguaje artístico, al colocar el soporte fotoquímico en el centro de la práctica y el *apparat*us fílmico como la estructura que lo articula y cobija, siempre bajo el alero del arte contemporáneo.

En la bibliografía estudiada es notoria una disparidad en la manera en que cada investigador denomina esta variante del arte audiovisual – artists' films, cine de exposición, cine de artistas–, siendo todos términos que, al ser traducidos al castellano, no logran identificar con precisión el elemento aglutinador de esta investigación: que es el material fílmico. No obstante, en este trabajo esas denominaciones son complementarias, puesto que se entiende como un lenguaje híbrido, que se desplaza constantemente, sobre todo en estos tiempos donde lo intermedial es un cruce continuo.

El cine en sí mismo al ser una disciplina con su propia historia, estructura y territorio específico, al entrar al museo y la galería, atraviesa espacios intersticiales de difícil delimitación, como son el cine experimental y/o el cine expandido. Ambas corrientes se consideran en este trabajo como una fuente importante de discursos, de trabajos y de artistas, no obstante, se ha querido dar mayor énfasis a referencias instaladas en el museo o la galería o al menos en la frontera. Es importante destacar, reconocer y diferenciar el cine experimental del arte fílmico o

cine de artistas, este es un tema relevante que debería ser analizado en una futura investigación.

Considerar arte fílmico como un documento estético-político, como refleja el título de esta investigación, está alentado por las distintas capacidades del material fílmico de inscribir el tiempo sobre si mismo, transformándose en un artefacto testimonial. Esto ocurre en diferentes escalas que van desde una imagen de una vigésima cuarta parte de segundo de duración hasta el dilatado tiempo geológico. Esto se manifiesta en lo fílmico al indexar imágenes en su superficie fotosensible, cuando los objetos que lo conforman contienen las historias que preceden a su creación, cuando se derrama y se torna corrosivo posteriormente o cuando toda la tecnología fílmica proyecta los elementos y significados de vuelta al mundo.

Esta capacidad de estar situado históricamente hace que el arte fílmico gestione una relación directa con lo real-histórico, esto se hace visible tanto en el *apparat* como en lo espectral en la pantalla, y por tanto el arte fílmico sería potencialmente un generador –parafraseando a Benjamin– de imágenes históricas, que no arcaicas. Esta facultad de trabajar con el tiempo, en la contemporaneidad, le exige adoptar un compromiso político más explícito y desarrollar mayor empatía con las disidencias y las luchas de reivindicación de la diversidad. El hecho de que en esta investigación, el arte fílmico, degradado actualmente por su anacronismo, se concentre en el nuevo milenio, tiene relación con la conjugación del pasado en tiempo presente que despliega la memoria

depositada en los materiales, permitiendo al artista fílmico erigir simbólicamente dentro del museo unas máquinas del tiempo.

Estructura

La estructura de la investigación propone intercalar entre cada uno de los cuatro capítulos más teóricos, un estudio de caso. Estas tres artistas y sus propuestas representarían una bisagra entre el capítulo anterior y el siguiente, conectando –en clave contemporánea y de manera amplia– los temas, términos y perspectivas propuestas en los capítulos, pero a través de formalizaciones estéticas concretas, y en obras relevantes para cualquier estudio sobre la materia en estas dos primeras décadas del milenio. Los tres capítulos (estudios de caso) y los cuatro capítulos temáticos más conceptuales, resuenan también en el anexo compuesto por una breve reseña e imágenes de la obra del tesista desarrollada durante el período de investigación. Confluyentes en varios aspectos con la tesis planteada aquí, los trabajos seleccionados giran alrededor de las mismas preocupaciones y propósitos que impulsaron esta tesis doctoral. La inclusión de este anexo responde a la necesidad de anclar esta investigación también a cuestiones plásticas, de búsqueda material y de conocimiento experiencial y sensorial que han establecido fluidos canales de comunicación con la teoría y las obras y planteamientos de otros artistas.

El primer capítulo denominado *el arte fílmico en el arte del siglo xxi*, ofrece un primer intento de definir el término y su relación con el material

foto-químico, condición que con el tiempo se ha ido estrechando cada vez más, acotándose en el nuevo milenio, a un grupo reducido de artistas que verdaderamente identifican en lo fílmico su material de trabajo. En este capítulo se plantea además una revisión del dispositivo fílmico desde una perspectiva más teórica y elemental, y establecer así los parámetros necesarios para analizar a lo largo del capítulo los hitos donde se generaron los primeros intentos de instalar el dispositivo dentro del museo o de la institución del arte. La línea genealógica que se traza está fundamentada en obras concretas que impulsan, según esta investigación, un giro que a lo largo del tiempo ha ido dando forma a lo que actualmente entendemos como constituyente de este tipo de expresión artística. Las obras analizadas están cada una de ellas ancladas a uno de los períodos o décadas -desde los años cincuenta hasta los noventa- donde el arte fílmico fue conformándose hasta lo que se conoce actualmente.

El segundo capítulo trata sobre la primera artista presentada como estudio de caso, titulado *Tacita Dean y la desaparición del celuloide*, dedicado a la británica -posiblemente la representante contemporánea del arte fílmico más distinguida en este milenio- y en cuya primera parte se estudia pormenorizadamente su obra *FILM* (2011) entendida como una obra que constata la amenaza del proceso obsolecente sobre la película cinematográfica como temática en los artistas fílmicos. En la segunda parte de este capítulo se estudia su obra seminal *The Green Ray* (2001) en el cual se plantea a través de una anécdota del proceso de creación de la pieza, como lo aureático y alquímico del celuloide emerge situándose en

un espacio indeterminado del dispositivo. Este halo misterioso pero palpable del film, paradójicamente representa lo que muchos artistas ven en el soporte analógico y que los alienta a seguir trabajando con este material, a pesar de las dificultades para hacerlo hoy en día.

En el tercer capítulo titulado *La imagen proyectada. El dispositivo filmico en el campo del arte*, se retoma el concepto de dispositivo filmico, aunque esta vez desde una perspectiva más matérica, instalativa y escultórica, y que considera el espacio donde se emplaza como determinante. Aquí se analizan obras que redefinen cada uno de los polos del *apparatus* filmico en el arte, como las pantallas, la proyección, lo arquitectónico y lo performático. Es en este capítulo donde se expone también la dualidad caja negra y cubo blanco, distinción útil que atraviesa el análisis de todas las obras que conforman el recorrido. Esta cuestión más vinculada a los estudios visuales, la curaduría y el comisariado, se hace relevante al encarnar precisamente el desajuste resultante de la importación de un lenguaje –el cine– que posee características técnicas específicas y que invoca planteamientos arquitectónicos, lumínicos y atmosféricos particulares. Para finalizar se considera la figura del espectador como un factor relevante, no solo en la lectura de las obras, si no también como un cuerpo que modifica e interviene el devenir de este tipo de propuestas cinemáticas y basadas en el tiempo.

En el cuarto capítulo titulado *Sharon Lockhart y el uso del material filmico como herramienta de develamiento*, se examinan dos trabajos relacionados espacial, temática y cronológicamente, titulados *Exit* (2008) y *Lunch Brake*

(2008). Estas dos piezas permiten evaluar las estrategias que Lockhart establece para crear representaciones justas, consensuadas y efectivas desde el punto de vista político. Ambos trabajos se aventuran a exponer situaciones con las que los trabajadores y obreras retratados lidian cotidianamente, como son la rutina, el control del tiempo en el trabajo y los brevísimos momentos de distención permitidos en esta acerería de Maine. En las dos piezas se puede apreciar una voluntad de la artista de utilizar las propias limitaciones del material fílmico como un artefacto generador de sentido, vinculando –indivisiblemente– la forma y el fondo.

El quinto capítulo (*Lo fílmico como gesto testifical*) se dedica a analizar todo lo que está enmarcado por la pantalla y analiza la tendencia del lenguaje audiovisual, en la contemporaneidad, a trabajar los discursos y modos de plasmación lo real. Esta herencia documental en el arte del siglo XXI desarrolla ciertamente compromisos políticos, ampliaciones en sintonía con la globalización y la inclusión de zonas y temáticas que el arte contemporáneo históricamente había desatendido. En este capítulo se plantea como el trabajo con lo cinematográfico, de parte de los artistas, manifiesta una apropiación de los modos narrativos del cine, de sus estrategias de producción, de su técnica y se analizan distintas obras de arte fílmico que trabajan conscientemente un equilibrio entre ética y estética.

En el capítulo sexto denominado *Rosa Barba. El dispositivo fílmico como medio instalativo*, se estudia en primer lugar una obra de la artista italiana llamada *Bending To Earth* (2015), en donde se plantean las ideas básicas que

la artista aplica a todo su cuerpo de trabajo, como la concepción de un tiempo geológico, la cámara como instrumento de dibujo espacial y lo cíclico no como metáfora del eterno retorno, si no más bien, de cómo la repetición junto al factor temporal deja tras de sí grañas, rastros y ruinas. Así entiende Rosa Barba el paisaje y el propio soporte fotoquímico, como un lienzo donde la luz y el tiempo inscriben su huella. También se analiza su exhibición *Time as Perspective* (2012), en la cual la dimensión cinemática del arte fílmico es entendida como la fuerza motriz que mantiene activas las máquinas, entendidas hoy como artefactos inútiles. Rosa Barba interviene el diseño original de los aparatos para liberarlos de la funcionalidad para la que fueron fabricados, atenuando las secuelas del proceso de degradación al que están sometidos, empleándolos así como artulugios zombi que ponen en cuestión el propio sistema que los creó.

El último capítulo (*La obsolescencia de lo fílmico como gesto de resistencia estético política*), se propone examinar todos los cruces temporales e históricos que se producen cuando una pieza de arte fílmico se activa. Es el capítulo en donde se traza un entendimiento más matérico de lo fílmico, donde el arco temporal se amplía a la procedencia de sus propios componentes –la gran mayoría mineral–, donde por ejemplo su origen mecánico y analógico lo emparentan con todo un patrimonio industrial, económico y cultural que lleva acoplado, o respecto a los efectos de su descarte, las secuelas de su corrosión y las implicancias de su posterior fosilización. Como su nombre ya lo anuncia, este es el capítulo donde se aborda la obsolescencia como una transformación de las máquinas

respecto a su aptitud y validez. Lo que aquí se postula, y que en los capítulos anteriores ya se anticipa, es la resignificación que el arte fílmico hace de su propia condición obsolescente utilizándolo como argumento contracultural.

1. EL ARTE FÍLMICO EN EL ARTE DEL SIGLO XXI

1.1 Apuntes para una definición de un lenguaje en movimiento

El arte fílmico, como se denomina el lenguaje central de esta investigación, se caracteriza por emplazar el dispositivo cinematográfico dentro de la galería o el museo de arte contemporáneo. Entendiendo por dispositivo una serie de elementos que constituyen la práctica cinematográfica, en este caso analógica, y aunque estos se fundamenten en los mismos principios (espacio, luz y tiempo) que cualquier otra imagen proyectada en la galería o el museo, el arte fílmico se aglutina alrededor de un medio específico, que es el celuloide.

El arte fílmico utiliza el material analógico o celuloide como su soporte substancial y el dispositivo cinematográfico que lo proyecta como su matriz, y es en las características físico-técnicas de este medio donde cimienta sus particularidades, tanto al reconfigurar su marco conceptual en diversas estructuras o espacios, desplegar sus especificidades materiales, como al reivindicarlo como un fundamento estético, político y metodológico en la creación de imágenes.

1.1.1 El factor analógico

Desde 1888 aproximadamente que el material fílmico analógico ha sido la naturaleza de las imágenes cinematográficas. Héctor Ríos (1979:45) en su manual de cinematografía es aún más enfático, *“el material básico de la*

actividad cinematográfica es ciertamente la película fotosensible” o al menos así lo fue durante más de un siglo y sus particularidades siguen siendo el marco de referencia principal en el desarrollo de la tecnología digital de las imágenes en movimiento, que reproduce sus formatos, sus características estéticas y su cadencia.

La película fotosensible ha ido cambiando su composición con el tiempo, aunque la configuración es básicamente la misma, es decir, la emulsión fotosensible se distribuye sobre un medio que la sujeta y protege, y esta base desde los orígenes del cine ha ido cambiando principalmente debido a criterios de conservación y seguridad. Hasta 1912 fue el nitrato, altamente inflamable, el que fijaba las imágenes en movimiento, luego se inventó el acetato que *“empleaba una base de acetato plástico incombustible, no como el nitrato de celulosa usado en la película de 35mm, ganando el nombre de ‘película de seguridad’”*¹ (Eisloefel, 2013:32), coincidiendo con el período de industrialización y consolidación del cine, en que proliferaron también los formatos domésticos, hasta su reemplazo en 1955. En esta época se impone el poliéster, que es la base de las películas fotoquímicas que hasta el día de hoy se siguen fabricando.

El tipo de películas puede variar respecto a su sensibilidad a la luz, su gama cromática y su latitud (tonos medios), pero el principio de su procesamiento y copiado sigue siendo el de la impresión por contacto negativo-positivo. La guía *El arte de la proyección fílmica* lo explica de la siguiente manera:

“El material de película se fabrica con emulsiones en blanco y negro o en color, para producir una imagen positiva o negativa. En la mayoría de los casos, se utiliza stock negativo en cámaras cinematográficas. La impresión por contacto y la impresión óptica dentro del proceso de duplicación dan como resultado la creación de copias positivas para la proyección de películas” (Cherchi, P., Spencer, Ch., Surowiec, C.A., Wagner, J.T. 2020:33)²

En esta investigación no solo se considera arte fílmico aquellas obras copiadas en material positivo y proyectadas a través de un mecanismo analógico. Ciertamente que un gran número de obras de arte fílmico entienden como la médula espinal del dispositivo cinematográfico el terceto pantalla/proyector/espacio y considerando el proyector como la parte donde una tira de película es hecha imagen, sin embargo, no es una condición excluyente en el siglo veintiuno, ya que la hibridación analógico-digital de los procesos de trabajo en la contemporaneidad han ampliado las posibilidades de algunos artistas. Hoy en la imagen desplegada en el museo muchos creadores se siguen apoyando en lo fílmico y elaborar un marco conceptual, pero en su formalización pueden recurrir a procesos híbridos, como también hacer referencia a *lo fílmico analógico* sin manifestarlo materialmente.

Estos cruces tecnológicos e intermediales han sido los que precisamente han permitido que la producción industrial de los insumos fotoquímicos, necesarios para su mantenimiento, no se detuvieran del

todo, como es el ejemplo del escáner de los originales de cámara para su posterior edición no lineal y su consecuente proyección en formato digital, lo que ha incrementado las posibilidades de exhibición, contrarrestando la alta exigencia técnica que requiere una copia positiva en modo expositivo, manteniendo en la imagen proyectada parte de las características estéticas de la imagen fílmica.

El celuloide, al ser un producto industrial, posee varios estándares que determinan algunas particularidades de las imágenes, que el cine a lo largo de su desarrollo en el siglo veinte ha ido solventando, haciendo de estas pautas una norma que se ha mantenido más menos inalterada a lo largo de toda la historia de las imágenes en movimiento. Dentro de las lógicas industriales es explicable que estos estándares se hayan impuesto prontamente para garantizar una oferta amplia de posibilidades en torno a un mismo producto base, que en este caso es la película cinematográfica. Consecuentemente, la producción de cámaras, proyectores, procesadoras, editoras, tenían que poder contener, procesar, proyectar un mismo contenido, garantizando el flujo e intercambio. Son estas características físicas preestablecidas de la imagen las que en principio dominan el medio, sin embargo, sirven de punto de partida para luego impulsar a los artistas fílmicos a subvertirlas.

Algunos de los atributos de las imágenes fílmicas que vienen instituidos desde su fabricación son los formatos, las relaciones de aspectos, sus cualidades cromáticas o tonales y su sensibilidad. Respecto a los formatos de las películas, estos provienen de una misma plancha de

poliéster emulsionada que se va cortando en los distintos tamaños que corresponden a cada tira de película, la nomenclatura de los formatos es por su ancho y desde este número de referencia, siguen un principio de divisibilidad entre ellas, así es como un fotograma de 70mm corresponde a cuatro de 35mm, en este último caben cuatro fotogramas de 16mm y finalmente este formato coincide con cuatro cuadros de 8mm.

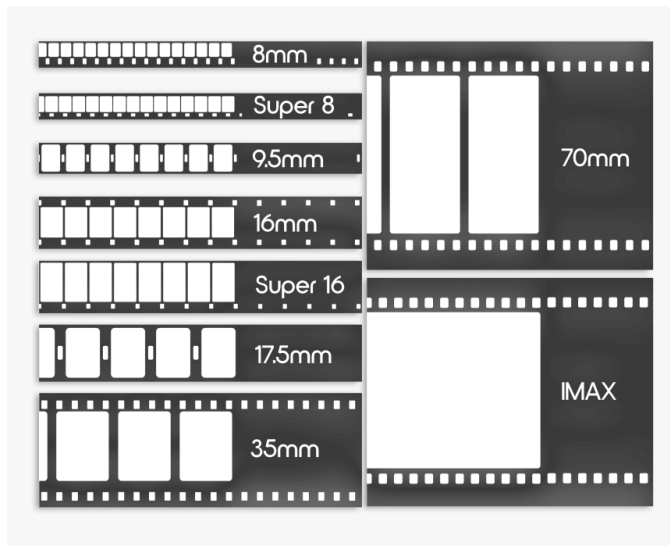


Fig.1

Estos formatos son los que se mantienen vigentes hasta el día de hoy en su fabricación, el 70mm y el 35mm se asocia a la industria fundamentalmente por sus costes, y los formatos 16mm y 8mm³ están diseñados para *economía y portabilidad*, por tanto, han fomentado el

desarrollo de propuestas periféricas, independientes y experimentales, estos dos formatos son los más utilizados en la historia del arte fílmico. “El 16mm fue un avance tecnológico que ayudó a redefinir el cine” (Eisloefel, 2013:32)⁴, y esa redefinición tiene que ver con todo el cine más allá de las narraciones y producciones hegemónicas. Balsom (2013:82) valora el 16mm como una alternativa que abrió el acceso a trabajar con el material fílmico, ella dice:

“Pero quizás, sobre todo, 16 mm ha sido el calibre favorito del cine experimental. El calibre más pequeño y la facilidad de operación de la cámara facilitan la sensación de un cine personal de autor único, contrastado con las grandes orquestaciones de los métodos de producción de Hollywood. Además, 16mm proporcionó a la vanguardia una opción económica. Aunque de ninguna manera es barato, el formato proporcionó una opción viable para cineastas y exhibidores que trabajaban en circunstancias financieras difíciles, al tiempo que conservaba una excelente calidad de imagen”⁵.

1.1.2 Lo mecánico y lo tecnológico

Los proyectores son máquinas muy precisas que *“están hechos de componentes diseñados para proyectar sucesivas imágenes fijas en la superficie, lo suficientemente*

rápido como para crear la ilusión de movimiento"⁶ (Cherchi, P., Spencer, Ch., Surowiec, C.A., Wagner, J.T. 2020:43). La velocidad de proyección normalmente es de 24 cuadros por segundo (24cps ó 24fps⁷), aunque para copias silentes es posible proyectar a 18 cuadros por segundos (18 cps ó 18fps). Los proyectores de película son necesarios para poder visionar las copias positivas de material filmico. El mecanismo de tracción de la película está basado en una relación entre tensión/distensión de la película, con el propósito de mantener el foco y la estabilidad. En el recorrido que hace la película enhebrada en el mecanismo del proyector, hay diferentes piezas que permiten esta correlación entre la tensión/distensión, como las bobinas alimentadoras (*feed magazine*) y las bobinas de recogida (*take-up magazine*), las espigas de engranajes o piñones (*sprockets*) y los rodillos de almohadilla (*pad rollers*), permiten que la película sea arrastrada a una velocidad constante, de manera estable y, a pesar de la fricción, evitar un deterioro demasiado rápido de la película. Los proyectores, aunque por lo general emiten un ruido constante, pueden reproducir el sonido óptico o magnético de las copias a través de un cabezal de sonido (*sound head*) que está ubicado después del cabezal de imagen, donde está la ventanilla (*gate*), la trampa o contraventanilla (*trap*) justo delante de la caja de lámparas (*lamp house*) que es el espacio donde se genera la proyección de luz que atraviesa las imágenes positivas de la copia (*print*).

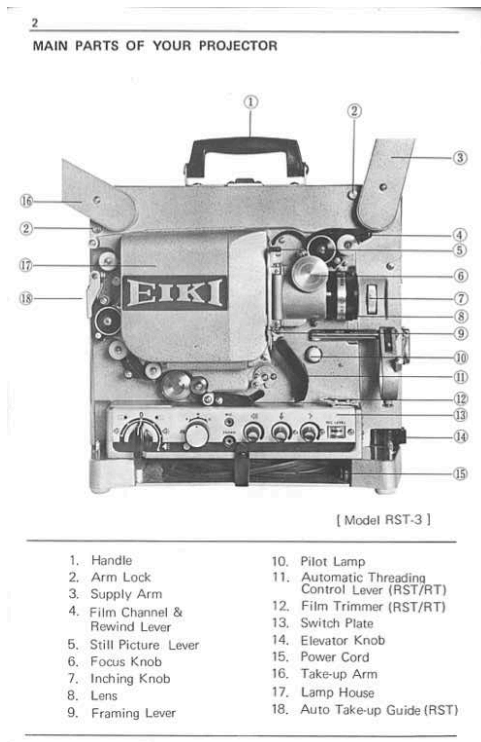


Fig.2

1.1.3 La cuestión del dispositivo

El dispositivo cinematográfico es un concepto clave en la transposición del cine hacia el ámbito del arte contemporáneo, acrecentado por la propia descontextualización espacial, matérica y conceptual del cine desplegado en el terreno del arte en clave expositiva. Frente a la pregunta ¿qué es lo que se exhibe del cine en el museo o en la galería?, cualquier respuesta

anclada a una de las partes que componen todo el dispositivo cinematográfico sería incompleta. El dispositivo es intrínseco al arte fílmico pues en muchos casos es forma y fondo de sus propuestas formales y discursivas. El dispositivo cinematográfico es un término que implica una notoria dificultad al momento de explicarlo y esto se debe a que precisamente *“es lo no visible, pero que permite ver”* (Dittus 2013:79). El dispositivo, como hace en esta síntesis Dittus desde la teoría de Jean-Louis Baudry⁸, es todo el mecanismo objetual y simbólico que envuelve el simple hecho de ver una obra cinematográfica.

Este dispositivo se instituyó en los primeros espectáculos de los pioneros del cine de finales del siglo diecinueve y hasta el día de hoy se ha ido adecuando a los nuevos tiempos, haciéndose cada vez más familiar, es decir, habitual y cotidianamente imperceptible en el régimen de las imágenes en movimiento en la contemporaneidad. Entonces, tomando en cuenta esta idea del dispositivo como un *apparatus* transparente que al activarse devela las imágenes que alberga, se podría afirmar consiguientemente que, desde que el dispositivo cinematográfico entra en el ámbito del arte contemporáneo y se entremezcla con el propio dispositivo artístico —que es otro y que posee sus particularidades—, este se propone entonces revertir su invisibilidad de su matriz para abrirla al espectador.

“En resumen, la teoría del dispositivo en el cine está asociada directamente a la relación de este con la figura del espectador. A

través de un estado artificial-imaginario, el espectador se siente cercano a la realidad de las imágenes que la gran pantalla le ofrece. Se siente parte de ellas. Así, el dispositivo-cine no puede evadir la idea de ensoñación y de ilusión referencial, pues el espectador entra en contacto directo con sus fantasías y sueños, plasmando en la recepción el medio idóneo a través del cual el mecanismo cinematográfico entra en acción. Es decir, se observa la doble dimensión del filme como artefacto y como experiencia subjetiva”
(Dittus, 2013:80)

Michel Foucault⁹ y Giorgio Agamben han intentado delimitar el concepto del dispositivo de manera más amplia, asociándolo al control y al poder sobre los sujetos. Agamben además lo ha hecho desde una perspectiva cercana al proceso de agenciamiento deleuziano donde *“todo agenciamiento conecta cuatro dimensiones: estados de cosas, enunciaciones, territorios y movimientos de desterritorialización por donde fluye el deseo”* (Sebastian Rossi 2018:180). Agamben (2011:250) leyendo una entrevista de 1977, donde Foucault intenta explicar su idea del dispositivo, lo resume en los siguientes tres puntos:

“1) [El dispositivo] se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos.

2) *El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder.*

3) *Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber”.*

Erika Balsom (2013:16), quien denomina indistintamente *dispositif* o *apparatus* al dispositivo cinematográfico, explica desde la conceptualización foucaultiana cómo podría comprenderse “*en el caso del cine, el clásico dispositif incluiría entonces desde la copia en celuloide hasta el proyector, el teatro, las políticas de entradas, los protocolos de las audiencias, las prácticas de distribución, los métodos publicitarios y más*”¹⁰

En el develamiento del dispositivo comienza a aparecer una funcionalidad tanto estética como política del arte fílmico, debido a que el dispositivo cinematográfico que administra las imágenes en el cine nutre simultáneamente toda una red de significados, de economías y doctrinas que sustentan, no solo la dimensión industrial del cine, si no toda su organización. En el ejercicio de exhibición que el arte fílmico hace del dispositivo cinematográfico en el museo o la galería, no sólo hay cuestiones formales de la conformación técnica de las imágenes, si no también hay un cuestionamiento sobre el propio *apparatus*, donde el espectador, como sujeto destinatario de este dispositivo, sería sometido al control.

Agamben recoge esta idea de Foucault reformulándola, entendiendo que la disposición –‘dispositio’ en latín– de los dispositivos

es instituir un “conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar –en un sentido que se quiere útil– los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres” (Agamben 2011:256). Por eso Agamben propone un posicionamiento crítico frente a estos, donde la insubordinación podría servir al menos para tomar conciencia de los procesos a los que los sujetos están sometidos en tiempos cada vez más mediatizados por la tecnología. Éste dice:

“El problema de la profanación de los dispositivos (es decir, de la restitución al uso común de aquello que fue tomado y separado en ellos) es urgente. Este problema no será jamás correctamente formulado en tanto aquellos que lo poseyeron no sean capaces de intervenir también en el proceso de subjetivación, así como en los propios dispositivos, para traer a la luz ese 'Ingobernable' que es a la vez el punto de origen y el punto de partida de toda política”.
(Agamben 2011:264)

1.1.4 Una práctica heterogénea

El término arte fílmico sería la expresión más adecuada para esta práctica debido principalmente a que las representaciones encontradas o carecen de la especificidad de lo fílmico (celuloide) o porque en el ejercicio de la traducción al castellano desde el inglés o el francés pierden cierta

elocuencia¹¹. En las más bien escasas referencias bibliográficas que se proponen describir las particularidades de este lenguaje artístico, aparecen varios términos que intentan delimitarlo conceptualmente para entender sus orígenes, su evolución histórica y sus especificidades, con la idea de aislarlo y separarlo del video arte por un lado y del cine experimental por otro, aunque sin haber instalado una definición consensuada en la historia del arte y sus acelerados cambios tecnológicos de las últimas décadas.

Andrew Uroskie (2014:112), en la búsqueda de la primera denominación de la deriva del cine hacia otros espacios distintos a la sala de proyección teatral, comenta que *“En 1965, las Cinema Pieces de Robert Whitman podrían contener el primer uso publicado del término 'Cine Expandido' a través de su incorporación literal de la proyección cinematográfica dentro del espacio de la instalación escultórica”*¹². El concepto de lo expandido, más allá de un mero ensanchamiento espacial, se entiende –en el campo de acción del dispositivo cinematográfico–, como una suerte de extralimitación de las demarcaciones convencionales de este y de la sala donde es proyectado. No obstante, como se puede apreciar en el apunte de Uroskie, en 1960 el cine expandido podía servir para definir el cine dentro de la galería, pero la necesidad de vincularlo a un medio específico era innecesaria, principalmente por la hegemonía del celuloide como medio de plasmación de las imágenes en movimiento en aquella época. El video aún no era una tecnología que a modo de contrapeso hiciera ineludible el trazado de los lindes conceptuales entre ambos.

El estudio del cine expandido como tal se atribuye a Gene Youngblood quien con su inaugural estudio *Expanded Cinema*, asienta las bases de este nuevo movimiento en Estados Unidos. Youngblood (1970:48), en el prefacio del libro, lo define de la siguiente manera:

“Cuando decimos cine expandido decimos en realidad conciencia expandida. Cine expandido no significa películas computacionales, video fósforos, luz atómica o proyecciones esféricas. El cine expandido de ninguna manera es una película: como la vida, es un proceso de devenir, un impulso histórico continuo del hombre para manifestar su conciencia fuera de su mente, delante de sus ojos”¹³

La definición de Youngblood, aunque pueda parecer más metafísica que técnica, ya esboza –muy en conexión con el espíritu de su tiempo– un impulso de cierta insubordinación a las convenciones formales de la cinematográfica y sus imposiciones, incluso al alejamiento de cualquier tentación de enunciación, recogiendo el testigo del cine de vanguardia que ya había indicado el camino de la subversión a lo establecido¹⁴.

El cine expandido abarca múltiples variantes del dispositivo audiovisual en la proyección de imágenes, y se ubica principalmente en una zona intersticial. El cine expandido no es exclusivo del ámbito del cine ni tampoco al correspondiente al arte contemporáneo, intenta instalarse en medio entendiéndose como un sistema de vasos comunicantes. Sheldon Renan (1967:227) lo define de la siguiente manera:

“Es cine expandido para incluir muchos proyectores diferentes en la proyección de una obra. Es cine expandido para incluir imágenes generadas por computadora y la manipulación electrónica de imágenes en televisión. Es cine expandido hasta el punto en el que el efecto de la película puede producirse sin el uso de la película en absoluto”¹⁵.

Posteriormente surgen dudas sobre la utilización del nombre cine expandido en las prácticas fílmicas asociadas al arte contemporáneo. En su texto *1970 and beyond. Experimental Cinema and Installation Art*, Volker Pantenburg (2012:78) escribe:

“Cuando viene la historización de la galería y el museo como espacios alternativos a la sala de cine, los críticos tienden a destacar dos periodos de tiempo. Para describir el primero, más o menos entre los años sesenta y setenta, el término Cine Expandido es frecuentemente invocado, mientras que el período posterior, aproximadamente las últimas dos décadas, reúne una serie de términos competentes: ‘Instalación cinematográfica’, ‘cine de artistas’, ‘cine de exposición’, solo por nombrar algunos pocos”¹⁶

En el libro llamado *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, se utiliza una expresión que distingue a los artistas fílmicos de los cineastas experimentales. A. L. Rees, Duncan White, Steven Ball y David Curtis

(2011:15) dicen en su introducción escrita a cuatro manos, “¿La galería o el cine? Incluso entonces, como suele ocurrir ahora, las galerías privadas representaban a 'artistas que hacían películas', mientras que los artistas-cineastas se dirigían a la órbita de autoayuda colectiva de la LFM¹⁷”¹⁸. En este último párrafo se aprecia una sutil diferenciación entre dos facciones de lo expandido en el cine: quienes utilizaban el cine como un lenguaje heterogéneo, dinámico y expuesto a transfiguraciones con la escultura o la instalación en el territorio del arte contemporáneo por un lado y quienes lo entendían de forma más purista, formalista y restringida a un espacio, como los colectivos o las cooperativas de *artistas-cineastas* que se dedicaban exclusivamente a este medio.

Hay otros estudiosos de esta manifestación específica de lo fílmico en el territorio del arte que, con apreciable inquietud, no se conforman con los términos más o menos establecidos, y buscan uno que se adecue con mayor precisión a lo que en esta tesis se denomina el arte fílmico, introduciendo así no sólo las especificidades de esta práctica, sino también estableciendo una áspera brecha entre los sectores más amplios que los albergan, es decir, el arte y el cine. Está el ejemplo de Tamara Trodd, que en su estudio sobre las pantallas y los espacios -*Screen/Space* (2016)- busca una representación más amplia que no se concentre en ningún medio específico pero que sí se establezca dentro de los perímetros del arte. No obstante, a través de un ejercicio de comparación, donde cuestiona el término *películas de artistas* (*artists' films*) por su amplitud, Trodd (2011:6) afirma que “una frase alternativa podría ser ‘*filmes de galería*’, la cual describe

ampliamente la categoría de trabajos que intento capturar”¹⁹. No obstante, inmediatamente después Trodd desecha también esta expresión debido a su focalización en el medio fílmico, dejando de serle útil para su investigación debido a su voluntad de incorporar también otros soportes. Es así como de esta manera opta por centralizar su atención en un mecanismo transversal a las diversas tecnologías de la imagen en movimiento en el espacio expositivo, es decir la proyección, “*como sea, el arte de imágenes proyectadas difiere significativamente desde la historia del cine no hecho para la galería o cine experimental; una tradición que a veces es denominada también como ‘filmes de artistas’*”²⁰. (2011:7). Consecuentemente, se infiere de su estudio sobre los espacios y las pantallas (*Screen/Space*), una delimitación emancipada de la tecnología, por eso deteniéndose en lo que Trodd considera único de la exhibición de imágenes en movimiento dentro del museo, la parte lumínica del sistema que las hace visibles, así como se aprecia en el subtítulo de su investigación, el nombre más adecuado para ella sería *La imagen proyectada en el arte contemporáneo*²¹.

Desde las terminologías que se han planteado históricamente se puede notar una puntualización en el lugar y el contexto —el *espaciocentrismo* que utiliza Erika Balsom (2013)— lo que en consecuencia ayuda a trascender la cuestión del *qué* para plantear también un *cuándo* y un *dónde* se configura el arte fílmico. Hay varios aspectos genéricos en la búsqueda de una dilucidación más ajustada del término, que se pueden hallar tanto en sus características técnicas, como respecto al espacio o sector donde interviene, pero también el arte fílmico se puede encontrar centrado en

cada uno de los elementos que componen su dispositivo cinemático aisladamente, es decir tanto en lo espacial, en lo lumínico y en lo temporal, como en la ausencia de uno de ellos. Toda configuración que haga posible la visibilización del dispositivo es posible, siempre y cuando sea el cine y no otro lenguaje el receptor de tales especulaciones.

1.2 Orígenes de un arte contiguo

David Curtis en su reciente revisión de la historia de lo que él denomina ‘películas de artistas’ (*artists’ films*), propone un recorrido por las obras y los artistas que marcaron el camino de la imagen proyectada dentro del museo hasta su configuración contemporánea. Su mirada es amplia, no se preocupa mayormente en hacer taxonomías basadas en formatos, herencias o escenas locales, él más bien indaga en las inquietudes que movilizaban a estos artistas particulares, estos cineastas “*que tienden a trabajar en soledad (como hacen pintores y poetas)*”²², dice él en la introducción (Curtis 2021:8).

En el siguiente pasaje Curtis se imagina que preguntas se hicieron estos artistas que les llevaron a desarrollar esta práctica difícil de ubicar y definir, incluso actualmente.

*“Los realizadores del film formalista, como los realizadores del film conceptual, veían sus obras como 'objetos' completos en sí mismos. No eran 'sobre' otra cosa; el material en pantalla, ya sea una película o un video, era un tema suficiente en sí mismo. Volviendo a los debates de la década de 1920, se preguntaron: "¿Cuál es la esencia de la imagen en movimiento?" ¿Qué lo hace único?, y, yendo más allá, ¿qué procesos están involucrados en nuestra 'lectura' de la película, y pueden hacerse transparentes para el espectador?”*²³ (Curtis 2021:197)

1.2.1 Hitos y trazados

Todo lenguaje artístico podría definirse a través de sus contornos, en los límites que comparte con otros tipos de formalizaciones. El arte fílmico se suele ver como una escisión del cine expandido, aunque otros investigadores lo entienden como una apropiación del cine por parte de los artistas y que su origen se ubica dentro los confines del arte. Así es como hay algunas obras que en el pasado reciente extienden lo fílmico poniendo en crisis las certezas que existían previamente, obligando a reformular nuevamente los lenguajes en cuestión. Esta dificultad sobre el establecimiento de delimitaciones claras se manifiesta cuando surge la voluntad de escribir una historia autónoma del arte fílmico –como una rama separada de la historia del cine expandido– o identificar el momento en que algunos críticos vieron necesario individualizarlo como filme de galería, cine de artistas o cine de exposición, que sería precisamente cuando el arte fílmico como tal comienza a escribir su historia. No obstante, ser exactos en identificar un origen o una línea clara e identificable en la historia del cine dentro del museo es una tarea compleja, si se quiere ser fiel a la naturaleza híbrida y heterogénea de este lenguaje. Esta investigación considera necesario transitar por algunos hitos que esbocen un marco del arte fílmico y analizar aquellas obras o eventos importantes disputados no por solo una corriente, sino que están instaladas en territorios colindantes. Las obras analizadas a continuación son trabajos multidisciplinares, obras complejas que formulan paradojas

que ponen en crisis las definiciones estancas, inaugurando nuevas realidades de la imagen en espacios intersticiales donde lenguajes determinados se extienden y adoptan otras voces y enunciados. Estas obras son las que han inaugurado un proceso de trabajo en los umbrales y que han llevado al arte fílmico a la forma que ostenta actualmente.

1.2.2 Original

Uno de los primeros trabajos que inquietamente se preguntó sobre la cuestión del dispositivo y que estableció un tránsito entre diferentes sectores artísticos es *Fist Fight* (10', 16mm, 1954-1964) de Robert Breer. Esta pieza se presentó por primera vez en una performance multidisciplinar y multimedial –los seminales *happenings*–, estrenada por Karlheinz Stockhausen en 1961 en Colonia y llamada *Originale* (1961) performance que después reinterpretaría con un elenco diferente en 1964 en Nueva York. En esta última versión participaron figuras como –aquí junto a sus roles en la obra–: Allan Kaprow (director), Max Neuhaus (percusionista), Nam June Paik (*action music*), Alvin Lucier (conductor), Allen Ginsberg (poeta) y Robert Breer (*film man*), entre otros. La crítica del evento de la revista *Time* del 18 de septiembre de 1964 explica lo siguiente sobre *Originale*, demostrando en su conservador y ácido tono, la incomodidad e incompreensión que la obra generó en su tiempo:

“La idea, el director explica es ‘un collage de música con acción’. La música era electrónica, pero la acción fue claramente electrizante como Originale de Karlheinz Stockhausen fue presentada como evento estrella de la segunda edición del festival anual de Avant-Garde. Todo comenzó cuando el pequeño teatro Dom de Colonia, comisionó a Stockhausen, 36, exponente y líder de la música no musical, para que la pusiera en marcha. Stockhausen tenía ocho amigos con talentos artísticos del tipo -un pintor, un poeta, un cineasta amateur, un compositor coreano, un vendedor de periódicos, un cantante callejero y dos músicos. He también tenía una composición llamada Kontakte, la cual mezclaba música enlatada con música instrumental. Él escribió una banda sonora en la cual sus varios amigos eran instruidos para mostrar partes o todas sus especialidades en un rígido esquema temporal coordinado por la composición”²⁴.

Según señala Juan Carlos Kase, en su escrito sobre *Fist Fight* como trabajo seminal del cine en el campo expandido hacia el arte, esta obra fílmica encarna la necesidad de salir de la sala de cine, mezclarse con otras expresiones, dialogar con otros sectores, en este caso, el sector artístico y los nuevos *Happenings* que hacían bullir la escena artística más vanguardista. *Fist Fight* inaugura, según Kase, este espíritu expandido del cine -que crecía ya en diversas direcciones- pero que en el caso de la pieza de Robert Breer, se dirigía indefectiblemente a un cuestionamiento de las limitaciones del dispositivo fílmico constreñido en el sistema de proyección de la sala de cine.

Robert Breer era animador, cineasta vanguardista, artista de collages, quien trabajaba activamente en el circuito de las galerías de la ciudad. En una entrevista hecha por Jonas Mekas y P. Adams Sitney para la revista *Film Culture* (1973), Breer describe así su relación con el *apparatus* fílmico:

“Hice pinturas y películas durante unos seis años, y seguí pintando. Poco a poco dejé de pintar. Y entonces entré en un periodo, cuando volví de París, bueno, un periodo de unos dos o tres años, en el que sólo hice películas. Quería que el cine volviera a... Estaba desorientado por el lado teatral del cine, por el hecho de que tuvieras que apagar las luces y hubiera un público quieto, y cuando se apagaban las luces se encendía la luz del proyector y se proyectaba la obra de magia en la pared. Me parecía que esta situación tan dramática, tan teatral, en cierto modo, debido simplemente al entorno de la sala, quitaba parte del misterio a la propia película”²⁵

La propuesta de Kase de considerar *Fist Fight* como una deriva pionera del cine de vanguardia hacia el cine expandido y que se decantaría prontamente por las posibilidades polisémicas del espacio expositivo en el arte contemporáneo, esboza la idea de que la propia pieza fílmica es una suerte de artefacto que ha ido almacenando señales de sus transformaciones estimuladas, precisamente por esta búsqueda de un entorno que incitase una apreciación de la obra menos reglada que en la proyección teatral convencional. Las diferentes versiones de *Fist Fight* son

la mejor evidencia del florecimiento de aquella voluntad de utilizar las potencialidades del cine fuera de su contexto habitual. Juan Carlos Kase (2015: 62) expone en su investigación la siguiente reflexión:

“En sus esfuerzos por desafiar tanto el ilusionismo de la imagen en movimiento como el espectáculo teatral convencional de su exhibición, Breer experimentó con variaciones en el aparato filmico creando bucles para la proyección de la galería, mostrando sus películas en lugares atípicos (como en el contexto de Originale) y la creación de dispositivos de imágenes en movimiento que eviten la proyección por completo”²⁶



Fig.3

Es evidente que la pieza de Robert Breer podría generar ciertas discrepancias en su inclusión como una de las obras inaugurales del arte fílmico en una breve genealogía de este lenguaje, precisamente porque se enmarca en un *happening* multidisciplinario, que, aunque está inserto en el medio artístico contemporáneo, está físicamente situado fuera de la institución museística, pero sobre todo porque el cine no es el lenguaje

principal de la obra convocante. *Originale* es una propuesta múltiple donde la música y lo performático eran los lenguajes centrales, lo cuál permitió probablemente a que los otros medios desplegados tuvieran que adaptarse a los tiempos, circunstancias materiales y espacialidades de todo el conjunto. Podría considerarse que la participación de Robert Breer en *Originale* no es la más distinguida –Nam June Paik y Karlheinz Stockhausen se roban el protagonismo–, pero en esa necesidad de acercar el cine, más estacionario, a un contexto vibrante –de artes escénicas y experimentales– la adecuación del mecanismo de proyección se termina acoplando con la propuesta general de intervenciones directas, inconformistas y radicales, estableciendo nuevas vías de exploración de la proyección como un acto performativo.

En este sentido *Fist Fight* posee el crédito de ser una de las primeras piezas fílmicas que, en un evento enmarcado en el ámbito artístico, muestra el dispositivo básico de proyección cinematográfica como parte activa de la obra performativa, ya que “*cuando la película fue presentada durante las cinco performances en septiembre de 1964, ambos el proyector de cine y la pantalla, estaban sobre el escenario*”²⁷ (Uroskie, 2012:168). A este develamiento del *apparatus* básico, podríamos añadir la propia presencia del *film man* -como le llamaban al rol de Breer asignado en la obra-, es decir un cuerpo con una función asignada, que no era otra figura que la del artista-operario accionando el mecanismo que hacía posible ver la pieza proyectada.

“De forma intencionada o no, esta ‘puesta en escena’ de la proyección recordó algunas de las primeras representaciones cinematográficas de finales del siglo XIX, en las que el espectáculo de la proyección cinematográfica adquirió tanta importancia como la película proyectada. Él mismo en el escenario, Breer encendió un proyector dentro de la torre de andamios”²⁸ (Uroskie, 2012:168).

Se podría afirmar que el arte fílmico hereda del cine expandido el interés en incluir la proyección como parte de la obra, *“el cine expandido se caracteriza por una preocupación por la naturaleza de la proyección (como) evento. El espacio y el emplazamiento de la audiencia dentro de el, el proyector, el haz de luz y la imagen”²⁹* (Haimlyn 2003:43), pero *Fist Fight* de Robert Breer se anticipa al propio cine expandido en proponerlo, ya que hasta unos años más tarde Gene Youngblood no acuñaría el término en su libro canónico *Expanded Cinema* (1970). Consecuentemente la pieza de Robert Breer es una obra en disputa, o al menos instalada en una tierra de nadie, que no pertenecería ni al cine de vanguardia o experimental ni al arte contemporáneo.

La disposición del dispositivo fílmico que de manera indudable Breer estrena en *Originale*, poco tiempo después se apreciaría en la Filmmakers’ Cinematheque del Soho (NY), el surgimiento de todo un movimiento donde este tipo de inclusiones del *apparatus* ya comienza a establecerse como un sello, que se desarrollaría en la siguiente década como un género en sí mismo, asociado a lo fílmico y performático.

“Pero debemos tener en cuenta que la expansión performativa de Breer del espacio filmico, su movimiento desde el espacio ‘interno’ de la pantalla hacia el espacio ‘externo’ de la exposición, estaba aquí específicamente afinado a los límites de la performance viva y mediada que Stockhausen deseaba explorar” ³⁰ (Uroskie 2012:169).

Es importante tener en cuenta el inquieto y activo espíritu que rige las exploraciones de Breer con el cine como medio de expresión artística. Robert Breer se formó como pintor en Estados Unidos y luego en París, donde se dejó influir por la pintura que regía el canon de aquellos años, el Op Art, Mondrian y el Arte Cinético. Robert Breer se acercó al cine por una necesidad concreta de expandir su trabajo pictórico, el impacto que generó en él Jackson Pollock y sus *Action Paintings* lo animó a ir más allá del cuadro. Esta confluencia de Breer con el lenguaje filmico nace luego de su interés en mostrar el lado más procesual de su trabajo. Para él no hay inicios o finales, todo es un ir adelante y atrás, un entremedio, por esta razón comienza a trabajar en series de pinturas, que como en una secuencia o si de una tira de contactos fotográfica se tratara, se percibe el camino adoptado, las variaciones y el tiempo como elementos centrales en la transformación de una obra de arte. Breer se hallaba en esta búsqueda cuando a mediados de los 50 conecta el cine (la animación) y la pintura con la idea de generar nuevas formas de traducir y desplegar su trabajo plástico en el territorio del arte. Billy Klüver, citado por Edwin

Carels (2019:121) publica unas conversaciones con Breer donde este menciona como llegó a filmar sus procesos pictóricos, usando la cámara Bolex de su padre en Michigan. Este proceso de experimentación resultó en la creación de cuatro piezas cortas llamadas *Form Phase I* (1952), *Form Phase II* (1953), *Form Phase III* (1953) y *Form Phase IV* (1954):

*“Me di cuenta de que estaba haciendo muchas afirmaciones absolutas, pintura sobre lienzo, como una por semana. Empecé a reflexionar sobre cuantas resoluciones podría haber y me pregunté si el proceso de llegar allí podría ser más interesante que la composición final lograda. Preparé un Flip book de etapas sucesivas en una composición: una forma/ color da lugar a la siguiente en su camino hacia una resolución perfecta pero no final. Quería ver si eso podría serme de alguna utilidad analítica para mostrar cómo llegué a la pintura final. En ese momento me había dado cuenta de las películas experimentales y, naturalmente, caí en la idea de preservar un libro animado en una película”.*³¹

En *Fist Fight*, que es un trabajo posterior a su serie *Form Phase*, se puede apreciar como Breer concibe el trabajo de animación de una manera particular, alternando el juego de la ilusión del movimiento –persistencia retiniana– a través del *stop motion*, con intervenciones pictóricas fijadas en cuadros –*frames*– individuales, toda una declaración de intenciones respecto a la temporalidad en el dispositivo de proyección, específicamente con la estandarización de la velocidad en la que los

cuadros de la película se van encadenando unos con otros, es decir 24 cuadros por segundos o 18 cps en el caso de los trabajos sin sonido. La cuestión de la temporalidad es clave para entender la relevancia de la pieza que Breer incluye en *Originale*, puesto que el visionado que propone aquí pone en crisis la exhibición teatral de su obra fílmica, haciendo necesaria para él y para el espectador la posibilidad de una eventual repetición para capturar los cuadros fugaces, toda esa película instalada en las junturas, como si de una película oculta se tratara.

En la problemática de la exhibición de sus películas venía trabajando Robert Breer con anterioridad a *Fist Fight*, posiblemente desde el primer momento en que editó *Form Phase I*, construyendo sistemas de bucles que hicieran viable una aproximación del espectador a la obra potenciada por la reiteración de esta, generando una obra fílmica que pudiese salirse del sistema cerrado del evento cinematográfico, es decir, una linealidad temporal ceñida a un inicio y un final, a un contorno unidimensional y a una velocidad específica. Robert Breer buscaba exhibir sus experimentos de una manera en donde los límites de la proyección convencional no estrecharan las posibilidades infinitas que otorgaba el visionado múltiple de una pieza corta -pero no menos compleja- de película.

“Expuse seis pies de película, un cuadro a la vez, como es habitual en la animación, pero con esta importante diferencia: cada imagen era lo más diferente posible de la anterior. El resultado

fueron 240 sensaciones ópticas claramente diferentes empaquetadas en 10 segundos de visionado. Al unir ambos extremos de esta tira de película para formar un bucle, pude proyectarla una y otra vez durante largos períodos. Me sorprendió descubrir que el ojo descubría constantemente nuevas imágenes. Recién ahora estoy empezando a apreciar plenamente la importancia de este experimento. Esta técnica tiende a destruir el desarrollo dramático en el sentido habitual y surge una nueva continuidad en forma de una textura muy densa y compacta. Cuando se lleva a los extremos, la vibración resultante produce una imagen casi estática en la pantalla”³² (Uroskie, 2012: 166)

El mismo Breer narra aquí cómo hizo el hallazgo que abriría la posibilidad a que el cine entrara en el espacio expositivo del arte contemporáneo, y no sólo resolviendo la linealidad temporal, si no también explorando las posibilidades escultóricas y espaciales que traería consigo la inclusión de las cuestiones técnicas de la proyección en la muestra de una obra fílmica.

1.2.3 El grado cero

Otro trabajo seminal que pone en cuestión el *apparatus* cinematográfico, llevándolo hacia lo esencial para desvelar frente al espectador su armazón y de esta forma plantear cuestiones referidas a las convenciones del visionado de obras fílmicas, es el primer trabajo de Fluxus (*Fluxfilm #1*),

también llamado *Zen for Films* (16mm, 1963-1965) de Nam June Paik. Este trabajo se inscribe en las obras gestuales que por aquel entonces se estaban haciendo en diversos lenguajes en los Estados Unidos del inicio de la emblemática década de los 60. Gestuales en el sentido en que un guiño al dispositivo y una expresión mínima pero efectiva, lograban hacer partícipe al espectador que de manera activa completaba la propuesta conceptual del artista. Artistas de aquella época, desde el expresionismo abstracto a la música de vanguardia, coinciden en el gesto en el que se despojaba de contenido -sonido, imágenes y graffías- la obra para dejar solo el marco y esperar que sea el propio espectador quien comience a llenar el vacío. Un *brochure* del BGC de Bard College (2015), que revisa esta pieza de Paik, explica lo siguiente sobre la confluencia conceptual de tres trabajos que marcaron el arte en la mitad del siglo XX: “*Zen for Films comparte aspectos significativos del azar, el silencio y la nada con trabajos tales como 4’33” del compositor John Cage (1952) y White Painting del artista Robert Rauschenberg*”³³.

Zen for Films consiste en la proyección de una bobina de 16mm, que, al inicio, siguiendo la lógica del ordenamiento del relato cinematográfico, abre con los títulos que indican el nombre de la pieza y el nombre del autor, para pasar posteriormente a la proyección durante 8 minutos aproximadamente de material transparente –*leader film*– que proyecta un cuadro o marco de la luz blanca sin alterar de la bombilla del proyector. El factor temporal a corto y largo plazo es entendido como un agente modificador de la obra, entendiendo la dependencia material de la

pieza al medio fílmico y sus delicadas propiedades respecto a la limpieza y el deterioro que cada pase —o generación— le imprime a la obra. Con cada rotación de la película por los rodillos y la ventanilla del proyector, esta va sumando rayas y polvo del ambiente, alterando el impoluto cuadro de 4:3 de luz blanca de las primeras proyecciones a un compendio de marcas que deja el tiempo y las partículas en el ambiente sobre este, desplazando el vacío como concepto central de la obra y dando paso a uno más concreto, es decir, el propio medio.

Esta escritura del tiempo y el espacio sobre la película ocurre en todo material fílmico sometido a sucesivas reproducciones, sobre todo en lugares de tránsito. La pieza de Nam June Paik logra acrecentar la percepción de las huellas eliminando cualquier imagen del cuadro, permitiendo que estas marcas sutiles atraigan la percepción visual del espectador. John Cage, quien conoció a Paik en Asia y quien era un seguidor y estudioso del budismo zen, comentó sobre la pieza:

“Mi mente se acercó a la experiencia de observar una película de Nam June Paik. Yo creo que se llamaba Zen for Film o Film for Zen —creo que Zen for Film. En la cual, no había ninguna imagen en la película. Es una hora larga y ves el polvo sobre la película y sobre la cámara y sobre las lentes del proyector. El polvo se mueve y crea diferentes formas. Según ves la película, las motas de polvo se vuelven extremadamente cómicas. Estas adquieren carácter y asumen una clase de

argumento –si estas motas de polvo se unieran se producirían manchas. Y si lo hacen ¿qué pasaría? Recuerdo estar enormemente entretenido y preferirlo realmente a cualquier otra película que nunca haya visto antes o después. Es uno de los mejores films y no está disponible a menudo para verlo. Voy a llamar a Nam June Paik y hablarle de esto”. (Sarriguarte, 2009:179)

Se sabe que *Zen for Film* fue exhibida y proyectada en dos eventos en la ciudad de Nueva York, uno promovido por George Maciunas (Fluxus Festival) de 1964, donde presuntamente Nam June Paik estaba ausente, y en otro festival en la Filmmaker’ Cinematheque en 1965, organizado por Jonas Mekas. Jeffrey Weiss (2016:112), curador senior del Guggenheim y profesor de la NYU. A propósito de la exhibición donde se revisó esta pieza, escribió sobre sus aspectos técnicos de proyección en la revista Art Forum en marzo del 2016:

Se presume que en la Cinemateca la obra fue proyectada en una gran pantalla; una fotografía del evento Fluxus muestra que allí, en su lugar, se usó una pequeña pantalla, el tipo más comúnmente asociado con las películas caseras. En ambos casos, se desconoce el tipo de película; como es la forma de proyección, que podría haber sido lineal o en bucle (aunque

*se presume que cada vez que se muestra la película, el proyector se expone a la vista)*³⁴.

Entonces se puede entender que el tema del *apparatus* de proyección fílmico se incorpora en las primeras versiones de la pieza, el proyector se muestra, el proceso de regeneración de la obra también está abierto y el contenido, una pantalla que deviene en página en blanco, hacen que la obra oscile entre la desmaterialización de lo cinematográfico para encarnarse en lo fílmico. En *Zen for Film* el cine como relato, como espectáculo de sombras y luces, como arte mimético es sustituido por su dimensión fílmica en su morfología y objetualidad. En este aspecto esta pieza es fundamental para entender la constitución de lo que el arte fílmico es, aunque su autor, Nam June Paik, abandonara el uso de material fílmico en sus obras e inaugurara pocos años después las artes y los nuevos medios, entendidas aquí, como un lenguaje híbrido y heterogéneo que incluye al video, la televisión, el video proyector, las artes electrónicas, el sonido y el celuloide.

Zen for Film con su propuesta minimalista se concentra en la luz y el soporte transparente que la deja pasar en su totalidad para pasar a ser haz e imagen al mismo tiempo. También en su capacidad evocativa esta pieza crece en varias direcciones, algunas asociaciones al origen oriental de Nam June Paik son inevitables, desde el mismo momento en que incorpora en su cuerpo de trabajo las piezas Zen, de las cuáles la que se estudia aquí, haya sido una traslación desde otros lenguajes, como *Zen for Head*, donde

Paik hace trazos con su cabeza embadurnada en pintura, se estrena en *Originale* de Karlheinz Stockhausen. La serie Zen del artista de origen coreano posee ese principio del vaciado y el llenado, de la dualidad en pugna, que se resiste a la inmutabilidad, empujando hacia la transformación constante. Esta estructuración cíclica, dual, es la que estimula la (re)conceptualización constante que Paik aplica a los medios y tecnologías que se producen y se distribuyen en base a una serie de códigos y convenios para su posterior incorporación en el cotidiano, situación que en su práctica artística pone normalmente en duda.

Zen for Film puede ser también que funcione como remembranza al fuego, al antiguo teatro de sombras, así como también a los juguetes precinematográficos. Las referencias de Paik son múltiples, consecuentemente cuando los espectadores se sitúan entre el proyector y la pantalla y ven sus propias siluetas móviles, escuchan el ruido del proyector, sienten la fragilidad de la película pasar a toda velocidad, el olor del celuloide friccionado, el calor de la bombilla y del motor, la precariedad de la estabilidad y de la continuidad de todo el proceso. Desde este momento el *apparatus* es también escultura fílmica, objetos tridimensionales que por primera vez miramos directamente.

El proceso de repente parece tan material, tan tangible, tan corrosivo. ¿El delicado celuloide, que típicamente contiene una riqueza de información tan extraordinaria, realmente tiene que ser forzado a través de todos esos engranajes mecánicos, de modo que un

solo rasguño se multiplica por cien? ¿Se calentó hasta tal punto que una captura o deslizamiento momentáneo de la película de nitrato inicial conllevaba un riesgo significativo de explosión de fuego? Resulta difícil conciliar la imagen cinematográfica etérea, tan directamente orientada al cuerpo del espectador, con este proceso torpemente mecánico de proyección, los engranajes batientes, la fricción, la luz y el calor que juntos constituyen el trabajo físico. de proyección”³⁵ (Uroskie, 2014: 30)

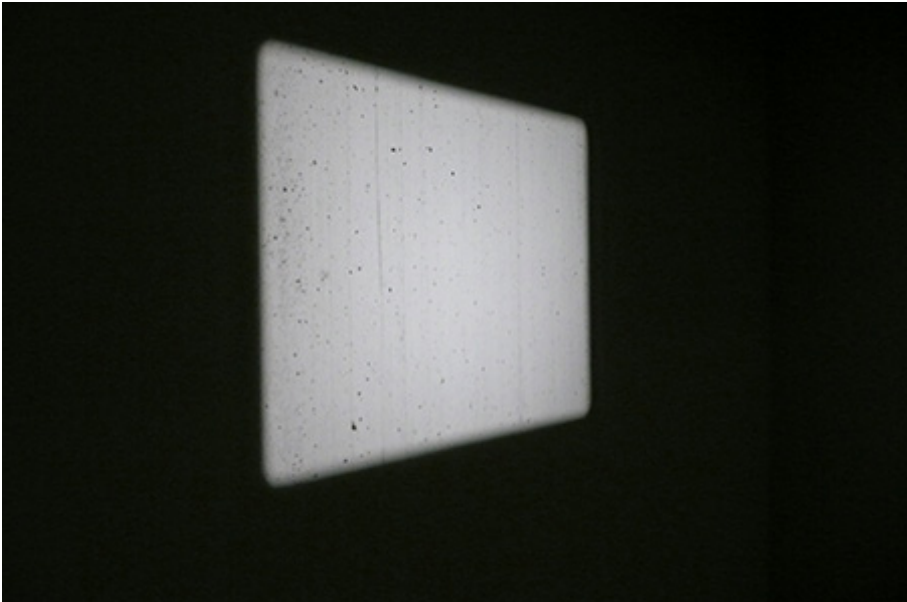


Fig.4

Otro aspecto importante de esta obra es como desestabiliza cualquier intento de entenderla de manera aislada, primero desde el punto de vista de su pertenencia a una época en donde el cine de vanguardia ya se estaba consolidando como cine experimental, y el arte filmico comenzaba a encarnarse en estas piezas que transitaban por decirlo de alguna manera, en tierra de nadie. ¿Podemos entender *Zen for Film* solamente como una película experimental que se abre paso en el sector artístico contemporáneo?, Hanna Hölling (2015:84) , autora de un libro que estudia esta pieza de Paik afirma que *Zen for Film* es una pieza centrífuga que crece en múltiples direcciones, “*podría entenderse como un evento (un evento cinematográfico irrepetible), una actuación (un espectáculo realizado, dependiente de la duración de la entrega de los espectadores), un proceso (acumulando huellas mientras se proyecta) y un objeto (un apparatus, película utilería, Fluxfilms y vestigios filmicos/ reliquias)*”³⁶

Respecto a esta última configuración de la que Hanna Hölling habla, las reliquias, los objetos, esa materialización después del proceso inverso, los artefactos susceptibles de ser exhibidos después del evento performático de la proyección ponen también en crisis, desde el punto de vista museográfico, autoral e histórico, lo que entendemos por obra de arte. *Zen for Film* plantea varias incógnitas, la primera es la reproducción de sus posteriores versiones adquiridas por diferentes museos de arte contemporáneo, luego está su traducción intermedial, existiendo versiones para exhibir del material filmico transferido a video digital, luego están las piezas que hizo George Maciunas, las ediciones de *Fluxkits* de la pieza –

tiras cortas de leader transparentes acompañados de una tarjeta con una imagen impresa-, como también las reliquias que sobrevivieron al desgaste -algo que ocurrió con la copia original, al parecer perdida o destruida-, como la lata que contenía la versión original y que aún posee la cinta de pintor rotulada con el título de la obra.

Fluxfilm n°1 o *Zen for Film* de Nam June Paik es el síntoma de un giro en el cine de vanguardia hacia una radicalidad cimentada en una reflexión crítica sobre el medio, conciencia minimalista y una predisposición a la expansión de todas las líneas expresivas de lo cinematográfico y en ese nuevo rumbo, el embarque en el arte contemporáneo como una situación de resignificación de lo fílmico fue fundamental. Estos artistas no provenían del cine, no pertenecían al mundo del cine y no deseaban ir en esa dirección. Eran artistas y aunque estaban trabajando con un medio aún excepcional en el perímetro del arte, sus procesos, reflexiones y experimentaciones tenían que ver con el *Zeitgeist* de aquella época. *Zen for Film* no es el único ejemplo en aquellos años sesenta tan significativos: En 1963 Andy Warhol estrena *Sleep* (16mm, 1963) y Claes Oldenburg presenta su performance fílmica *Moveyhouse* (1965) que junto a la pieza de Paik y entendidas como un tríptico “*articulan una especie de grado cero del cine*”³⁷ (Uroskie, 2014:49).

1.2.4 Cruces intermediales

En este período de efusivos cambios del cine fuera del cine, las definiciones y delimitaciones entre el cine de vanguardia, el cine experimental, el cine expandido, el cine estructural, el cine de artistas o el cine de galería eran porosas, con lo que identificar cuando exactamente nace el arte fílmico es una tarea poco fructífera. Varios eventos históricamente relevantes, como se ha mencionado previamente, significaron espacios de experimentación, de difusión y de consolidación que albergaron este tipo de derivas y interrupciones, contribuyendo a su inscripción en la historia del arte e impulsando su incorporación en muestras en museos y galerías que fueron paulatinamente abriendo las puertas al arte fílmico como lo entendemos hoy. Estos primeros encuentros ocurrieron en diferentes ciudades, pero se concentran entre los años sesenta y setenta, que es donde el trabajo artístico con imágenes en movimiento se distancia abiertamente de su herencia industrial y genera diversas vías de exploración con el lenguaje, con el medio y con los dispositivos que lo sustentan.

Como se ha mencionado anteriormente *Originale* de Karlheinz Stockhausen es uno de esos cruces inter-disciplinarios. La Film-makers' Cinematheque en los años sesenta anunciaba eventos y proyecciones que describía como cualquier cosa menos cine, remarcando su oposición a la industria y el cine de estudios. En la cuarta edición del Festival de Cine de Nueva York en el Lincoln Center ya se comienza a prestar atención a lo

que ocurre en la escena underground de la ciudad, en 1966 se hace una muestra sobre el Arte Proyectado (*Projected Art*) en el invierno de aquel año en el Finch College. El MoMA le solicita a K.G. Pontus Hultén, director en aquella época del Moderna Museet de Estocolmo, para que cure la muestra *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (1968), que trabaja en torno a la relación entre los artistas y las máquinas. Esta exhibición estaba inspirada en otra muestra que el museo sueco a su cargo había programado ese mismo año, titulada *HON-en Katedral* (1966), en donde por primera vez se documenta la proyección de una película dentro de un museo entendida como una obra de arte, “*la presencia de una película de Greta Garbo en HON demostró el interés de Hultén en presentar un filme en un museo como parte de un concepto interdisciplinario más amplio*”³⁸ (Reiss, J. 2015: 20). El montaje de esta pieza emulaba una sala de cine comercial dentro del terreno del arte contemporáneo.

Dos años después el Moderna Museet (Febrero de 1968) organiza la primera muestra de Andy Warhol en Europa, curada también por Hultén y Olle Granath. En esta exhibición antológica, se exhiben *Eat* (16mm, 1963), *Sleep* (16mm, 1963) y *Empire* (16mm, 1964) en sendos proyectores de 16mm con *loopers* repartidos por la sala, integrados con otras obras de Warhol en exposición. Julie Reiss en el capítulo donde investiga sobre K. G. Pontus Hultén, como un pionero en la inclusión del arte filmico en muestras de arte contemporáneo, cita la siguiente frase del pionero curador sueco sobre la exhibición de estas piezas estructurales y minimalistas de Warhol en bucle: “*En la galería principal del museo había una*

instalación donde se había hecho un esfuerzo por mostrar ciertas películas en paralelo con pinturas. Las películas se proyectaron en pantallas ultra reflectantes y las pinturas se iluminaron para que la luz solo llegara a la superficie de las pinturas"³⁹ Reiss, 2015: 21). Luego Reiss cita las impresiones del otro curador, Olle Granath: "*Los bucles de película debían mostrarse en pantallas de luz diurna junto a las pinturas como si fueran pinturas en movimiento*"⁴⁰ (Reiss 2015: 21)

Otro evento relevante fue *Prospect 71: Projection (1971)* en el Düsseldorf Kunsthalle, donde se presentaron en cubículos pintados de negro diferentes obras artísticas de imagen en movimiento de más de setenta artistas de todo el mundo, como Robert Smithson, Michael Heizer, Andy Warhol, Hollis Frampton, Bruce Nauman, Sigmar Polke, Peter Campus, Jan Dibbets, David Lamelas y Joseph Beuys. Esta muestra que en sus primeras ediciones se concibió como una feria comercial de arte contemporáneo, en esta edición pasó a exhibir piezas de arte fílmico, cine experimental y video arte con una disposición más curatorial, no obstante su interés en la comercialización del arte expuesto se basa en la vinculación de galerías y merchantes que representaban a los artistas y las obras en exhibición. Todas las obras estaban tasadas y se encontraban a la venta. El Düsseldorf Kunsthalle estaba dividido en cubículos de cajas negras (*black box*) que albergaban diferentes programas en base al medio que los relacionaba por procedencia o temática, posiblemente esto se planteó de esta manera más por cuestiones técnicas y de logística que curatoriales. A continuación, se describe un paseo esquemático por sus instalaciones y así entender de esta manera como las obras fílmicas expuestas eran pensadas

y asociadas en términos de lenguaje pero sobre todo teniendo en cuenta su naturaleza tecnológica. Maxa Zoller (2015:33) en su investigación *Prospect in Retrospect: The exhibition Porspect 71: Projection* escribe lo siguiente:

“Para dar un breve paseo por el espacio: al entrar en la Kunsthalle, el visitante primero giraba a la izquierda en una habitación marcada con ‘F’, que presentaba fotografías en serie de los Becher y Rinke. Esta sala conducía a otro espacio, ‘A’, donde un programa de películas en bucle mostraba obras de Joseph Beuys, Richard Hamilton, Günther Uecker, John Chamberlain, De Maria, Claes Oldenburg, Smithson, Snow y Warhol. Alternativamente, el visitante podría girar a la derecha en la habitación marcada con ‘X’, ‘Y’, ‘D’ y ‘C’. Este espacio diáfano estaba el ‘opus magnum’ de la exposición. Mostró dos “proyecciones especiales”, así como tres obras de diapositivas; Actual Size de Heizer (1970) se presentó junto a la proyección de diapositivas específica del sitio de Ger Van Elk, un homenaje al pintor Paul Klee titulado Um den Fisch, 1926 (1970), y Dis-Play de Keith Sonnier (1970). Se proyectaron uno al lado del otro dos programas de cine que cambiaban permanentemente con películas de Ben, Robert Morris, Snow, Nauman y Frampton. Finalmente, el punto culminante de este espacio fue el vaivén permanente del Empire de Warhol”⁴¹

Es interesante ver como en esta exhibición se abre la posibilidad de establecer otra relación entre espectador e imagen en movimiento, lejos de los esquemas cerrados de los pases en las salas de cine y todo el protocolo de visionado que implican, en *Prospect 71* las piezas fílmicas estaban allí en bucle mientras las personas entraban y salían de los cubículos, dedicándoles el tiempo que quisiesen a la apreciación y a la visualización de estas.

Esta propuesta es probable que haya creado cierta confusión, pero se estaba comenzando a forjar una nueva forma de experimentar el lenguaje audiovisual, es a través de estas disposiciones del arte fílmico en el contexto artístico contemporáneo que empujan a que su propia especificidad técnica extienda los límites de su lenguaje.

1.2.5 Luz ambiental

Algunas obras del arte fílmico pueden presentar diversas configuraciones, incluso carecer de materialización. Este es el caso de algunos trabajos que están adscritos al *Paracinema*, donde se albergan obras que, aunque no presenten manifestaciones mecánicas si aluden al dispositivo fílmico dentro del museo o espacio expositivo. La artista e investigadora Esperanza Collado (2008:396) en su tesis doctoral sobre el *Paracinema*, donde explora la inmaterialidad de lo fílmico. En el siguiente párrafo, Collado concibe el espacio expositivo que alberga el arte fílmico –ella le

llama aquí *cine de exposición*—, sin el evento de la proyección en marcha, lo que abre la posibilidad a que la imagen proyectada podría estar ausente y aún así el dispositivo cinematográfico seguiría constituyendo obra.

“El espacio expositivo puede constituir, como en los casos anteriores, la obra misma y no ya una serie de objetos de contemplación; el espacio de representación será la exposición en donde se incluye la proyección fílmica, y en donde el espacio permite la disposición de todo el conjunto que conforma el dispositivo cinematográfico (proyectores, altavoces, pantallas, etc.) dispuesto en una armonía de índole escultórica que posibilita el encuentro social: se trata de un cine de exposición, de la instalación- ambiente”.

La posibilidad de que la situación anteriormente descrita se considere dentro del marco conceptual de lo denominado en esta investigación como arte fílmico, estaría condicionada a la presencia, evocación o interpelación al celuloide o bien al dispositivo cinematográfico siempre y cuando incluya lo fílmico en su constitución.

Este es el caso que plantea la obra del artista estadounidense Anthony McCall titulada *Long Film for Ambient Light* (1975) exhibida en un edificio industrial del barrio Tribeca de Nueva York los días 18 y 19 de junio de 1975. La obra se podía ver desde el mediodía del día 18 durante un período continuo de 24 horas. La espaciosa sala columnada se encontraba vacía y pintada de blanco, por un lado había una hilera de

grandes ventanas cuadradas cubiertas de papel difusor, una bombilla encendida colgando del techo y perpendicularmente había una línea temporal dispuesta sobre la pared hecha por el artista que explicaba el comportamiento de la luz solar que entraba por las ventanas, y que se percibía dentro de un lapso de 50 días, donde se señalaba el período de tiempo específico de la exhibición entre corchetes. Jonathan Walley (2020:5), a raíz de las notas del artista acerca de la duración (*Notes on Duration*) dice:

“No había película, ni proyector, ni pantalla de cine, ni filas de asientos; más bien, McCall anunció una ubicación específica durante un tiempo específico como ‘un filme’, lo que sugiere que las condiciones necesarias y suficientes para una obra de cine consistían en la modulación de la luz en el espacio y el tiempo (la línea de tiempo en la pared indicaba además las ‘fluctuaciones de la oscuridad y la luz del día’), y las acciones de los espectadores en tal condición.”⁴²

Anthony McCall, como lo define Walley, es un artista de vanguardia convertido en cineasta (*Avant-garde artist-turned-filmmaker*) y su medio, según lo define McCall mismo, es “*un espacio entre la escultura, el cine y el dibujo*”⁴³. Anthony McCall es un referente y uno de los precursores del arte lumínico y su obra cinemática se concentra específicamente en este elemento y porción del sistema de las imágenes proyectadas. En la década

de los setenta McCall dialogaba con el cine experimental londinense y neoyorquino desde el arte contemporáneo y su concepción de la imagen proyectada se gravitaba en torno al celuloide. En una entrevista con Tyler Coburn, McCall (2009:76) vuelve a vincular esta obra al dispositivo cinematográfico de proyección de imágenes, a pesar de que consiste precisamente en un gesto de desarticulación y desaparición del dispositivo:

“Long Film for Ambient Light fue continuo con las piezas anteriores de 16 mm: existía en tiempo presente, el evento proyectado se desarrollaba dentro del espacio que compartía con la audiencia y se basaba en la luz dentro de una estructura duradera. Todo lo que había quitado era la maquinaria y la óptica de un proyector de películas. En ese momento, a pesar de que obviamente había retrocedido hacia un espacio tridimensional y, por lo tanto, 'escultórico', entendí estas ideas esencialmente en relación con el 'cine' ”⁴⁴.



Fig.5

En sus notas sobre la duración de su obra *Long Film for Ambient Light* –que reproduce Sitney (1987:253) en *The Avant-Garde Film*–, explica como la difícil producción de una pieza fílmica de 24 horas lo llevó a buscar un formato que le permitiera prescindir de “los procesos fotoquímicos y electromecánicos habituales (que tienen la desventaja de ser costosos, es decir, lentos)”⁴⁵, con esto McCall sorteaba la dificultad material de lo fílmico sin dejar de hacer cine, aunque fuese a través de un proceso de destripamiento. “El trabajo era, de hecho, solo nominalmente una ‘película’. Eliminó el celuloide, los proyectores y una audiencia sentada pasivamente”⁴⁶ dice asertivamente Lucas Ilhein (2012: 335), no obstante inmediatamente después afirma categóricamente que Anthony McCall (1987) con esta obra despojaba “los

*elementos fundamentales en la creación de una experiencia cinematográfica: 'un contenedor arquitectónico, una fuente de luz, una duración determinada'*⁴⁷, lo que hacía el artista americano en realidad era descomponer el dispositivo fílmico en su manifestación más esencial y rotunda: espacio, luz y tiempo.

En el caso de McCall y la categoría del arte lumínico es concordante con la consideración como artista fílmico, en el período en que presentó sus películas de luz sólida (*Solid Light Films*) más icónicas como *Line Describing a Cone* (16mm, muda, byn, 30', 1973), trabajaba con elementos del dispositivo fílmico dentro del espacio del arte contemporáneo de manera muy consciente, aprovechando las propiedades de la proyección fílmica, la duración del bucle y el espacio reducido de una sala de galería para poder generar una atmósfera donde las partículas en el aire —en su origen una combinación de polvo y humo de tabaco, que con el tiempo el efecto se fue perfeccionando con máquinas de humo—.

Lo interesante de McCall es que su establecimiento en los márgenes del cine expandido, del cine e incluso de la materialidad de las imágenes, como se aprecia en la obra analizada por Walley, era precisamente una suerte de restitución del dispositivo fílmico desde una disposición hacia la trascendencia, puesto que "*abandonar el medio no significó que Long Film for Ambient Light no fuera una película o un trabajo 'cinematográfico'*"⁴⁸ (2020:6), más bien era un giro hacia los fundamentos.

1.2.6 La muerte del cine

Desde la segunda mitad de los años 70 hasta finales de los años 80, el desarrollo del arte fílmico sufre una notable dilatación, el uso del material fílmico con fines artísticos continúa siendo desarrollado por algunos exponentes más fieles al material, no obstante un considerable número de artistas que trabajaban con film, en los años los setenta y ochenta, hicieron el trasvase al nuevo medio videográfico y posteriormente digital.

En los años noventa el cine al cumplir cien años hace una revisión de su estado de salud en ese momento celebratorio, evidentemente su vigencia como referencia cultural de todo el siglo -y el que se avecinaba- no se ponía en duda, pero la anunciada revolución digital, tras el cambio tecnológico que había capitalizado el video, sometían al cine y su configuración clásica, es decir, el celuloide, a un cuestionamiento casi ontológico. Esta situación generó diversas reacciones, una de ellas fue la (re)apertura del museo y las galerías a ese dispositivo declarado en proceso de desaparición.

“La insistencia contemporánea en usar 16mm en la galería junto con exploraciones de lo contingente, lo efímero o lo que desaparece es sorprendente. Aproximadamente al mismo tiempo que el centenario del cine en 1995, el uso del celuloide regresa como una característica principal del arte de la imagen en movimiento por primera vez desde la llegada del video desplazó la instalación

cinematográfica de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. La reentrada de 16mm en la galería en la década de 1990 trae consigo una serie de preocupaciones muy diferentes a las que estaban en juego en este momento anterior. El despojo del aparato en las décadas de 1960 y 1970 junto con una fenomenología del espectador se ha desplazado hacia una exploración de la historia y lo obsoleto, marcando una profunda reconfiguración de la especificidad del medio"⁴⁹. (Balsom 2013: 68)

Como sugiere Balsom, es en los noventa, cuando el cine ya es sentenciado de muerte, cuando el museo y la galería se abren a una misión de salvataje. Esta nueva situación lleva a algunos artistas, pertenecientes a las nuevas generaciones, a mostrarse interesados en explorar las posibilidades de este medio ya centenario, que poseía ciertamente una materialidad excepcional, una tradición intrínseca al soporte y que al menos en el ámbito del arte contemporáneo, no había sido suficientemente explorado tanto cinemáticamente como escultóricamente. En los años ochenta y noventa la industria recién estaba haciendo el reemplazo de maquinarias y procesos industriales, con lo cual a finales del siglo XX aún era bastante común encontrar tecnología vigente, repuestos y servicios asociados al celuloide. En este período persiste una cierta convivencia entre ambos, el declive de lo declarado viejo y el auge de lo nuevo hace que se equiparen fuerzas en la supremacía medial y que el arte fílmico abocado al trabajo en torno al

dispositivo del cine dentro del museo comience a desarrollar un espacio propio en el arte contemporáneo, del cual hasta ese momento seguía sintiéndose ajeno. Sometido a la supresión de parte del cine industrial por un lado y una aceptación abierta del arte contemporáneo por otro, el proceso obsolecente del celuloide se encuentra hacia finales del siglo en franca aceleración, abriendo una posibilidad crítica respecto al progreso y las supuestas revoluciones mediales.

En este contexto de declive de lo fílmico se explica una obra tan particular como *Der Sandmann* (16mm, byn, sonido, 1994) de Stan Douglas. Filmada en los estudios Babelsberg, antiguamente conocidos como UFA (Universum Film AG), donde gran parte del cine expresionista alemán se rodó. Douglas propone una instalación fílmica de dos proyectores situados uno al lado del otro, creando una imagen dual en la pantalla que se ubica delante. Ambas proyecciones están unidas, formando una imagen que posee algo espectral. El artista canadiense filma en ambas películas el mismo plano secuencia, hecho con un cabezal motorizado para controlar el movimiento y que se repite exactamente en ambas filmaciones. Luego Douglas pone una máscara en el proyector para recortar la mitad derecha de la imagen que sale del proyector derecho y la imagen izquierda del proyector izquierdo-, uniendo ambas imágenes proyectadas en la pantalla que se mueven al unísono, en el mismo espacio pero con grandes modificaciones puesto que han pasado los años entre una y otra. La tenue línea que las divide es una especie de fisura temporal.

Der Sandmann es un cuento de terror de E.T.A Hoffman, un escritor alemán perteneciente a lo que se llamó el romanticismo negro (*Schwarze Romantik*) en el siglo XIX. Este relato, analizado en profundidad por Freud y posteriormente por Lacan, cuenta la historia de Nathaniel, un joven traumatizado por la muerte de su padre en la infancia y que se obsesiona con la figura del hombre de arena –*Der sandmann* en alemán–, a raíz de las historias que le contaba su madre cuando era pequeño y la posterior asociación que hace de este con el hombre que culpabiliza de la muerte de su progenitor, el Sr. Coppelius. Nathaniel, ya cerca de la adultez, no logra dejar atrás sus tormentos, tras enamorarse de una autómatas llamada Olimpia comienza a experimentar una angustiada caída hacia la locura.

Douglas hace una representación de este cuento en dos contextos espacio-temporales diferentes, el primero es con el personaje de Nathaniel en el medio de su *Schrebergarten* (huerto urbano) y el segundo con Nathaniel –en la misma posición y en el mismo estudio– pero lo que antes era el huerto ahora es un espacio desfigurado por el cemento y los escombros. Douglas deja entrever andamios y decorados que revelan que es un set cinematográfico, todo es una representación, un meta-relato donde lo ficticio actúa alegóricamente. Andrew V. Uroskie (2011:158) dice a respecto:

“A diferencia del largometraje teatral, se nos niega el acceso a una coherente diégesis cinemática, incapaces de entrar de lleno en el

'mundo' de un 'espacio narrativo' cinematográfico. Sin embargo, lejos de simplemente devolvernos a nosotros mismos, girando en el espacio en un gesto puramente formalista y autorreflexivo, el film fomenta toda una gama de viajes fuera de nuestro vínculo actual y nuestro espacio local”⁵⁰.



Fig.6

Stan Douglas instala alrededor en la sala donde se ubican los proyectores, algunas grandes ampliaciones de fotografías a color, que el llama *location photographs*, en donde intenta representar los *Schrebergartens* que todavía sobreviven en el medio de las grandes ciudades alemanas. En el texto que acompaña la obra, Douglas explica el contexto histórico de estos huertos,

que nacieron como amparo para una clase trabajadora que en plena industrialización poblaba los centros urbanos en condiciones de precariedad, los huertos urbanos en tanto iniciativa pública, venían a paliar en parte esas malas condiciones en la que se encontraban. El *Schrebergarten* desde donde Nathaniel nos narra el cuento de Hoffmann, su propia historia, es un jardín reconstruido en el estudio, también es el espacio simbólico donde se unen el trauma del niño y su escisión de la realidad mas adulta. Douglas ve en este juego –intra y extra diegético– de la representación cinematográfica, una posibilidad de construir un vórtice de simbolismos, significados y temporalidades. El cine como lenguaje central en la creación de una obra de referencias múltiples y complejas como *Der Sandmann*, le habilita a través de su forma, materialidad y tradición a desplegar diversas operaciones sobre el trauma, lo ominoso y lo político, en una extendida línea histórica que va desde la contemporaneidad hasta el romanticismo alemán, sin dejar de lado el cine de Lang y Murnau.

Lo verdaderamente destacable de este complejo trabajo de arte fílmico, es que en estos años el cine se concebía en tanto dispositivo y en tanto construcción narrativa y de representación de una manera mucho más cabal. Los artistas en general de la imagen proyectada en el museo entraban a concebir obras de forma similar a como se producían las películas industriales, con equipos de rodaje, actores, guiones y post-producción. El cine con esta obra de Douglas revalida ampliamente su emplazamiento en la esfera del arte contemporáneo, concentrándose

también en la construcción de un espacio fílmico, el relato cinematográfico, todo esto a pocos años a que acabase el siglo.

2. TACITA DEAN Y LA DESAPARICIÓN DEL CELULOIDE

2.1 *FILM*

El 2011 Tacita Dean inaugura en la sala de las turbinas de la Tate Modern en Londres una de sus instalaciones más afamadas, *FILM* (35mm, 11', 2011). Que pasada más de una década desde el cambio de milenio, la artista británica haya aprovechado este gran escaparate para presentar una obra de arte fílmico, es muy significativo y relevante en el posicionamiento respecto al medio que sustenta su propio cuerpo de trabajo, cristalizando en esta obra la cruzada que ya había emprendido en defensa del celuloide en tiempos de supremacía digital.

En esta obra, lo estético y lo político conforman un todo, porque su reclamo es patente desde el propio título de la pieza: *FILM* en mayúsculas. Tacita Dean (2016:38-39)⁵¹ en la hoja de sala de la exposición en la Tate Modern dice:

*"Necesito esa resistencia material a mis ideas y esto es lo que más temo perder. Mi proceso es uno de trabajo incomprensible y anacrónico, como todo proceso artístico. El filme es mi material de trabajo y necesito el material fílmico como un pintor necesita el material de la pintura"*⁵²

El medio define el aspecto material de la expresión de la mayoría de artistas en el arte fílmico, como lo confirma Dean, es el filme, la película fotosensible el elemento simbólico, pero es solo un eslabón de la cadena

de producción que está en su totalidad bajo amenaza de desaparición, también están los sistemas de proyección, de filmación, de procesado, de edición, en resumen, todo el dispositivo fílmico está en una situación de fragilidad. Tacita Dean en todos sus trabajos de arte fílmico ha procurado ser cuidadosa de no intervenir el proceso de creación y producción de imágenes con sistemas ajenos al flujo de trabajo analógico. Este purismo lo fundamenta en su metodología y procedimiento, en la relación casi corpórea que establece con las imágenes desde el rodaje, pasando por la moviola Steinbeck (mesa de edición) que tiene en su taller berlinés, hasta en la exhibición de sus trabajos.

Ciertamente Tacita Dean ha perseguido crear una especie de romanticismo dieciochesco alrededor de obras, temáticas y discursos, aumentada por su denuncia de los efectos de la obsolescencia, que deposita sobre sus obras una nostalgia incurable y el caso de *FILM* es el más elocuente, donde esta suerte de poema visual elegiaco anuncia un final y tiñe todo su mensaje con los tonos del ocaso de una era de la imagen, la fílmica-analógica. *FILM* es más que una denuncia, es su réquiem dedicado al medio, y en donde toda esa melancolía lírica repleta la sala de las turbinas, en el soliloquio de una artista que ve pocos nexos en una comunidad artística que se distancia cada vez más del pasado para avocarse a la novedad. *FILM* en su amplitud de sentidos, también es un llamado de atención desde el aislamiento y la soledad de una práctica cada vez más en desuso, la del arte fílmico, que no solo teme perder sus materiales, también el tejido industrial y comunitario que lo intenta

mantener a flote, pero sobre todo recela de la uniformidad que se avecina, por la hegemonía de ciertos tipos de imágenes, por el golpe a la diversidad de la imagen en movimiento que todo esto simboliza.

“Los laboratorios cierran. Las tiendas ya no almacenan bobinas. La cinta magnética marrón no está disponible y el músico del Fernsehturm actualiza su teclado. Y así, la obsolescencia termina en un inframundo de gente que vende en cuartos oscuros y puestos de mercadillos, hasta que pasa el tiempo suficiente, que lo que fuera obsoleto, ahora se ha vuelto raro. Y lo raro ya no me llama la atención”⁵³ (Dean, 2011, 58)

FILM fue encargada a Dean en Septiembre del 2010 –la inauguración sería en Octubre del 2011– y los curadores de la Tate Modern le dieron una sola instrucción, la pieza debía ser espectacular. Tacita Dean en una entrevista para *The New Yorker* (Octubre 2011) reconoce que al principio solo tenía una idea en mente, utilizaría una óptica anamórfica girada 90 grados para repensar el formato apaisado que otorga esta técnica en una disposición vertical, repensando su idoneidad para el paisaje y concebirlo –con este giro– como un formato de retrato. Dean tenía una muestra en Viena agendada con antelación para la primera mitad de aquel año y decidió no dedicarse al encargo de la Tate hasta después de la inauguración de aquella exhibición. La muestra en el MUMOK, titulada *The Line of Fate* –su primera individual en Austria– tenía como eje central cuatro obras de

arte filmico que retratan a cuatro artistas en su vejez, Merce Cunningham, Julie Mehretu, Claes Oldenburg y Cy Twombly. Cuando Tacita Dean solicita al laboratorio londinense Soho Film Laboratory que realizara las copias para la exhibición en el MUMOK, pero en Febrero le comunican de que este servicio -a través del cual ella había hecho todas sus copias fílmicas para exhibiciones- se suspendía porque había dejado de ser un proceso con la suficiente demanda para ser rentable. A la semana siguiente Tacita Dean envía una columna de opinión a The Guardian, la cual es publicada el 11 de febrero⁵⁴, en ella Dean denuncia la desaparición del celuloide, la indolencia del mercado y la homogeneidad sistémica de la industria de las imágenes en movimiento, todo esto debido a la suspensión de este servicio, del cuál muchos artistas fílmicos -además de museos, galerías, colecciones, filmotecas y festivales- dependen⁵⁵.

“El jueves de la semana pasada, al equipo del laboratorio filmico Soho se les notificó por sus nuevos dueños, Deluxe, que debían parar el copiado de película en 16mm, y hacerlo efectivo inmediatamente. (...) Esta noticia devastará mi vida laboral y la de muchos otros, y significa que tendré que llevar la producción de la obra que me han comisionado para la sala de las turbinas de la Tate Modern fuera de Gran Bretaña” ⁵⁶ (Dean,2011).

La columna de opinión, llamada *Salve el celuloide, por el amor al arte (Save celluloid, for art's sake)*, causó cierto revuelo en la escena artística británica,

algunos se manifestaron a favor de la salvación de los laboratorios y productores de películas que ya venían desapareciendo a una velocidad preocupante, pero otros se posicionaron en contra de lo que muchos consideraron una nostalgia innecesaria y exagerada de parte de la artista.

Toda esta lamentable situación la llevó finalmente a encontrar el tema de su exhibición en la Tate Modern, a raíz de esta anécdota que la obligó a elaborar todo un manifiesto, es que Dean decide hacer una pieza que homenajeara al cine y el celuloide, y al mismo tiempo denunciara su desaparición. De hecho antes de saber muy bien de que se tratarían las imágenes de la pieza que exhibiría en la Tate, Dean en Marzo ya había acordado que la publicación que acompañaría la muestra, no sería un catálogo al uso, más bien sería *“un manifiesto en nombre del cine, en el que artistas y expertos explican las diferencias entre celuloide y digital. Y por qué no se debe abandonar la película de celuloide. Los curadores estuvieron de acuerdo con entusiasmo”*⁵⁷ (Eakin, 2011).

Consecuentemente la voluntad de articular un tributo al cine analógico ya estaba encaminada. Entonces Dean se plantea asumir que lo que subyace en este manifiesto visual es una elegía, pero ella deseaba desprenderse de la aflicción de la pérdida, y elaborar una pieza celebratoria, convocante y lúdica. Dean ya sabía que giraría el lente anamórfico de la cámara para recrear un formato de retrato vertical, la cuestión que se planteaba era que es lo que retrataría. El retrato al filme mismo ya era un hecho, pero a esto se suma otro retrato, el del gran escenario en el cuál todo esto se desplegaría, la sala de las turbinas de la

Tate Modern. Para esto Tacita Dean recurre a investigar sobre técnicas de animación y enmascarado de los orígenes del cine a través de soluciones técnicas que hoy parecen bastante artesanales. Dean ya había abandonado su usual austeridad respecto a los formatos y las disposiciones en la exposición de su obra fílmica, es decir formato 16mm, pequeñas pantallas, proyección discreta, muy evocadoras pero exigentes debido a su visualidad de pinceladas lentas. Esta vez el encargo era concebir algo que destacara dentro de aquellas enormes dimensiones arquitectónicas –26 metros de altura, 3.565 metros cuadrados (155 de largo, 23 metros de ancho)– y que ha atraído a más de 60 millones de visitantes desde que en el año 2000 con la exhibición de Louise Bourgeois se transformara en un referente mundial de instalaciones e intervenciones escultóricas en el arte contemporáneo más mediático⁵⁸.

Dean delega a un colaborador que haga fotografías de la pared del lado este de la sala de las turbinas y hace una impresión con estas que utilizará de fondo en un estudio donde trabajará con la técnica de la pintura mate (*Matte Painting*), una técnica cinematográfica que, por ejemplo, Georges Méliès había utilizado rudimentariamente en sus películas y que se fue perfeccionando durante el siglo XX hasta su reemplazo por los renderizados digitales. Dean deseaba alterar las imágenes de la pared de la sala de las turbinas con elementos pictóricos pero no recurriría por ningún motivo a técnicas digitales, es por esta razón que se puso a investigar en las técnicas del trucaje cinematográfico.

“Dean también investigó sobre el enmascaramiento, en el cual una plantilla de metal se inserta detrás del lente para cambiar la forma del cuadro. Los primeros realizadores confiaban en máscaras que sugerían binoculares, mirillas de armas y cerraduras. Dean decidió usar el enmascaramiento para crear la ilusión de una tira de película, completa con las perforaciones de las ruedas dentadas”
59(Eakin, 2011).

Esto demuestra que para Dean que se vieran las perforaciones de la película en *FILM* significaba establecer un signo reconocible para el gran público con el celuloide, este detalle era importante para lograr que el sustrato político de la muestra en la Tate Modern diera resultado. La investigación sobre la máscara de perforaciones la llevó a modificar junto a un técnico la ventanilla de la cámara de 35mm para que el truco se viera nítidamente y pareciera lo más real posible, sobre todo que mantuviese esa tenue inestabilidad que poseen los cuadros de las películas cuando se proyectan. En definitiva, *FILM* recurre a las técnicas de trucaje de antaño, haciendo extensivo el homenaje a una etapa del cine más embrionario, uno más artesanal y silente, a una época en donde las artes plásticas y el cine confluían para materializar la ficción.



Fig. 7

FILM entonces es un retrato de la sala de las turbinas, del cine en una serie de referencias a la investigación de lo fílmico, a la propia obra de la artista, como también a la historia del arte. La pieza muda de once minutos de duración en 35mm mezcla imágenes en color, otras en blanco y negro y otras coloreadas a mano, desplegando imágenes que hacen referencia a un mundo casi en extinción a cargo del museo. *FILM* es un encargo de la institución a la artista y que esta devuelve de alguna manera para el cuidado y la conservación de un soporte en vías de desaparición, pero que los museos y las filmotecas guardan en sus colecciones. ¿Qué hacer con este medio obsoleto?, es una respuesta que no debería plantearse una artista en particular, si no más bien el arte en general.

FILM es una película sustentada sobre el dispositivo, aunque la proyección esté oculta detrás de un muro falso, hay otros elementos del

apparatus preponderantes y puestos en evidencia por la artista al cuestionar con su propuesta algunas convenciones, como es el caso del uso del formato apaisado verticalmente, que invita al espectador a preguntarse por la horizontalidad impuesta por la industria durante un siglo y por los *aspect ratios* que han moldeado con cierta inflexibilidad las imágenes del cine a lo largo de su historia.

Todas las imágenes están planteadas y producidas desde la cámara de cine –dentro de un estudio muchas de ellas– que obligan a Dean a crear un equipo de trabajo que se concentre en este aspecto técnico del trucaje, donde la película podía llegar a pasar hasta una decena de veces por la ventanilla modificada en largas sesiones de filmación, rebobinado y re-filmación zonal. Las imágenes se exponían a través de máscaras para luego cubrirse, y así sucesivamente superponer capas sobre capas en un juego interminable de transposición. Respecto a esto lo que Tacita Dean más destaca de la cinta de celuloide –a diferencia de la imagen digital– es precisamente su profundidad, resistiéndose a la bidimensionalidad de las imágenes. El gran tamaño de la proyección de *FILM* en la sala de turbinas, y su inicio desde el suelo, permitía al público verse dentro del haz y percibir su sombra reflejada, pero también si se acercaban lo suficiente, podían ver el grano de la película, que aunque la imagen proyectada fuese un plano estático, la textura particular del soporte no dejaba de palpitar.

2.2 *The Green Ray*

FILM no es el primer trabajo donde Dean manifiesta la pérdida del celuloide, ya lo había hecho explícitamente en su obra *Kodak* (16mm, color y b/n, sonido óptico, 44'), donde documenta el cierre de Kodak Industrie en Chalon-sur-Saône filmando con el material que le provee la propia Kodak, que ha decidido dejar de producirlo en su planta francesa.

El tema del ocaso del soporte en Tacita Dean se traduce no solo en estos trabajos de un activismo más vivo, atraviesa toda su obra en su preocupación sobre el tiempo, a su indefectible paso y las cosas que va dejando atrás. En la filmografía de Dean hay una cierta obstinación con el pasado o con un presente que está a punto de dejar de serlo, como se puede apreciar en los retratos de artistas en su vejez, Merce Cunningham en *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33" with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007 (six performances; six films)* (16mm, 2008), Claes Oldenburg en *Manhattan Mouse Museum* (16mm, 2011), Mario Merz (16mm, 2002), Michael Hamburger (16mm, 2007), Cy Twombly en *Edwin Parker* (16mm, 2011) y David Hockney en *Portraits* (16mm, 2016).

El investigador e historiador del arte de la Universidad de Viena Wolfram Pichler (2011:9) resume las preocupaciones de Tacita Dean de la siguiente forma: “El fenómeno del tiempo que la ha ocupado son sus memorias, expectativas y experiencias de pérdida, la (limitada) esperanza de vida del individuo humano, y la historicidad específica de lugares y medios particulares”⁶⁰. Luego Pichler

(2011:9) prosigue: *“Un fenómeno particularmente llamativo en su trabajo es la heterocronía o la no simultaneidad de lo simultáneo. Pasado, presente y futuro no forman (meramente) una secuencia lineal, sino que están entretreídos”*⁶¹. Este ejemplo de confluencias temporales en el trabajo de Dean se pueden dar principalmente por su trabajo con la memoria, con el retrato y los testimonios visuales o textuales que emergen de allí, pero sobre todo por su confianza en la imagen fílmica como documento, capaz de plasmar y registrar el decaimiento de personas y cosas.

*“Así que la obsolescencia es sobre el tiempo en la forma en que el cine es tiempo: tiempo histórico, tiempo alegórico, tiempo analógico. No puedo dejarme seducir por la fluidez del tiempo digital; como el silencio digital, está carente de vida”*⁶² (Dean, 2011:58).

El ocaso como metáfora y como realidad es el motivo de uno de sus más emblemáticos trabajos de arte fílmico, *The Green Ray* (2001, color, mudo, 16mm, 2'30”), el cual registra un atardecer en una playa de Madagascar, en un intento de capturar el elusivo rayo verde que teóricamente se genera en algunas puestas de sol bajo condiciones climáticas específicas.

Tacita Dean se encontraba filmando en Morombe (Madagascar) un eclipse para *Diamond Ring* (2002, 16mm), obra fílmica que estaba desarrollando en aquel viaje por la costa oeste del continente africano, cuando supo del fenómeno lumínico del rayo verde. Investigó lo suficiente

como para darse cuenta de que era muy difícil poder registrarlo -supo por ejemplo que un camarógrafo de la película *Le Rayon Vert* (1986, 35mm) de Eric Rohmer se pasó dos meses en Canarias intentándolo y que al final fracasó- pero que se encontraba en un lugar que poseía las características que se necesitaban para observarlo. En el texto de sala que acompaña al filme Tacita Dean (2011:52) explica lo siguiente:

“Cuando el sol se pone en un horizonte despejado y nítido, y cuando no hay tierra frente a ti durante unos cientos de millas, y no hay humedad distante que pueda convertirse, en el momento final, en una nube retroiluminada que oscurezca la oportunidad, estás ante muy buenas posibilidades de ver el rayo verde”⁶³.

Tacita Dean cuando se posicionó a la espera del ocaso del sol con su cámara de 16mm, no estaba sola, además de Richard Torchia (asistente de cámara), había otras personas filmando en otros formatos -video- el atardecer. En el texto de sala Dean prosigue explicando esta situación desmitificadora del momento único pero que simboliza muy acertadamente la alquimia que para ella posee el material fotoquímico:

“La noche que filmé el rayo verde no estaba sola. En la playa a mi lado había otros dos con una cámara de video apuntando al sol, contagiados por mi entusiasmo por este esquivo fenómeno. No lo vieron esa noche, y su documentación de video fue vista como

evidencia para demostrar que yo tampoco lo había visto. Pero cuando mi fragmento de película se procesó más tarde en Inglaterra, allí, sin lugar a dudas, desafiando la representación sólida en un solo fotograma de celuloide, pero existente en los movimientos fugaces de los fotogramas de la película, estaba el rayo verde, que había demostrado ser demasiado esquivo para el pixelado del mundo digital. Entonces, buscar el rayo verde se convirtió en el acto de mirar en sí mismo, en la fe y la creencia en lo que ves. Esta película es un documento; se ha convertido en el tejido mismo, el material y la fabricación de la película en sí”⁶⁴ (Dean 2011:52).

Esta anécdota del momento en que Tacita Dean logró captar el rayo verde, habla de varias situaciones referidas a la diferenciación del medio, el material fílmico en este caso versus el video y/o el video digital, siendo el celuloide desechado por la industria cinematográfica contemporánea por sus costes y sus dificultades técnicas, las cuales entorpecían la supuesta democratización del lenguaje audiovisual.

Consecuentemente hoy el material fílmico es una opción a contracorriente, costosa y enrevesada, esto puede suponer que la resistencia a la desaparición del medio solo la podrían ejercer sectores que son capaces de percibir sus atributos, de sustentar su uso, de generar una red alternativa de soporte, es decir, el arte, la industria audiovisual, las instituciones públicas y privadas (museos, filmotecas, escuelas, universidades) y unas pocos individuos que posean la capacidad de afrontar la valía de un material cada vez más costoso por sus

particularidades cada vez más exclusivas. El celuloide hoy en el arte, en el cine -en la moda inclusive-, es un medio distinguido por su excepcionalidad, por su coste, por el conocimiento que implica su uso, por su solemnidad.

En capítulos posteriores se analizará la fetichización del soporte fílmico, como fenómeno de su obsolescencia, algo que de alguna forma u otra se puede destilar de la cruzada que Tacita Dean emprendió por el formato en el momento en que se transformó en su sello distintivo en relación a sus pares de la generación de los *Young British Artist*—asociación que reniega— pero sobre todo cuando vio amenazado su lenguaje.

El material fílmico en proceso de envejecimiento, es un medio que superpone diferentes capas temporales cuando un artista contemporáneo habla desde el presente evocando el pasado, esta cualidad articuladora le da una funcionalidad especial frente a los formatos presentes que miran hacia el futuro. La pregunta que surge es si el celuloide solo está autorizado a mirar desde el presente hacia atrás, lo que lo embarga toda posibilidad de futuro.

“En la galería contemporánea, el cine analógico figura como un medio antiguo, un vestigio de un cine ahora en ruinas. Tiene un vínculo privilegiado con lo efímero y la historicidad, cualidades que también han encontrado un lugar significativo en las discusiones sobre la especificidad del medio en la historia reciente del cine”⁶⁵.

(Balsom 2013: 69)

Esta situación habitual en la contemporaneidad, cuando varias personas registran el mismo acontecimiento desde semejantes perspectivas, supone una circunstancia paradójica, puesto que los elementos que podrían particularizar el registro artístico, diferenciado del resto, recaen muchas veces en las cualidades del medio, de las prestaciones de la máquina que extiende la mirada. En el caso de Dean, este hecho se presenta substancial, puesto que incluso el formato es capaz de captar algo que el propio sentido de la visión de la artista no puede.



Fig.8

Esta distinción de las cámaras de video incapaces de capturar lo que para el celuloide es competencia única encarna también un sustrato socio-

cultural y económico del medio, lo que Pierre Bourdieu afirmaba en *Un Arte Medio* (2003) sobre el índice social de la fotografía y como la búsqueda de la diferenciación no es más que un anhelo de separarse de los usos vulgares que las personas comunes hacen del medio, y de esta forma adquirir un cierto prestigio social, lo que en el caso del arte y de los artistas, se traduce en una valorización de su trabajo o de la distinción de su mirada. Este principio se puede extrapolar a otros medios, como el material fílmico, si cambiamos la palabra *fotografía* por *cine artístico*, lo que afirma con rotundidad Bourdieu (2003:88), es perfectamente aplicable al arte fílmico de Dean en aquella playa de Mozambique rodeada de turistas “*contagiados por su entusiasmo*”:

“De ahí que atribuir un valor a una actividad tan accesible exija la referencia, aunque sea negativa, a la práctica corriente: los diferentes grupos de una sociedad estratificada pueden someter la práctica fotográfica a normas diferentes, pero todos tienen en común el hecho de diferir (cada uno a su modo) de la norma que rige a la práctica más corriente. Así, la fotografía proporciona una ocasión privilegiada de observar la lógica de la búsqueda de la diferencia por la diferencia, o si se prefiere, el esnobismo que consiste en vivir las actividades culturales no en sí mismas y por sí mismas, sino como una forma de la relación con los grupos que se dedican a ella”

El material fílmico, la industria que lo produce y sus usuarios, normalmente esgrime el argumento de sus capacidades técnicas de

captación de la luz en un rango que ningún otro medio ha logrado imitar. La latitud de una película se entiende como la curva de sensibilidad que las diferentes emulsiones poseen, y es sabido que los extremos lumínicos (luz/sombra) de aquel umbral de sensibilidad quedan impresionados en la película de una manera menos áspera que en otros medios, como el video digital que no posee curvas que suavicen las subidas o bajadas, en lo numérico es toda una progresión recta. La capacidad de capturar tonalidades y matices de color de forma más ajustada también es un argumento de peso frente a las imágenes en base a píxeles. La filmación del rayo verde, en el caso de la obra de Tacita Dean, queda en manos de estos atributos del material, de una cualidad que permitió captar, aunque sea en los intersticios entre cada fotograma, esquivo a su congelamiento y su disociación del todo. Y aquí yace la invitación a creer que hace Dean al espectador, el texto que en parte se ha reproducido aquí, ayuda a envolver la obra de un testimonio convocante e ilusionante en las características especiales de la obra, de su composición y de su producción en la costa oriental del continente africano. Tacita Dean se apodera del halo de la fotoquímica cinematográfica para inducir en el espectador la visión de algo que quizás no está allí, invirtiendo el *ojocentrismo* que nos domina para preguntarse: ¿Hay que creer para ver?.

“Y, de hecho, el espectador tampoco está nunca seguro. La película no se muestra en bucle, como muchas otras obras de Dean; en cambio, el proyector de 16 mm está equipado con un botón que

iniciará la película a voluntad del espectador. En el transcurso de dos minutos y medio, el espectador ve el sol dorado hundirse bajo el horizonte y espera el instante fatal. Pero antes de que uno se dé cuenta, el sol se ha ido, el cielo está oscuro, la película ha terminado. ¿Vislumbré el rayo verde ?. Es hora de volver a pulsar el botón”⁶⁶
(Balsom, 2013:65).

3. LA IMAGEN PROYECTADA. EL DISPOSITIVO FÍLMICO EN EL CAMPO DEL ARTE

En su ensayo *Lost in Space and Found in a Fold. Cinema and the Irony of Media*, Vinzenz Hediger (2012:61) nos habla de la preocupación actual de los teóricos del cine, “en la era de los medios móviles, pantallas ubicuas e imágenes en movimiento desplazándose (...), la pregunta “¿Qué es el cine?” han sido reemplazada topológicamente y la pregunta “¿Dónde está el cine?” como la preocupación clave de la teoría del cine”.⁶⁷ Es pertinente plantearse ¿qué es el cine?, y en la contemporaneidad cabría decir que más aún preguntarse ¿dónde ocurre?, sobre todo si el campo de estudio de esta investigación yace en las delimitaciones, apropiaciones y expansiones de la imagen en movimiento hacia el ámbito del arte contemporáneo. Las imágenes fílmicas pueden provenir de distintos sectores y pueden poseer también naturalezas dispares, podría existir una aproximación concentrada solo en las imágenes pero indefectiblemente la sectorización arte, cine y cine experimental hace que el espacio que las cobija sea determinante en el análisis.

Cuando el cine entró en el museo ya de manera inequívoca, a finales del siglo XX, este hecho significó otro síntoma de la relocalización del cine, de su metamorfosis y de la defunción de la manera clásica en que era presentado. Senta Siewert (2020:56) lo describe de esta forma: “Esta ocurrencia del cine en el ‘cubo blanco’ del museo ha renovado el relato de la ‘muerte del cine’, significando la muerte del dispositivo cinematográfico”⁶⁸. La preponderancia de la idea de que el cine al entrar al museo acelera el desenlace de su sentencia de muerte es congruente a la concepción del arte contemporáneo como un refugio para esta tecnología declarada obsoleta.

Erika Balsom (2013:41) ve en esta acción un beneficio pero también un perjuicio potencial, ella afirma que:

“ En el mejor de los casos, tales exhibiciones exponen las obras a nuevas audiencias y a nuevos contextos de comprensión. Pero en el peor de los casos, toman decisiones que presentan los productos históricos del cine en circunstancias desfavorables, diluyendo su potencia y malinterpretando sus objetivos. En su apuro por adoptar a las nuevas formas de conmemorar el cine como viejo, los museos y galerías han negado frecuentemente que sus acciones pueden infligir más daño que bien”⁶⁹.

Hay teóricos que aunque están de acuerdo a la idea de crisis del dispositivo cinematográfico de la caja negra en la contemporaneidad, entienden esta como una expansión de la imagen en movimiento hacia otros territorios. Por ejemplo Uroskie (2011:146) cita a Jean-Christophe Royoux y asevera que este: *“ha sugerido que la instalación contemporánea es un medio post-cinématico –lo cuál en el momento presente, el arte visual se hace lugar dentro de un mundo cinemáticamente estructurado”⁷⁰.*

Paralelamente hay toda una corriente que intenta concentrarse en el hecho cinematográfico sin prestar demasiada atención al sector donde este acontece específicamente. Raymond Bellour (2012:9), por ejemplo, intenta partir de la base de lo que define la experiencia cinematográfica para poder llegar desde allí a ubicar los deslindes de lo fílmico.

“La experiencia vivida, más o menos colectiva, de una película proyectada en un cine, en la oscuridad, de acuerdo con un procedimiento de proyección inalterablemente preciso, sigue siendo la condición para una experiencia especial de la memoria, una forma de la que cualquier otra situación visual se aleja más o menos”⁷¹.

Bellour lo que hace es atenerse a lo que se entiende por dispositivo fílmico decimonónico, al *apparatus* que definió lo que cabía dentro del cine o no, metafórica y literalmente hablando.

Ya se ha abordado en el capítulo anterior la cuestión del dispositivo, que sirve para entender la relación multipolar que se genera en una obra de arte fílmico en el museo, donde ya la fuerza centrífuga de la pantalla en la sala oscura se disemina en las tensiones que se generan entre los factores participantes. No es tarea fácil encontrar ejemplos de obras que solo se concentren en uno de los tres polos del *apparatus* fílmico, o *appareil de base* como le llama Baudry, quien –citado por Kessler, F., Chteau, D., Moure, J. (2016:265)– además de la pantalla, considera que son parte esencial *“la sala oscura y la entidad del proyectar/ luz/ tira de película”⁷².*

En cada obra analizada en esta investigación se encuentran desbalances, predisposiciones hacia uno u otro flanco del espacio fílmico y sus componentes, ciertamente que desde una perspectiva analítica se pueden apreciar las tensiones formales de la obra en uno de los sustentáculos del *apparatus*, sin embargo, estas suelen distribuirse por todo el espacio. En consecuencia el dispositivo fílmico desplegado en el arte no

es estático, su equilibrio fluctúa en el espacio-tiempo de la sala del museo o galería, incluso cada espectador puede alterar la estabilidad de estas al recorrer la obra con una percepción flotante mientras los artistas pueden ir proponiendo nuevos focos de atención, las obras de arte fílmico por lo general son inestables, condición intrínseca de todas las artes basadas en el tiempo (*time-based arts*).

La investigadora Margherita Foresti (2021:66-89), de la Universidad de Münster, propone que en el momento en que la imagen en movimiento entra en el ámbito del arte, ocurren varios procesos de cambio, ella identifica cuatro: La metamorfosis de la imagen en movimiento, la metamorfosis del espacio de la imagen en movimiento, la metamorfosis del espectador de la imagen en movimiento y la metamorfosis del museo de la imagen en movimiento, donde precisamente ella remarca que en cada uno de estas zonas de contacto la tendencia es hacia la transformación, el intercambio y la negociación.

“Que la experiencia fílmica pueda expandirse o no a la galería o que, a la inversa, la película expandida pueda introducirse en el cine, es un tema de análisis, debate o dilema que atraviesa desde ya hace medio siglo los diálogos entre arte y cine y que ha generado, como consecuencia, el nebuloso y evanescente territorio bautizado con el nombre genérico de imágenes en movimiento”. (Lissoni 2018:26)

Las razones de la entrada de la imagen en movimiento en el museo son profundas como para abordarlas en esta investigación, pero si se reduce el foco a la imagen fílmica analógica surge un motivo que genera cierta controversia y esta es la conservación, y no solo de los objetos, sino también de protocolos y formas de ver. El crítico de cine francés Dominique Païni afirma que en referencia al cine *“la institución del museo crea valor artístico al imponer el valor del envejecimiento y el valor de la exhibición”*⁷³ (Balsom 2013:37). Tanto lo que muestran las imágenes y las tecnologías que las hacen posible, en este caso la analógica, al estar sometidas a la degradación temporal, al descarte y al olvido, el museo asume la salvaguardia de lo que está bajo amenaza. Esto tiene una doble lectura al significar filantropía y provecho al mismo tiempo. Erika Balsom (2013:38) en su libro *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* dedica varias páginas a la cuestión del valor que el museo le otorga al cine al estar bajo la custodia de la institución, ella afirma:

*“Bellour usa este término (salvar la imagen) para designar una operación que podría pensarse más productivamente como un intento de redimir o rescatar la imagen de la vulgarización y profanación que ha sufrido en la era de la proliferación de los medios de comunicación a través de la producción en galerías que rehabilitaría cualidades de contemplación y sustancia”*⁷⁴

Balsom leyendo a Bellour ya entra en cuestiones relacionadas con las formas de experimentar el cine, lo que plantea interesantes asuntos como la fragmentación, la temporalidad, el determinismo de los espacios en la producción, la duración e instalación de las obras, preguntas que nacen por una crítica y voluntad de renovación de los modelos convencionales y la subsiguiente búsqueda de una conexión de la imagen en movimiento –dentro del museo– y el público. La pantalla, la proyección y el espacio arquitectónico siguen siendo en el espacio expositivo las expresiones más cabales de su perseverancia material, y por lo mismo hacen palpable la experiencia de la imagen en movimiento en espacios de reflexión y pensamiento, y aunque el museo somete a constantes crisis el cine extendiéndolo, eliminándolo o reformulándolo, el *apparatus* fílmico sigue allí: luz, superficie y espacio-tiempo.

3.1 La pantalla

La pantalla es una parte básica del dispositivo fílmico, que en su versión teatral (la sala de cine) se ha venido adecuando a los estándares industriales acorde a las innovaciones técnicas de los formatos de registro y de proyección, pero que el espectador entiende simplemente como una superficie donde proyectar las imágenes. Estos aspectos técnicos tan importantes en las salas de cine están más o menos regulados, no obstante existen variaciones notorias, como por ejemplo entre una pantalla de un cine club, la pantalla de una antigua cineteca y las pantallas de una sala multiplex. Estos aspectos técnicos son relevantes en la experiencia cinematográfica vivida teatralmente por los espectadores, repercuten directamente en la calidad de la proyección y en la obtención de todo el potencial técnico que estas posean. Estas cuestiones técnicas de las pantallas van desde la composición de su superficie de proyección, su capacidad reflectiva, su altura, su ancho, su adaptabilidad a los diferentes formatos, la distancia con el público, la distancia con la sala de proyección, etc. La experiencia cinematográfica se encuentra tan concentrada en la convergencia de todos los elementos en la imagen proyectada, que la pantalla cumple cabalmente con esa definición de dispositivo que dicta *que es lo que deja ver pero no se ve.*

“Entonces la pantalla es, por un lado, un elemento central en la topología del dispositivo; por otro lado, tiene que volverse invisible

*o 'transparente', porque de lo contrario el dispositivo y el modo de comunicación que implica –ficcional, documental, educativo, etc.– no pueden funcionar adecuadamente*⁷⁵ (Kessler 2016:265)

La pantalla históricamente ha sido el elemento del dispositivo cinematográfico que más se ha puesto en crisis por los propios artistas y cineastas más vanguardistas, desde los inicios del cine expandido y el origen de la exhibición de películas de artistas –o arte fílmico– hasta el siglo XXI, la superficie donde se proyectan las imágenes ha ido cuestionándose de múltiples maneras. Si se consideran los principales avatares de la pantalla en el museo (telones, televisiones, monitores y pantallas led), el arte fílmico sigue optando mayormente por una configuración clásica, lo que quiere decir que en muchas obras la pantalla es la superficie hacia donde se dirige el haz de luz y donde se forman las imágenes⁷⁶.

La pantalla, a pesar de ser invisible durante el desenvolvimiento de las imágenes en el espacio, es el marco objetual y conceptual desde donde el cine y al arte ha decidido expandirse. Sería por así decirlo, el eje en el que se han ido disparando las fugas que han contribuido a la construcción de ese *fuera de cuadro* que hoy entendemos como cine en expansión hacia el arte, lo que definiría precisamente lo que es el arte fílmico.

Los tanques –*The Tanks*– donde se almacenaban los cilindros con combustible para alimentar la planta eléctrica que alberga hoy a la Tate Modern, en el 2009 se propuso utilizar este espacio industrial –diáfano,

concreto a la vista, múltiples pilares, subterráneo—, para exhibir piezas de la colección vinculadas a la performance, el cine expandido o las artes vivas, que hayan sido excluidas del circuito de museos y galerías en su tiempo de concepción. Para esto se instaló una reinterpretación de *Light Music* (16mm, b&n, sonido) de Lis Rhodes, que aunque es una pieza de 1975-1977, su restitución en el 2012 significó una revalorización del legado de la obra de Lis Rhodes, el cine expandido y las obras surgidas del Filmmakers Co-op de Londres⁷⁷.

Light Music es una instalación fílmica que hace alusión a la correspondencia —ya su título lo anuncia— entre luz y sonido. La pieza consiste en dos proyecciones idénticas enfrentadas que muestran líneas horizontales dinámicas que van cambiando en su tamaño y distancia entre ellas, el audio es una pieza sonora perfectamente sincronizada con la imagen, podría ser tanto una representación visual de las ondas sonoras de la pista de sonido como una composición musical de música concreta hecha en base a los patrones visuales proyectados. Esta pieza sinestésica, según la propia artista, nace de la voluntad de corregir la ausencia de mujeres en el canon de la música contemporánea a comienzos del siglo XX.

El sonido óptico es un aspecto técnico central en la reproducción de esta pieza, y su complejidad yace en esta correspondencia entre imagen y sonido, esta es una pieza seminal que pone en crisis el dispositivo clásico en su aspecto reglamentario, pues no hay narración, no hay un lugar asignado para el espectador, los proyectores proyectan imágenes

abstractas y están enfrentados entre sí. La contribución más significativa de la pieza, a nivel instalativo, es cuando Lis Rhodes decide bajar las pantallas a ras de suelo, incluyendo en la obra las sombras de los espectadores, con este leve gesto la artista organiza una participación activa de los cuerpos de los asistentes en la configuración final –y en la experiencia– de su obra fílmica. Nick Hamlyn (2011:216) en un libro editado por la Tate Modern sobre el cine expandido, comenta su experiencia con la obra de Rhodes:

“Cuando se mostró en los tanques de combustible de la Tate Modern en 2009, se usaron proyectores con bombillas de xenón, creando una experiencia cegadoramente brillante y poderosa. Si bien la película encarna los aspectos intercambiables de la luz y el sonido con respecto a su reproducción tecnológica, como se discutió anteriormente, la presentación del trabajo enfatiza su naturaleza marcadamente contrastante de la experiencia”⁷⁸.

En esta pieza precursora, revalidada en la institucionalidad artística, el aspecto que se discute es el espacial, la trayectoria de la luz y la ubicación de las pantallas –en este caso su altura– es preponderante para crear una alteración notoria de la experiencia estética.



Fig. 9

3.1.1 Tamaños y distancias

Annie Van den Oever y Martine Beunget evocan el momento cuando Máximo Gorki escribe sobre su primera experiencia cinematográfica en París en el año 1896 y como se refería al extrañamiento que le generaban los tamaños de los cuerpos humanos en relación a las medidas reales. Beugnet y Van den Oever (2016: 248) lo cuentan así:

“Si supieras lo extraño que es estar allí”, escribió Gorki en ‘Anoche estuve en el reino de las sombras’ después de ver, en una demostración pública del cinematógrafo Lumière en 1896, las primeras imágenes en movimiento de París. la vida de la ciudad que

tan bien conocía proyectada en una pantalla (un trozo de tela blanca) que, a su juicio, medía ocho pies de ancho por cinco pies de alto (2,5 x 1,5 m). ¿Hubo asombro? Sí. Pero había más. Gorky percibió claramente el extraño impacto de la ‘Gulliverización’ de algunas de las figuras que se muestran en la pantalla textil. Escribió sobre sus tamaños en constante cambio, cómo a veces parecían diminutos, atrapados en la profundidad de la imagen, donde las figuras aparecían solo una décima parte de su tamaño humano normal; mientras que en otros momentos parecerían “colosales”, tomando proporciones extrañas al acercarse a la cámara. Tales distorsiones, sintió, no eran simplemente extrañas, eran ‘grotescas’⁷⁹.

Uno de los factores de diferenciación más notable del arte fílmico desde su entrada al arte contemporáneo, respecto al dispositivo fílmico decimonónico, ha sido precisamente su meditación sobre el incremento, disminución, multiplicación o disolución de las pantallas.

La pantalla como parte del dispositivo fílmico dentro del ámbito del arte contemporáneo es reformulada en su espacialización, y en el desarrollo del arte fílmico la acción activa también se dirige hacia su dimensionalidad, es decir, las cuestiones de tamaño y distancia determinan el juego de escalas entre cuerpo y obra. Cuando en los años noventa el arte fílmico se consolida como una tendencia en el arte contemporáneo, el tamaño de la imagen poseía un potencial de variabilidad tan grande como las dimensiones de los espacios del museo. El cine fuera del cine ya

no estaba condicionado a las restricciones espaciales del visionado inmóvil de la sala cinematográfica, la pantalla en el espacio del arte contemporáneo puede situarse eventualmente en cualquier lugar de la galería, lo que evidentemente, por un asunto de distancias, conlleva a considerar una nueva escala de referencia y proporcionalidad: el cuerpo de los espectadores.

La imagen proyectada en el museo ha tendido a explotar la espectacularidad de la proyección, con el objetivo de sintonizar con el espectador habituado a las pantallas portátiles y a la imagen en movimiento y que requiere cada vez más ser persuadido para detenerse y prestar atención. En el arte fílmico hay obras que se dirigen eventualmente en direcciones opuestas respecto a las pantallas, por ejemplo hacia la enormidad como en *FILM* de Tacita Dean o hacia la *gulliverización* de las imágenes proyectadas, como ocurre en algunas piezas de Rosa Barba o Patricia Dauder, sin embargo en el arte fílmico la tendencia es evitar la espectacularización insustancial, quizás por que el propio cine ha sido víctima de esa revolución de las pantallas, aunque diminutas o monumentales, las características propias de su explotación están asociadas al brillo, a la definición y a la vivacidad. En definitiva, los estándares de las imágenes que estas irradian son tendencia, puesto que han sido las nuevas tecnologías lcd, leds, oleds, amoleds o qleds las que se han apropiado del efectismo, en cambio, en la lógica de mantenerse conectado a la tradición el arte fílmico se contrapone al eslogan comercial del *bigger is better*.

3.1.2 Superficie de reflexión

En el Leeds City Museum el tándem artístico compuesto por Karen Mirza y Brad Butler –fundadores del colectivo de cine experimental inglés n.o.w.h.e.r.e.–, exhibieron una instalación fílmica titulada *The Glass Stare* (16mm, b&n, 2005) que consistía en dos proyecciones en *loop* del mismo material en 16mm, la diferencia entre ambos consistía en que una proyección era una copia positiva y la otra una copia negativa. Ambas proyecciones estaban dirigidas hacia dos pequeñas pantallas de tela retroproyectable cuya imagen era reflejada en dos espejos circulares, situados al fondo de la sala, haciendo que la imagen reflejada en los espejos sea redirigida hacia una pequeña pantalla que colgaba del techo, situada justo en el medio del espacio. El efecto era la fusión de las dos imágenes de personas retratadas en plano corto, fundiéndose su negativo y su positivo. Los espejos lograban, además de reorientar el haz hacia el centro, invertir las imágenes y ponerlas del revés, como ocurre realmente en las cámaras de cine. De hecho, la instalación evocaba lo que verdaderamente ocurre en la conformación de la imagen dentro de una caja negra con una apertura frontal. Este es el mismo mecanismo que usa tanto la cámara obscura como una cámara réflex de foto fija y una cámara de cine, las cuales requieren de un obturador especular –fijo en las primeras, rotativo en las segundas–, que permite que el ojo pueda ver a través del objetivo, –y no como se hacía previamente por un visor paralelo, que normalmente impedía que los encuadres fuesen exactos por su paralaje–, además de

evitar que la película se vea con la luz del visor, cubriendo el paso hacia la ventanilla. Este simple, aunque ingenioso mecanismo, lograba que el ojo por primera vez previera las imágenes que se estaban fijando en la película a través del visor y consecuentemente del objetivo. Su título confirma esta lectura, *The Glass Stare* quiere decir en castellano algo así como la mirada de cristal.

La obra de Mirza y Butler, como se afirma anteriormente, reconstruye de manera sencilla la circulación de la luz dentro de una cámara, pero también lo hace en el mecanismo de proyección, al evidenciar la convergencia de la proyección en la pantalla central, materializando la imagen final. Puesto que en una proyección monocal convencional la luz confluye sobre una superficie, donde a través de un ajuste milimétrico en el objetivo se logra focalizar las imágenes de la película sobre la pantalla, en *The Glass Stare* ocurre esto de forma duplicada, no solo en la modulación y concentración de la luz sobre esa pequeña pantalla colgada del techo, también la confluencia funciona espacialmente, es decir, con la proyección calcada —en negativo—; con el juego del positivo negativo de las imágenes y con el rebote de los haces transformando el espacio del museo en tanto en una sala de espejos como en una cámara de eco.



Fig. 10

Es sugestivo en esta obra percibir como las macizas características mecánicas y materiales del arte fílmico se volatilizan en el momento de evidenciar el dispositivo y su fragilidad, el ilusionismo visual que supone la conformación de la imagen fílmica relativiza el peso de la aparatosa presencia de la instalación. De hecho, la pantalla, como parte esencial del *apparatus*, entra en funcionamiento cuando la oscuridad permite disimular la presencia de los elementos constituyentes de la proyección para dejar a la luz completar su recorrido más bien dirigido. En esta situación la pantalla pasa de ser un objeto palpable, aunque inactivo a un artificio espectral, abriendo una suerte de entrada a una dimensión inmaterial y de alguna manera indescifrable.

Jonathan Walley en su libro sobre el cine expandido analiza esta obra y hace mención a esta ambivalencia que se extrae de la propuesta de Mirza y Butler respecto al equilibrio precario de solidez y fragilidad que

desprende *The Glass Stare* y como eso afecta su consideración dentro del arte contemporáneo:

*“Si bien el espacio físico de una galería es necesario para *The Glass Stare*, los discursos y las rutinas de ese espacio son considerados por Mirza como un anatema para los valores que encarna la instalación. El cine expandido, según el relato de Mirza, “jode” este sistema al proyectar los ideales del cine de vanguardia en el mundo de la economía del arte”⁸⁰. (Walley 2020:436)*

Es relevante esta manifestación de Walley de una suerte de disconformidad entre Mirza y Butler con el espacio del museo⁸¹. La pareja británica intenta ubicarse con su trabajo precisamente en una zona de tránsito entre el cine y el arte, y con *The Glass Stare* y su consideración de obstaculizar la mercantilización de su obra a través de la evidenciación de una cierta inestabilidad de la imagen filmica en el museo, manifiestan que esta frontera realmente existe entre el arte contemporáneo y el cine experimental y expandido.

3.2 La proyección

El proyector como parte central del dispositivo fílmico, no sólo implica a la máquina que proyecta si no que también al material que contiene las imágenes, es decir coloquialmente, el celuloide o en su versión digital de proyección, el dispositivo que las almacena. El proyector es un emisor de luz, un reflector de imágenes y un generador de espectros, que el cine en su dimensión industrial entiende como un elemento necesario pero disruptivo.

Cuando los artistas trasladan el proyector al museo literalmente lo hacen disolviendo los límites que separan la caseta de proyección de la sala oscura, ya que en el dispositivo clásico teatral el proyector es un artefacto invisibilizado, incómodo e incierto, tanto por razones técnicas como por razones representativas, puesto que en la tendencia centrífuga de la caja negra –el dispositivo gira en torno a las imágenes–, el proyector sería una suerte de evidenciación técnica, algo parecido a lo que Bertolt Brecht llamaba *verfremdungseffekt* en su trabajo teatral, es decir, el proyector sería el aparato que produce el efecto de extrañamiento rompiendo la ilusión del espectador, proporcionando por su sola presencia la posibilidad de otra lectura, una más racional de lo proyectado.

Desarrollando un aforismo esbozado anteriormente, el proyector fílmico es develado por el cine expandido y el arte fílmico en el museo porque precisamente en su voluntad de erigirse en oposición al cine comercial y convencional, el proyector funciona como una maquinaria que

representa en sí misma la incomodidad y la incerteza que esa disposición posee. El proyector filmico evoca el ruido porque su mecanismo es estridente e invasivo, el límite de su fisicidad es subvertida por los roces de la película con los rodillos, por su paso por la ventanilla, por el propio motor girando a 24 cuadros por segundo. Es espacialmente contaminante atmosféricamente hablando, el proyector normalmente posee fugas de luz emanadas de la caseta de la bombilla o del reflejo de la luz en su materialidad plástica y metálica. El proyector al mismo tiempo apela a la inestabilidad del proceso, su funcionalidad mecánica es contingente, posee un alto riesgo de fallo debido a la fragilidad del material filmico que lo recorre, a la tensión y fricción que se genera o a la sobrecarga energética que implica una proyección analógica –y más si se hace en bucle–. El proyector en sí mismo es un artefacto performático, así como también lo son las imágenes que proyecta, y además puede llegar a ser un elemento estético: *“Cuando una instalación cinemática es exhibida, a veces el proyector se desliza hacia el centro y se convierte en una escultura”*⁸² (Siewert 2020:57).

3.2.1 La evidenciación técnica

El 25 de enero del 2007 se inaugura en el espacio Tent de Róterdam la exhibición colectiva *Borderline Behavior*, comisariada por Edwin Carels en el marco del Festival de Cine de Rotterdam de ese año, en un intento de mostrar la relación del cine –analógico y digital– con el arte

contemporáneo. Carels invita a Laura Gibson y Luis Recoder a presentar su instalación *Light Spill* (2005, 16mm). Gibson y Recoder son una pareja de artistas fílmicos estadounidenses que representan a la nueva generación que se formó en la tradición del cine expandido y que recalca en el circuito del arte desde inicios del siglo XX, desarrollando su obra fílmica objetual e instalativa pero manteniendo al mismo tiempo una presencia importante en el circuito del cine experimental, donde presentan sus performances artísticas.

Light Spill consta de un proyector de 16mm, una pantalla, una bobina cargada de película y una disposición espacial —la obra posee dimensiones variables— que posibilite la acumulación de miles de metros de película delante, entre el proyector y la pantalla. *Light Spill* significa literalmente derrame de luz y se titula de esta manera, debido a que el brazo alimentador del proyector atiborra de película al proyector, el cual al no poseer bobina en el brazo receptor, la película que pasa por el mecanismo de proyección sale expulsada hacia fuera del circuito estipulado por el fabricante para su correcto funcionamiento, depositándose la copia en el suelo desordenadamente.



Fig.11

El error como posibilidad, siempre presente en una proyección, es provocado en *Light Spill* manipulando a través de un gesto simple la marcha del aparato, acción que representaría un boicot al diseño industrial de la máquina, una alteración de su funcionamiento suscitando que la obra se desarrolle en la deriva y que todo el potencial de su propuesta se filtre por la grieta que los artistas han identificado en el propio aparato de proyección. Esta acción estético-política encarna una suerte de insurrección en contra de los estándares y modelos del cine, que opera en dos sentidos confluyentes, por un lado el equivoco pone en crisis la técnica de proyección y al mismo tiempo desenvuelve una dimensión escultórica de la obra, y no solo por amontonamiento del material expelido por el proyector, sino por toda la instalación propuesta, que es dinámica y

cambiante. Jonathan Walley (2020:241) describe así la obra poniendo énfasis en su capacidad de mutación:

*“En la instalación filmica *Light Spill* de Sandra Gibson y Luis Recoder de 2006, un proyector de 16 mm sin bobina receptora lanza miles de pies de celuloide (películas recientemente clausuradas por las escuelas y bibliotecas locales) al suelo. El tamaño de la pila depende de la duración de la instalación, pero crece rápidamente y se desenrolla en bucles largos y elegantes alrededor de las patas de la mesa sobre la que se asienta el proyector. Un miembro del personal de la galería debe recargar regularmente el proyector, y un letrero útil alienta a los espectadores a notificar a alguien si el proyector se ha vaciado y necesita un carrete nuevo”⁸³.*

Así como la película arrojada al suelo es material educativo descartado por las propias instituciones que una vez le dieron uso, el celuloide es rechazado por el proyector de 16mm en *Light Spill* ejerciendo un reclamo contra la sentencia de la industria a la tecnología filmica, condenada a un degradante proceso de obsolescencia. El proyector no funciona correctamente, la película no sigue el circuito esperado, no se completa la formación de imágenes en la pantalla y el material es tirado a una suerte de vertedero, es decir, el dispositivo filmico pareciera que ha dejado de ejecutar adecuadamente la tarea para la que fue creado.

“Light Spill niega el poder de lo cinematográfico a través de sus lenguajes codificados y nos devuelve a la experiencia elemental de la luz y el celuloide. Al igual que las antiguas máquinas de linotipia que se encuentran en los museos, o las fábricas vacías que alguna vez reprodujeron y revelaron películas, el trabajo de Gibson y Recoder es un reflejo de lo que algo fue pero ya casi no es. La película se derrama y los rayos de luz emanan de los proyectores silenciados, recordándonos lo que alguna vez fue nuestro mundo”⁸⁴. (Hanhardt 2017:102)

La institucionalidad artística en su afán conservacionista padece esa pulsión del archivo que hablaba Derrida, y en el siglo XXI también dirigen esta dolencia hacia lo fílmico, consecuentemente su interés en atesorar, preservar y proteger choca con el desperdicio de material fílmico acumulándose en el suelo de la institución que desenvuelve literal y figurativamente *Light Spill*. La agitación que se produce al esparcir el material fílmico en 16mm –a una velocidad de 10,9 metros de película por minuto– es un ademán refractario a uno de los principios del espacio que lo cobija, ahí precisamente se condensa el potencial político de la obra, Luis Recoder (2007:26) dice al respecto: *“La destrucción del celuloide -como la destrucción de muchas formas de arte- es un acto de vandalismo de vanguardia”⁸⁵.*

3.2.2 La propagación lumínica

White Museum (70mm, 2010-2016) de Rosa Barba es una serie de obras instalativas y performativas que utilizan el proyector, en este caso de 70mm, como elemento principal del dispositivo desplegado en diferentes espacios, muchos de ellos lugares de activación diferentes a los lugares de exhibición del arte contemporáneo. La idea central del proyecto es proyectar desde los espacios hacia el exterior. El proyecto comenzó en el año 2010 en el Centre International d'Art et du Paysage de L'île de Vassivière en Francia, edificio de arquitectura moderna situado en un entorno rural; luego se reprodujo al año siguiente (2011) en Terminal Convention en Cork, Irlanda, en un terminal aeroportuario; dos años después se reactivó dentro de un espacio expositivo en el centro de Bruselas llamado Wiels Contemporary Art Centre (2013); en ese mismo año la obra se repuso en un espacio museístico ubicado en la costa británica dentro del Turner Contemporary de Margate; posteriormente se instaló en un muelle urbano en la ciudad de Nueva York en el año 2014. Su penúltima puesta en escena fue probablemente la que mas sentido simbólico irradiaba sobre la obra, puesto que Rosa Barba instaló *White Museum* en un observatorio astronómico, ubicado en el estado de Nueva York, exactamente en el Hirsch Observatory del Instituto Rensselaer en Troy. En el PS1 de Brooklyn (2016) Rosa Barba rehabilita *White Museum* esta vez con una voluntad aún más performativa, el Dome VW desmontable del MoMA PS1, que posee una estructura metálica y una

membrana blanca que lo cubre completamente, sirve como una gran pantalla donde se superponen proyecciones en 16mm extendiéndose las imágenes por el espacio abovedado. La instalación se activa y desactiva con el proyector 70mm encuadrando levemente sobre los hombros del músico de jazz experimental Chad Taylor, quien interpreta una pieza de percusión y batería, siendo también los proyectores mismos otro instrumento atmosférico y musical.

White Museum en su versión del Hirsch Observatory, el proyector de 70mm es instalado dentro de la cúpula de observación y a través de una apertura cenital abierta al cielo este es dirigido en 45 grados, arrojando hacia el espacio un reconocible haz de luz blanca. *White Museum* en el Hirsch Observatory propone un viaje de la luz en la dirección opuesta a la habitual, ya que los observatorios suelen recibir la luz que proviene del espacio exterior, para capturarla, procesarla e interpretarla. En este caso el propósito de esta arquitectura es leer la luz incidente, decididamente lo que hace Rosa Barba con esta obra es simbólicamente redirigirla y transformarla en luz reflejada.



Fig. 12

La luz es posiblemente la materia principal con la que trabaja un proyector, modulándola y dirigiéndola hacia una superficie de proyección, aunque la operación más determinante que ejecuta un proyector de cine sobre la luz es intervenirla trasponiendo una película semitransparente y una pieza de cristales ópticos en su trayectoria con el objetivo de formar una imagen. *White Museum* de Rosa Barba se concentra precisamente en el rayo de luz

que el proyector modula y arroja al espacio, manifestando una conexión entre el arte fílmico y la ciencia astronómica. La potencia de una lámpara xenón de un proyector de 70mm milímetros le sirve a Rosa Barba para concentrar toda la potencia del acto de proyectar luz blanca en un entorno en penumbra, desde un espacio interior a un espacio exterior como si se concibiera la arquitectura de estos lugares en una suerte de sala aislada de proyección, que en su ambiente controlado y aséptico –la institución del arte– proporciona las condiciones adecuadas para mantener en funcionamiento este tipo de maquinaria compleja y pesada. El espacio arquitectónico y a veces artístico –el museo blanco– es donde se origina la obra, sin embargo esta se expande hacia el entorno alrededor, propagando una luz manifiesta que en su travesía extrínseca se torna material, voluminosa, casi palpable gracias a las condiciones atmosféricas específicas y las características naturales de los alrededores, que eventualmente podrían reflejar el haz proyectado –sirviendo de pantalla– en el caso que este vaya dirigido hacia el suelo⁸⁶.



Fig. 13

Rosa Barba en *White Museum* no solo proyecta la luz de la bombilla, en realidad proyecta un material positivado de 70mm traslúcido con un *flicker* de fotogramas negros intercalados a los fotogramas completamente transparentes, aludiendo al parpadeo que genera la obturación de 24 cuadros por segundo. Esta pieza no es un chorro de luz abierta, es una proyección con un formato específico en la cual el proyector y el formato seleccionado –con un aspect ratio 2.71:1, es decir bastante apaisado– cumplen el propósito de apelar a una fuerza extraordinaria en el ámbito cinematográfico, cuya bombilla puede llegar a tener una potencia de entre 4000 y 6000 watts. El 70mm es uno de los formatos más grandes que existen, también es el formato IMAX –aunque con otra ordenación de los

cuadros y perforaciones—, es posiblemente la experiencia de proyección mas impresionante que un espectador puede tener en formato filmico.

Victoria Brooks (2016:12) en su capítulo del libro monográfico *The Colour Out Of Space*, hace una alusión a la proyección dentro de una sala de cine, que comparativamente con *White Museum* posee menos elementos externos e inesperados que la obra de Barba, donde se particulariza en cada intervención lo que vendría a confirmar la calificación de instalación *site-specific* de la pieza. Ella dice:

“En el cine solo podemos imaginar lo que está fuera de campo o simplemente fuera de cuadro, mientras que la geometría de la imagen en White Museum crea un espacio negativo aún visible bordeando la luz; es en esta oscuridad aumentada donde sentimos la tensión de la película. Hay, de nuevo, un paralelo con la astronomía: los astrónomos solo pueden confiar en la luz emitida para estudiar el sistema solar, lo que los ha llevado, durante casi un siglo, a la exploración de las moléculas que componen la materia oscura "invisible". Así como la materia oscura proporciona la gravedad que mantiene unida a nuestra galaxia, es el negro sin luz entre fotogramas el que proporciona el soporte material detrás de cada imagen fotográfica”⁸⁷

3.3 Lo espacial

Analizar el espacio donde se inserta el dispositivo fílmico en el arte contemporáneo, obliga a hacer comparaciones inevitables con la sala cinematográfica, el espacio donde gran parte del siglo XX y XXI el cine se ha asociado espacialmente. La sala de cine entendida como una caja negra, se suele poner en contraposición al museo o la galería leída esta constantemente como un cubo blanco. Volker Pantenburg (2012:92), se refiere aquí a la separación entre la caja negra y el cubo blanco que atraviesa los análisis de las imágenes en movimiento en el museo en las últimas décadas, planteando el estado actual de la cuestión.

“El vínculo común entre los espacios de arte contemporáneo y la historia del cine experimental solo puede establecerse descuidando o excluyendo grandes partes de la historia de los medios. La simple dicotomía de ‘cine’ y ‘museo’, por lo tanto, deja muy poco espacio para considerar otros medios y su impacto desde la década de 1970. Otro problema del cortocircuito genealógico entre la instalación y el Cine Expandido es que este último casi siempre se reduce a criticar la sala de cine como espacio. En tal discurso, las películas u obras individuales apenas desempeñan ningún papel; los temas dominantes suelen ser el argumento sobre la migración a otros espacios y las alternativas al celuloide”⁸⁸.

Esta dicotomía entre el cine, el cine experimental y el museo, aunque es un tema relevante para el análisis de la historia de las sinergias, las diferencias y las delimitaciones sectoriales entre estos tres ámbitos de la imagen en movimiento, en este capítulo se presta atención a lo que ocurre dentro de la institucionalidad del arte, que aunque esta posee una frontera porosa y difusa, sobre todo con los espacios disidentes al cine industrial, las consideraciones espaciales del dispositivo fílmico se plantean desde el museo mismo como eje central proyectado hacia fuera. Sin embargo, las constantes comparaciones entre la sala de cine y el museo/galería son útiles para establecer puntos de referencia. La discordia de gran parte del cine experimental tanto con el cine como con el museo es tema de otra investigación, aunque esta incomodidad que acarrear los artistas provenientes de ese ámbito, la vuelcan en formalizaciones de gestos estético-políticos, como en el caso de las duplas Gibson-Recoder y Mirza-Butler.

3.3.1 Arquitectura de la luz

El arte fílmico desde su entrada en el espacio del arte contemporáneo, ha necesitado lidiar con la posibilidad que otorga el museo de poder adaptar los espacios a las necesidades particulares de cada obra y no al revés como ocurre en la sala de cine. El espacio expositivo impone pocas restricciones comparativamente, es por esto que la supuesta neutralidad del cubo

blanco como sello de una alta disposición a la versatilidad se transforma en una característica propia del museo y la galería. Este modelo hace años que ha entrado en crisis y son cada vez más las instituciones que permiten que la arquitectura propia del lugar sea un punto de partida que al menos transforme los emplazamientos de lo filmico en propuestas cada vez más diferenciados y específicos. Erika Balsom (2013:39) se manifiesta críticamente frente a este modelo en teoría aséptico y de alguna forma ostracista, ella dice que *“la forma arquitectónica del cubo blanco, popularizada en la década de 1920, está indisolublemente ligada a la ideología del modernismo y al deseo de una autonomía artística libre de los tentáculos contaminantes de una cultura de masas vista como gobernada principalmente por los imperativos del mercado”*⁸⁹.

El dispositivo filmico requiere de ciertas condiciones que por lo general sirven para circunscribir al menos la especificidad del lenguaje. Lo expansivo, como el mismo término lo sugiere es inherentemente desmedido, puesto que tanto la imagen –en su cualidad de luz proyectada– como el sonido en tanto ondas que se propagan por el espacio, suelen extenderse sin control si no son acotados espacialmente. Para poder proyectar unas imágenes en el espacio ciertamente que se necesitan unas condiciones de luz particulares, la proyección filmica posee una potencia mucho menor que los proyectores digitales modernos a no ser que sean proyectores de 35mm y 70mm, que por esta misma capacidad eléctrica, son maquinas especialmente voluminosas, complejas y ruidosas. Estas condiciones lumínicas son de alguna forma las que modularían la

emulación de una caja negra o de un cubo blanco desde un punto de vista técnico.

La iluminación espacial lo que hace es concentrar la atención del espectador en las zonas de luz e invita a desatender a las zonas de penumbra, esta lógica plantea que todo el sistema de proyección se concentra en la imagen reflejada en la pantalla, la fuerza centrípeta donde todo confluye en el rectángulo blanco que define el espacio en costados, adelante y atrás, por lo tanto guía las miradas –y los cuerpos–. Este modelo obstaculiza que las obras puedan expandirse desde la pantalla hacia fuera a no ser que, a través de un diseño de iluminación puntual, esas expansiones del dispositivo se hagan visibles equilibrando esta fuerza centrípeta de la pantalla y de las imágenes proyectadas allí. Laura Gibson y Luis Recoder (Walley 2011: 249) por ejemplo grafican así esta necesidad de trabajar a través de la iluminación las expansiones de su obra en el espacio:

“Los proyectores de cine y el celuloide son la base material de nuestras construcciones en luz y sombra, las propiedades elementales del cine. Estas cosas están profundamente imbuidas de una historia de espectadores en la oscuridad del teatro. Sacarla de las tinieblas es inundar esta historia y arrojar una cierta iluminación sobre ella. Una cierta exposición.”⁹⁰.

El artista vasco Ibon Aranberri entre el año 2004 y el 2007 concibe *Exercices on the North Side* (16mm, color, muda, 2007) como una instalación que gira en torno a las expediciones de escalada a los Pirineos, específicamente al Vignemale (3298 m.), una imponente montaña del lado francés que separa España de Francia. Esta instalación se estrenó en la Documenta XII (2007) y consta de vitrinas con material de archivo, principalmente diapositivas y copias en blanco y negro de diverso tamaño, todas compuestas de imágenes de montañas pirenaicas o diagramas topográficos, algunas están plasmadas en grandes impresiones apiladas sobre una mesa o dispuestas en la pared sin colgar. Hay una vitrina con piolets, mosquetones y otros elementos para la escalada profesional a gran altura y un proyector con un *looper* que proyecta una película de 16mm – de 18 minutos de duración– en una pantalla doméstica pequeña y extensible sobre un trípode. El conjunto pareciera un archivo sin ordenar que versa sobre un material recopilado por alguna expedición pretérita a una montaña indeterminada, donde aparecen todas las características –y tópicos– del registro documental de este tipo de actividades: un grupo de hombres se organizan para lograr el objetivo de conquistar una montaña coronando su cima. La película proyectada se ve con cierta dificultad debido a la iluminación general de la sala, que antepone la visibilización del conjunto del archivo exhibido en detrimento de la proyección, que se presenta como parte complementaria al resto de materiales en un medido equilibrio.

Ibon Aranberri trabaja conscientemente el lenguaje amateur en la película, situación que se acentúa con el tipo de pantalla utilizada y la iluminación del conjunto, llevando el visionado hacia lo insubstancial e insípido. Aranberri incluso plantea realizar la película a través de la mirada de montañistas reales, que portan las cámaras a la expedición y filman el material que luego Aranberri proyecta en bruto. La hoja de sala de la exhibición de la obra en la Fundació Tàpies (2011) dice lo siguiente:

“La elección de estos tres alpinistas responde al hecho de que para el artista era importante encontrar jóvenes que no hubieran participado en debates sobre la ideología o la naturaleza, y que fueran aficionados que contribuyeran a construir una visión afirmativa y subjetiva a la vez sobre los paisajes de montaña. La película no ha sido editada ni manipulada”.

Esa tendencia hacia la trivialización de la imagen, que Aranberri propone a través de imágenes estándares y redundantes, se amplifica al estar estas proyectadas sin ninguna ambientación particular que contribuya a la correcta visualización de la obra fílmica, y que incluso pierde color y contraste por el rebote de la luz en las paredes blancas –*White Cube*– del museo/galería. Las imágenes fílmicas estereotipadas están aquí directamente relacionadas con la contención del dispositivo fílmico, en una clara estrategia de desvalorización de sus atributos. Este trabajo funciona como una interrogación, ya no solo al *apparatus* cinematográfico

desplegado en el museo, si no que también a las limitaciones que supone reducir la complejidad del mundo en relatos audiovisuales. *Excercises on the North Side* utiliza la imposibilidad de filmar una montaña como metáfora, ni los paneos de 360°, ni los *travellings* ni *zooms* de los cineastas amateurs, aquellos que experimentan en sus cuerpos ese ambiente extremo, son capaces de reproducir una imagen justa que denote mínimamente la enormidad de aquel paisaje. En el programa de mano de *Organigrama* (2011), una exhibición individual de Aranberri en la Fundació Tàpies (2011:28), aparece este párrafo que acredita el cuestionamiento del artista vasco sobre el propio medio:

“Como los megaproyectos, hija del siglo moderno, la cámara de cine ejemplifica otra forma de violencia sobre el paisaje no menos profunda. Ante las vistas fragmentarias de la pintura y la fotografía, la imagen cinematográfica construye una visión del mundo que aspira a la totalidad panóptica”⁹¹.



Fig. 14

Exercises on the North Side es una instalación fílmica que intenta poner en escena la relación del hombre y la montaña, a través de los modos de representación fílmica, poniendo especial atención en esa huella ocular que queda grabada en los bordes de la imagen. Es aquí donde se pueden inferir psicologías, comportamientos y tendencias, y en las cuales se pueden además extraer múltiples lecturas analizando las distancias, las escalas, las obsesiones de las personas no habituadas a razonar su mirada –ni tampoco a deconstruirla– a través de una cámara y que al filmar imprimen en las imágenes información menos intermediada o espontánea.

3.3.2 Puntos de observación

La caja negra o el cubo blanco no solo se definen por el color de su interior, por su iluminación blanca y difusa o su oscuridad sin forma – *shapeless darkness*–, si no que también cada uno requiere diferentes formas de experimentar la obra, sea espacialmente o temporalmente. En la caja negra –muchas veces reproducida en el museo–, el visionado de lo que se refleja en la pantalla y lo que sale por los altavoces es lo relevante, normalmente son trabajos basados en el tiempo que suponen un visionado completo, con un inicio y un final demarcado, así la obra es experimentada bajo requerimientos sencillos, protocolos transversales de visionado de imágenes en movimiento, lo que se entiende como la ceremonia clásica del evento cinematográfico. La caja negra supone un emplazamiento del visionado, una localización de la experiencia, más allá de las distancias con la pantalla o la ubicación exacta dentro de la sala, esta permanece estática ya que lo relevante aquí es permitir la concentración, entonces surge una relación inversamente proporcional; a mayor activación de los sentidos (ver y escuchar) menor es la incitación al desplazamiento corporal.

El cubo blanco reproduce los protocolos de visualización de otros lenguajes, como la pintura, la escultura y la instalación. El arte fílmico inserto en esta lógica, está ineludiblemente determinado por las condiciones espaciales del visionado. Si los puntos de observación no están preestablecidos, si hay varios focos de atención más allá de las

imágenes proyectadas, los cuerpos transitan por el espacio desarrollando una perspectiva móvil de la obra, corporizándola. El antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro (2010:55) dice que: *“el punto de vista está en el cuerpo”*.

La duración o estructuración de las obras supondría que los artistas tuviesen en cuenta esta condición transitoria del visionado, no obstante, hay muchas obras que se edifican sobre una tensión entre imágenes y narrativas de larga duración que no tienen en cuenta ni la comodidad ni la hilación de los relatos en secuencias ordenadas. El espectador dentro del museo sería inevitablemente una personificación del *flâneur* y es aquí también donde su papel completaría la obra.

“En consecuencia, el espacio expositivo no debe ser visto como un mero contenedor, sino como un meta-medio a investigar. Es el medio por el cual el arte se hace visible y cognoscible para quienes lo consumen. Transmite obras de arte individuales, pero también mucho más: activa las relaciones entre las obras y las dota de valor cultural, transmite discursos institucionales y produce un sujeto de observación”⁹². (Balsom 2013:40)

En La Casa Encendida de Madrid, en el mes de octubre del 2018, se inauguró la exposición de Alexandre Estrela, João Maria Gusmão y Pedro Paiva llamada *Lua Cáo*, que es en si misma un cruce complejo de pantallas, tecnologías y espacios diversos. La muestra está diseñada para ser una

exhibición individual a seis manos, en vez de una exposición colectiva con una mirada retrospectiva concentrado en cada uno de los artistas. En *Lua Cáo* hay sinergias que van en todas direcciones, los tres artistas portugueses colaboran con frecuencia y eso se percibe ya en un primer acercamiento.

Lua Cáo es una constelación de imágenes, de tamaños y formatos diversos, que en la penumbra de la sala van relacionándose entre ellas dependiendo de los múltiples puntos de observación que el espectador puede encontrar. No hay ni un recorrido establecido ni puntos de descanso, tampoco taburetes o butacas, es decir, todo es movimiento e irradiación lumínica de estas imágenes-ventanas repartidas por el espacio. En la sala se necesita penumbra, hay alusiones a la caverna en dos de las piezas principales de las 20 que componen la exhibición. En la primera *Tres sóis* (16mm, 50", muda, color, 2009) Gusmão + Paiva –así se autodenominan como tándem–, registran un atardecer refilmando sobre un trípode el mismo paisaje desde una cueva para que el horizonte y la cavidad sean exactamente los mismos, pero sobreimprimiendo en el negativo tres soles en tres diferentes fases en su trayectoria hacia el ocaso. Este efecto de doble o triple exposición es posible en una cámara Bolex que posee una manivela de rebobinado, compensando la sobreexposición de la película. *Tres sóis* es un truco de la era de los primeros efectos especiales, de cierta manera su desprolijidad es lo que permite al espectador entender que, aunque exista en toda la obra de Gusmão + Paiva una primera capa poético-etnográfica, es decir arriesgadamente exótica y colonial, detrás reposa una voluntad desarticuladora de los

discursos y los modos de representación más clásicos, sus imágenes son espejismos y deslumbramientos. La caverna como marco en *Tres sóis* es una figura presente en toda la exhibición, las imágenes que se proyectan son quimeras del mundo real que no se refleja –ni se pretende reflejar– en la sala. Una característica de *Lma Cáo*, espacialmente hablando, es el retraimiento, como si el espacio estuviese apartado del exterior, Marco Bene (2018:62), uno de los proyeccionistas dice sobre la exposición: “*Los visitantes y yo, observamos colectivamente la extraña atmósfera de un espacio que parece atemporal. Es como si el espectador quedara hechizado por una fantasmagoría*”.



Fig. 15

El director del Kunstverein de Múnich, Chris Fitzpatrick (2018: 98), donde también se montó *Lua Cáo*—*además de una fábrica abandonada de Lisboa y La Casa Encendida en Madrid*—, se refiere a los trabajos en el espacio para conseguir que la exhibición generase esa clausura de luz con la consiguiente sensación de encierro.

“La exposición ocupaba todo el interior del Kunstverein: las tres salas de exposición y el cine, situados encima del vestíbulo de entrada. Las paredes se pintaron de gris y las ventanas se taparon por completo o se hicieron opacas mediante varias capas de vinilo polarizado. Se montaron pantallas colgantes por todo el espacio, pantallas en la pared, objetos de proyección erguidos sobre sí mismos, un díptico enmarcado, proyectores analógicos y digitales, reproductores, estantes y pedestales a medida, altavoces y equipos de audio”.

Lua Cáo tiene la particularidad de utilizar la penumbra de la caja negra con una indefinición de las fronteras entre cada obra, las piezas de Estrela tienen sonido —la mayoría están hechas en video digital— y funcionan como un *soundtrack* expandido hacia toda la sala donde están expuestas otras piezas cercanas, como las obras de Gusmão + Paiva, que son mudas pero que aportan una pista de audio particular, el sonido de la película pasando por el proyector y la cacofonía que se produce cuando varios de ellos resuenan en una misma sala, lo que le otorga al conjunto una

atmósfera industrial, como si transformaran el museo en una fábrica de espectros.

Otro rasgo relevante de esta exhibición es la conjunción entre proyecciones analógicas y digitales, y la coexistencia de obras proyectadas en bucle con otras piezas más largas que deben proyectarse, rebobinarse y volverse a proyectar –en base a un programa de horarios–, con un proyeccionista encargado de estas obras dependientes de la asistencia técnica, puesto que además del personal de sala y el equipo de montadores, la exhibición requiere de tres proyeccionistas permanentemente presentes en la exhibición, quienes son formados sobre el funcionamiento de los proyectores 16mm y sus *loopers*, estos proyeccionistas siguen un guión para ir sincronizando las 20 proyecciones (imagen y sonido) que componen la muestra. En cada una de sus montajes en Lisboa, Múnich y Madrid, se han tenido que preparar a estas personas que asisten durante cada jornada – que se calcula en aproximadamente cuatro horas– en la debida sincronización, activación y desactivación de todas las máquinas. Marco Bene, uno de los proyeccionistas en la muestra de Lisboa, hace un recorrido en un capítulo del libro publicado por La Casa Encendida, explicando todas las trayectorias que debe hacer para operar los proyectores, develando un cierto tipo de interpretación o autoría en donde sus pausas, esperas o destreza alinean las obras de una forma u otra, haciendo que la exhibición padezca constantes cambios, puesto que las múltiples proyecciones nunca coinciden en el mismo punto, en consecuencia esta característica le confiere a *Lua Cão* una dimensión

performática. Refiriéndose a la única obra que incluye una proyección en 16mm de Alexandre Estrela *Viagem ao Meio* (16mm/Digital, 120', color/byn, 2010) el proyeccionista Marco Bene (2018:55) cuenta lo siguiente:

“Llega el momento de bajar otra vez y poner en marcha Viagem ao Meio, la particular manera que tiene Estrela de agobiar al proyeccionista; tengo que instalar la película de 16mm prácticamente a oscuras y asegurarme de que se reproduzca exactamente al mismo tiempo que su contraparte digital”.



Fig. 16

La película de Alexandre Estrela es una obra fílmica hecha en las Azores, en una aldea llamada Sete Cidades, la cuál al estar instalada dentro de un

cráter volcánico ha tenido que construir un túnel de 1200 metros para evitar inundaciones. Estrela cogió una bobina de 600 metros de material virgen y la desenrolló a lo largo del túnel hasta la salida, fijando las distintas intensidades lumínicas del túnel, desde la penumbra total a la luz solar del exterior cerca de la boca del túnel. Esta película se proyecta al lado de su otra mitad digital, que documenta –cámara en mano– el recorrido de 1200 metros por el túnel. En la muestra *Lua Cão* cuando esta pieza está activada, mostrando el punto blanco de luz que indica que hay una salida al final del recorrido, el proyeccionista añade una tercera de Gusmão + Paiva llamada *Projector [camera test]* (16mm, muda, color, 2016), que es una prueba de cámara en la cual la velocidad del obturador se ralentiza de tal forma que queda registrando el trampantojo de la ilusión del movimiento fílmico.

3.4 El cuerpo fílmico

La proyección en las salas de cine suele estar oculta y silenciada, en el museo y las galerías se incluye a veces el proyector de video como parte del dispositivo pero su prestancia es tan sutil que no suele significar que sea parte de la instalación, a no ser que se encuentre debidamente señalado y/o individualizado, en cambio en el arte fílmico, en una gran mayoría de casos –como se puede apreciar en esta investigación–, los artistas optan precisamente por evidenciar el dispositivo de proyección, lo que de alguna manera somatiza cuestiones de la propia identidad del arte fílmico –en contraste al cine–, su fidelidad a una tecnología específica, como también a una voluntad de corporeización de la imagen, que más allá de su materialización en un soporte físico –lo que destaca en una era de virtualidades–, habla de una visión humanizante de la máquina, dependiente e instrumental, que representa un estadio del desarrollo industrial del siglo XX donde el equilibrio y la sincronía entre lo humano y lo tecnológico lo reivindican como un arte perecedero y único, recuperando así el aura que Walter Benjamin le había arrebatado.

La performance fílmica trae a la primera línea de acción al artista en conjunción con el medio en acción y expresamente enunciado, el artista transforma la experiencia dentro del espacio en una oportunidad para el espectador de presenciar lo aurático⁹³ de una obra circular a través del espacio de la galería. Dentro de la performance –un arte vivo– eventualmente hay un espacio persistente para la improvisación,

permitiendo que no solo las características de una arquitectura concreta influyan en su deriva, si no también la interacción de los espectadores, su visionado activo o su mera presencia. Annabel Nicolson decía que *“el contenido de la obra es el proceso de su realización”*. La performance fílmica entabla fundamentalmente una suerte de conversación, propone una obra en construcción, un umbral de contingencia en un perímetro, el del arte contemporáneo, donde las obras suelen yacer en las paredes de forma pasiva en una edificación muchas veces de espaldas a la comunidad.

El acto de la proyección es parte de la substancia de la performance fílmica, los artistas suelen estar al tanto de las necesidades técnicas de cada activación y si la configuración de la performance lo permite, son ellos mismos quienes enhebran, proyectan y conducen las proyecciones de las imágenes. El proyector sería el instrumento de operaciones, puesto que el mero acto de proyectar un film analógico –en la contemporaneidad sobre todo– es un acto performático y desde este eje central la performance fílmica se explaya. El artista fílmico Bruce McClure (White 2011:227) decía lo siguiente, a propósito de su rol de artista y proyeccionista, situación que lo situaba detrás del público en sus propias performances: *“Una de las cosas que hago antes de mostrar algo es ponerme a mi mismo en frente de la audiencia para asegurarles: Estoy aquí, en carne y hueso, para bien o para mal”*⁹⁴.

3.4.1 Las imágenes intersticiales

Bruce McClure es un artista fílmico norteamericano que ha destacado tanto por sus obras instalativas como con sus experimentos sonoros, pero son sus performances fílmicas las cuales le han permitido mostrar su trabajo en innumerables espacios en el mundo, entre ellos en la Whitney Biennial del 2002 en Nueva York. McClure es un artista que se ha concentrado de tal manera en las características del medio que prácticamente no proyecta imágenes filmadas en cámara, habitualmente sus trabajos consisten en ciclos de opacidad y transparencia, con el propósito de dejar pasar la luz o bloquearla en patrones que se van sucediendo constantemente. Por ejemplo, McClure suele superponer pantallas, es decir, dirige los distintos proyectores hacia un mismo punto haciendo que las imágenes entren en contacto, se fusionen o se contengan entre ellas. La dificultad que surge de esta técnica experimental es que dos o más haces de luz dirigidos a una misma zona de proyección se anulan entre ellos, ya que la luz de una imagen ilumina las sombras de la otra y/o duplica la cantidad de luz de una imagen sobreexponiéndola, lo que ha llevado al artista de Nueva York a crear un sistema de obturación no mecánico; McClure crea *loops* de película con ciclos de fotogramas blancos y negros, elaborando bucles de obturación que al proyectarlos se intercalan entre sí, permitiendo una cierta sincronización entre ellos, de manera que el blanco de un bucle coincide con el negro del otro bucle, alternando imágenes sin que se contaminen entre ellas.

La obra de McClure está repleta de conjunciones de imágenes complejas de proyecciones múltiples aprovechándose de la persistencia retiniana del ojo humano que las fusiona, lo que evoca inevitablemente las bases del cine estructural o más concretamente a *The Flicker* (16mm, 30', byn, muda, 1966) de Tony Conrad, en la cuál, como ocurre en las performances de McClure, se manifiesta una pieza diferente entre fotogramas, una obra-espejismo generada en la percepción misma de los espectadores que no saben muy bien si lo que ven está allí realmente. Deslumbrados a través de los fotogramas blancos y negros alternándose cada vez más velozmente, los espectadores son sobresaltados con el efecto estroboscópico de tal forma, que entran en una especie de ensoñación. Duncan White (2011:232) hace mención a cómo en este tipo de propuestas sensoriales la obra es de alguna manera colectivizada, el artista *performer* es un estimulador de experiencias estéticas las cuales generan destellos que provocan respuestas involuntarias y reflejos fisiológicos que conectan el propio cuerpo del espectador con la obra.

“El cine expandido parece estar explícitamente preocupado por esta ubicación incierta de la imagen en movimiento. Ya se ha observado cómo Werner Nekes describe la ilusión óptica básica del cine utilizando el disco giratorio del taumatropo. El giro de las dos imágenes crea una tercera imagen que no está presente excepto en el intento de la mente de procesar los estímulos visuales. Queda cierta

*incertidumbre sobre si el ojo está engañando al cerebro o si el cerebro está compensando la lentitud del ojo*⁹⁵.

El trabajo de McClure precisamente indaga en aspectos elementales del *apparatus* filmico y los utiliza como fracturas que abren nuevas posibilidades de expresión, fugas o derivas del dispositivo de proyección diseccionado en el espacio del museo.

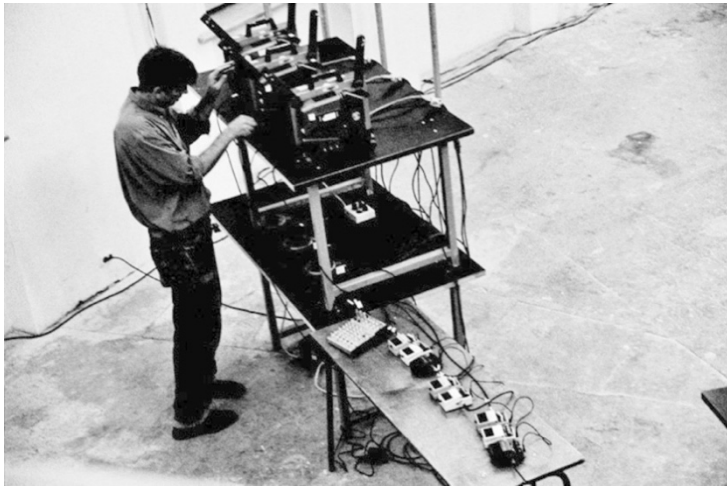


Fig. 17

Cong in Our Gregational Pom-Poms (16mm, sonido, 30', 2009) es una performance con dos proyectores de 16mm y pedales de efectos. Dos bucles con fotogramas blancos y negros avanzan con una sincronía oscilatoria generando coincidencias y desajustes entre las dos proyecciones; una de ellas muestra un pequeño cuadro blanco

perfectamente delineado que es envuelto a intervalos por un cuadro mucho más grande, que ilumina todo el espacio con su resplandor. McClure suele combinar distintas ópticas en sus proyectores para que de esta manera pueda obtener diversos tamaños de imágenes estando los proyectores a la misma distancia de la pantalla. Esta proyección centelleante, más amplia, en su tarea de dilatación y contracción de la luz, representaría el propio latido de la máquina.

McClure utiliza también los lectores de sonido óptico de los proyectores y conduce la señal de audio de los bucles —que no es otra señal más que la ausencia o presencia de la luz emiten convertida en sonido— a través de sus decenas de pedales de efectos conectados entre si y que confluyen en su mesa de mezclas que distribuye el sonido a través de los altavoces en la sala, convirtiendo los intervalos visuales en música concreta y minimalista, maquinal en su ritmo pero expresiva en su interpretación.

En la revista *Art Forum* Ed Halter (2010) reseña la concepción sonora de *Cong in Our Gregational Pom-Poms*: “El efecto total convierte el recinto en una enorme cámara de reverberación tanto para el oído como para la vista, palpitando con truenos y relámpagos mecánicos, provocando numerosas ilusiones audiovisuales que estallan en los espacios entre los pulsos de los pompones”⁹⁶.

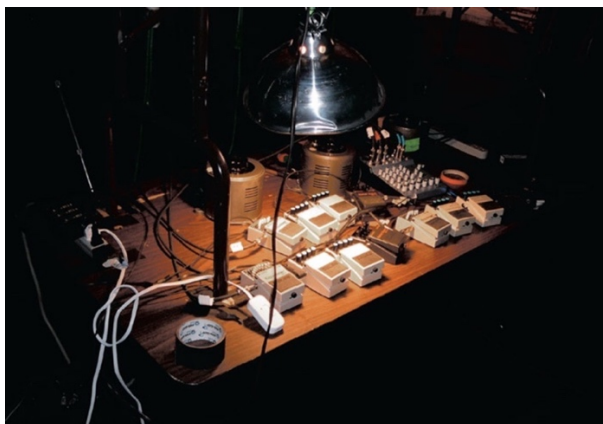


Fig. 18

3.4.2 El cuerpo genealógico

Una maceta con una palmera; una alfombra roja de 8 x 1 metros; hielo seco en un cuenco; agua; un lazo rojo de extensión variable; películas en 16mm; un chubasquero; una tetera; una caja de cartón; dos proyectores de 16mm sobre soportes con ruedas; un micrófono; una lámpara de tungsteno; una pluma de avestruz y unas conchas de mejillones son los elementos que utiliza la artista e investigadora española Esperanza Collado en su performance *We Only Guarantee The Dinosaurs* (16mm, 35', sonido, 2015-2016). Collado está a caballo entre el arte contemporáneo y el cine expandido, su extenso trabajo performático y sus instalaciones –junto a sus trabajos fílmicos–, proponen una lectura emancipada de la tradición experimental en una revisión de los estamentos de lo cinematográfico.



Fig. 19

We Only Guarantee The Dinosaurs es un ejemplo de cómo el cine se instala sutilmente cuando lo fílmico se evoca, se omite o se conjura en el espacio. Collado despliega a través de la sala distintas configuraciones objetuales del dispositivo fílmico en una suerte de práctica *paracinematográfica* –uno de sus temas de estudio como se cita anteriormente en esta investigación–, expandiendo no solo físicamente el acto de la proyección, si no generando una serie de resonancias tanto en el espacio expositivo como en la lectura conceptual de los espectadores. Las imágenes proyectadas en la pantalla son un marco bidimensional que a lo largo de la performance despuntan hacia las distintas referencias alrededor, tejiendo una suerte de red semántica por toda la sala. Ocurre así con la alfombra roja, el lazo, la palmera y su reminiscencia al cine clásico norteamericano o las correspondencias a la historia del arte fílmico, como cuando Collado proyecta un bucle de un círculo blanco sobre fondo negro y apela a *Light*

Describing A Cone (16mm, muda, byn, 30', 1973) de Anthony McCall pasando un cuenco humeante de hielo seco por el haz de luz, o ya casi al final de la performance, cuando proyecta una sucesión en blanco y negro de retratos en primer plano de artistas relacionados al cine experimental comiendo y mirando a cámara, lo que recuerda inevitablemente los experimentos filmicos de Andy Warhol con el rostro, el anti-espectáculo y el tiempo, como en *Eat* (16mm, byn, muda, 45', 1963) .

Jonathan Walley (2020:536) analiza la obra de Esperanza Collado y explica el origen del nombre de la performance y las correlaciones que esta va proponiendo en diferentes actos.

‘El título de la obra está tomado de ‘The Sound of Thunder’, un cuento de Ray Bradbury sobre una empresa que ofrece safaris de caza de dinosaurios a través de viajes en el tiempo: <<‘No garantizamos nada’, dijo el funcionario, ‘excepto los dinosaurios’>>. Un participante aterrorizado por la aparición repentina de un Tyrannosaurus Rex sin darse cuenta pisotea una mariposa y regresa a un futuro que sus acciones han alterado drásticamente. La implicación de la referencia de Collado a esta historia es que el cine de vanguardia regresa al pasado histórico cinematográfico para explorar —quizás peligrosamente— caminos no transitados y realidades cinematográficas alternas’⁹⁷.

En *We Only Guarantee The Dinosaurs* la artista se mueve frecuentemente desde atrás del proyector hacia delante de este, consecuentemente su rol

de proyccionista muta en intérprete en un escenario un tanto deslocalizado, puesto que la atención transporta junto al cuerpo de Collado o de los haces de los proyectores móviles que también operan a veces de foco o linterna. Los proyectores, al estar situados sobre dos mesas de proyección móviles en un par de actos de la performance se mueven, se ajustan, y se interponen para que la luz de uno cumpla la función de iluminar el proyector y la acción que allí ocurre –en la zona posterior de la sala– y para proyectar al mismo tiempo una sombra del proyector y de la proyccionista sobre la pantalla iluminada. Los escenarios se multiplican, las funciones se unifican, Collado en este instante proyecta un bucle de un humo cruzando el cuadro, imagen que enmarcada por la silueta del mismo proyector, encajaría quizás en un cuestionamiento al propio medio, como si indujera a los espectadores a preguntarse lo siguiente: ¿el cine se está volatilizando?, ¿está dejando de funcionar efectivamente?



Fig. 20

**4. SHARON LOCKHART Y EL USO DEL MATERIAL FÍLMICO COMO
HERRAMIENTA DE DEVELAMIENTO**

4.1 Exit / Lunch Break

El origen de las dos obras de Sharon Lockhart, que se analizan a continuación, comienza a raíz del registro fotográfico de una obra de Duane Hanson, que trataba precisamente sobre el dispositivo museístico, donde el proceso de montaje de una obra se entremezclaba con las esculturas hiperrealista de Hanson y se revelaba a los espectadores, como si las entrañas de la institución de abrieran para su examinación.

“En 1989, Duane Hanson creó una instalación formada por tres esculturas a tamaño real de trabajadores de la construcción durante su pausa para comer. Se titulaba Lunch Break. Más tarde, Sharon Lockhart realizó una serie de fotografías de esta obra de Hanson mientras era instalada por los trabajadores de un museo; apenas podemos distinguirlos de las hiperrealistas esculturas. Se produce una curiosa combinación entre cuerpo trabajador y cuerpo trabajado, obrero y estatua, tiempo de trabajo y tiempo de descanso, producción y representación”.(Armas 2010:147)

Uno de los aspectos importantes que podríamos rescatar del relato anterior, es entender la fotografía como medio para la primera toma de contacto y como esta determina las reflexiones sobre la imagen, que Lockhart va hilvanando y trasladando posteriormente a otros lenguajes y formatos, como es en el caso de sus obras fílmicas. Se destila de la

narración anterior la cuestión del registro documental como un gesto estético que deviene en político. Sus fotografías sobre las esculturas de trabajadores de Duane Hanson pasan de ser meros registros testimoniales a un detonador de sentidos que van desde el encadenamiento entre el espacio reservado del museo y el mundo allá afuera, el develamiento del dispositivo expositivo y sus paradojas y las lecturas políticas que estas conllevan.

Actualmente, hablar de un arte puro es algo complejo, los lenguajes autónomos, cerrados, perfectamente delimitados son esquemas muchas veces insubsistentes, es por esto que es pertinente hablar de propensiones o influencias en el caso del bagaje de Lockhart. En el arte fílmico como en el arte en general, los artistas no sólo se manifiestan a través de imágenes en movimiento, también lo hacen a través del dibujo, la fotografía, la escultura, la instalación, el arte sonoro, la performance, a modo de ampliación de la imagen proyectada, ya que el arte fílmico en sí requiere que en la redefinición del dispositivo cinematográfico la multidisciplinariedad sería un símil a la ensoñación cinematográfica del arte total.

“Depardon, Varda, Frank, Marker y Frampton son cineastas que también son fotógrafos y lo son en igual medida. La mayoría ha sido en un primer momento fotógrafo, luego cineasta: han llegado al cine por la fotografía, algunas veces para volver a ella, en otros casos sólo pasaron por el cine de manera temporal, y en otras

ocasiones para quedarse en ambos lados a la vez, o para no dejar de ir y venir de uno al otro lado, sin distinción de clase. Fotógrafos y cineastas que ven ambos campos como indisociables y que cada vez lo demuestran sin lugar a dudas. Podríamos llamarlos cinefotógrafos”. (Dubois 2013:15)

Sharon Lockhart podría ser considerada una cinefotógrafa, etiqueta que en su caso se tendría que extender hacia el arte. Su formación fotográfica se desarrolló en el Art Center College of Design de Pasadena y posteriormente en el San Francisco Art Institute, donde surgió la necesidad de ampliar su práctica hacia lo cinematográfico, posiblemente alentada por su mentor James Benning, impulsor del cine estructuralista americano desde los años 70. Bennig es profesor en CalArts (*California Institute of the Arts*) donde ha ejercido de maestro y guía de algunos cineastas –y artistas fílmicos– relevantes en la actualidad.

Sharon Lockhart fue tempranamente reconocida como una artista visual, una artista fílmica y hasta una cineasta documental-experimental, circulando tanto en el sector artístico como en el circuito de las películas de cine de autor. En Lockhart existe una clara voluntad de habitar en esta frontera, entendiendo el museo como un espacio irrenunciable, como territorio más amplio que el cine, ya que para los propósitos de Lockhart las posibilidades que ofrece una sala de exhibición, a través del despliegue espacial de una obra abordada multidisciplinariamente, son mucho mayores que la sala obscura de un teatro. Analizando la obra de Lockhart se

entiende la necesidad de introducir al museo desde el mundo real, las distintas estrategias documentales que emprende, muchas de ellas sustentadas en la recolección de objetos, en la realización de imágenes fijas, produciendo elementos materiales de las realidades con las que trabaja.

Teniendo en cuenta la definición que Dubois hace de este tipo de artista, Lockhart ha desembarcado en el cine desde el arte *para quedarse en ambos lados a la vez*, y es aquí en donde su trabajo se desarrolla en sintonía con el arte fílmico. Además todos los trabajos de Sharon Lockhart de imagen proyectada están registrados en celuloide y alguna instalación también se ha formalizado con copias, proyectores de 16mm y *loopers*, sobre todo en sus primeros trabajos.

En la obra fílmica de Sharon Lockhart hay ciertos aspectos de su formalización final que podría poner en duda su identificación como artista fílmica y esto se debe a su predilección por escanear el material negativo de cámara en alta resolución y después generar pocas copias (seriadas) de este, con el fin de facilitar su distribución y su venta como una pieza que posee una reproducción limitada. Lockhart representa a un gran número de artistas, que como se analizará en el siguiente capítulo, poseen otro tipo de entendimiento del arte fílmico, más híbrido y heterogéneo, también quizás más contemporáneo, ya que lo fílmico va guiando su proceso y va conteniendo los límites de sus puestas en escena, que en su contexto documental, serían más una puesta en situación. Con su propuesta, la misma que muchos artistas fílmicos –o artistas que hacen

películas para el circuito cinematográfico— siguen, intenta tejer puentes intermediales, analógicos-digitales en este caso para obtener, en términos técnicos, lo mejor de cada formato al día de hoy.

La relación de Sharon Lockhart con lo fílmico viene tanto por su aprendizaje con James Benning, como de su predilección temprana por el lenguaje fotográfico, sobre todo con la fotografía artística de gran formato. Esta técnica fotográfica, con grandes cámaras, pesados objetivos, sólo es posible con placas de material fotosensible⁹⁸, delicados y costosos, y requiere de una ardua preparación técnica e innumerables ajustes antes de cada toma. Podríamos decir que es una técnica de la fotografía que más paciencia y perseverancia requiere, ya que representa lo opuesto a la inmediatez de la fotografía instantánea. Esta suerte de adiestramiento de la mirada se percibe ampliamente en su obra fílmica, que se caracteriza por los planos fijos sobre trípode donde se desenvuelven largas secuencias sin corte —planos secuencias—, siendo su obra fílmica un ejemplo de una concepción más formalista del cine. Uno de los grandes precursores de este estilo de registro fue Andy Warhol, cuya obra fílmica es radical, experimental y consistente, y que representa una significativa contribución a lo que se conoce como cine estructuralista americano, corriente con la que se identifica —en clave contemporánea— la obra fílmica de Sharon Lockhart. Básicamente, el cine estructural trabaja con los límites del medio, siendo estos aspectos técnicos parte de la forma y el fondo de la obra. Ernie Gehr (1971:1), uno de los precursores del cine estructural, define esta corriente de esta manera: *“Una película es algo real, y las cosas*

reales no son imitaciones. No reflejan la vida, más bien encarnan la vida mental. Una película tampoco es un vehículo de ideas o retratos emotivos. Una película es una variable intensidad de luz, con un balance interno del tiempo, un movimiento dentro de un espacio dado”.



Fig. 21

La obra fílmica de Sharon Lockhart, que en esta investigación se concentra en el análisis de *Exit* (16mm transferido a HD, 2008) y *Lunch Break* (35mm transferido a HD, 2008), reflexiona en las características del material de registro empleado, que es el que determina sus formalizaciones del espacio y el tiempo. Ambas obras fílmicas fueron realizadas en el mismo contexto y de forma simultánea, aunque los formatos de cámara seleccionados son

diferentes. En el caso de *Exit* (2008) se utilizó negativo color de 16mm y en *Lunch Brake* (2008), negativo color de 35mm, además el registro sonoro en ambas fue hecho con cinta magnética de $\frac{3}{4}$. En el caso de *Exit* (2008), las características técnicas del material estructura el registro de la salida de los obreros de la fábrica, ya que una bobina de material de 16mm dura aproximadamente diez minutos, si se tiene en cuenta que a 24 cuadros por segundo –y eliminando los velones y suciedad que se generan al inicio y el final de cada lata de 400 pies o de 120 metros– resultarían ocho o nueve minutos de material limpio. En cada plano secuencia que hace Sharon Lockhart de las salidas de los obreros del astillero de *Bath Iron Works*, aprovecha todo el material posible dentro del magazine de la cámara. La duración de la película es la duración del plano, si se calcula que Lockhart registra una salida cada día de una semana laborable, la duración total de la película es de 40 minutos. La acción reiterativa, de los obreros en marcha abandonando la fábrica, propone al espectador una reflexión sobre lo rutinario y su aparente invariabilidad. Lockhart decide repetir en cada toma el mismo cuadro abierto y frontal, lo que acentúa el fundamento político de su obra.

Para Lockhart el medio cinematográfico no tiende hacia la abstracción, aunque si a la observación sostenida y atenta de actividades de variación mínima, en donde el tiempo avanza lentamente, y que en esta evocación de lo real, el arte invita al ojo del espectador a posarse en aspectos de la cotidianidad que habitualmente habría pasado por alto. Para Lockhart el estilo documental es una forma y una retórica que posee todo

un sistema de reglamentaciones que lo conforman. Lo documental no es garantía de una representación fiel, es un acuerdo entre el espectador y el artista sobre la veracidad –no necesariamente de verosimilitud– de lo que se comunica. De esta manera la obra de arte desarrolla una dimensión testimonial y se transforma en una evidencia.

“El ‘estilo documental’, a pesar de la extrema sencillez de su posición formal, no significa el retorno al registro bruto, no concertado, de lo real, ni la abdicación de toda ambición estética y conceptual. Igualmente, tampoco implica en modo alguno, con respecto al pictorialismo, movimiento moldeado con referencias pictóricas, el abandono de una práctica culta de la fotografía. Al contrario. Aunque los modelos cambien por completo, aunque las alusiones a la pintura sean sustituidas por otras estrictamente fotográficas, su importancia sigue siendo la misma. Su valor estratégico de legitimación incluso se refuerza.(...) el arte documental aparece como el primer movimiento autorreferencial de la historia del medio y podrá reivindicar así sus modelos con una inédita seguridad”. (Lugon, 2010:295)

Las imágenes que Lockhart trabaja son directas, carecen de artificio, trabajan la frontalidad, la simetría, la claridad y la apertura, siguiendo los protocolos que Walker Evans instauró tras el encargo hecho por la FSA⁹⁹ en los años 30’, cuyo viaje por Estados Unidos derivó en *American*

Photographs (1938), uno de los foto-libros más importantes de la fotografía y del estilo documental.

En el caso de la pieza que recoge el momento de descanso de los obreros, *Lunch Break* (2008), los límites de duración del material de 35mm también determinan la estrategia de registro y su forma final. Lockhart recorre el pasillo de una nave del astillero donde los obreros se toman un breve descanso para comer, en un único plano secuencia que posteriormente es ralentizado ocho veces hasta lograr que cada gesto, cada cuerpo y sus movimientos –cronometrados por los empleadores– adquiere un significado político. James Benning, quien colaboró con Lockhart en este proyecto, describe el proceso de creación de la obra desde una perspectiva evidentemente técnica:

“Lunch Break comienza con un plano secuencia de 10 minutos rodado en 35mm a lo largo de un pasillo de 1200 pies de largo. A 24 cuadros por segundo, diez minutos de película capturan 14.400 fotogramas. El pasillo tiene 14.400 pulgadas de largo coincidentemente el mismo número. Si asumimos que el plano fue rodado a una velocidad constante, cada pulgada del pasillo era registrada por un fotograma, así todo el recorrido. Transfiriendo la película de 35mm a un medio digital de Alta Definición, Lockhart luego copió cada fotograma ocho veces, alargando su película a 80 minutos. Proyectada, cada fotograma es visto ocho veces más largo –esto es, no ya 24 cuadros por segundo, sino 1/3 de segundo. En efecto, esto pone el acento en que las películas realmente no se

mueven, y que más bien están directamente relacionadas con la fotografía fija. Pero aquí Lockhart hace otra interesante jugada: en vez de cortar directamente de una imagen congelada y repetida ocho veces a otra igual, situación que haría que el paso de una a otra saltara, ella disuelve este paso produciendo una transición más fluida. En efecto, lo que vemos es una serie de 14.400 fotografías, cada una mostrada por 1/3 de segundo y cada una disuelta en la siguiente fotografía que fue hecha una pulgada más adelante en el pasillo, situando la experiencia del espectador en un lugar entre el cine y la fotografía”¹⁰⁰ (Benning 2010)

En *Exit* (2008) y *Lunch Break* (2008) cohabitan dos formas distintas de representar el tiempo, aunque coinciden en la relevancia del plano secuencia, sin cortes, como emblema de la representación espacio-temporal documental, que en combinación al registro en soporte fílmico analógico, confiere a las limitaciones técnicas propias del material una facultad de tallar las dimensiones resultantes. Esta delegación permite a Lockhart ofrecer al espectador la observación de las imágenes y sonidos que contienen la experiencia del registro, donde el encuentro entre la artista y la realidad circundante, puede ser advertida y considerada también, como parte sustancial de la obra final. En este sentido, lo estructural permite que el cómo y el qué se conjuguen productivamente.

La correspondencia del tiempo real con el tiempo desplegado en la pantalla en *Exit* (2008) y su ralentización en *Lunch Break* (2008), representan dos estrategias diferentes puesto que los propósitos también

lo son. *Exit* (2008), entendida como una alusión abierta al origen del arte cinematográfico, evoca *La sortie des usines Lumière a Lyon* (1895), película que los hermanos Auguste y Louis Lumière rodaron en las puertas de su fábrica, en uno de los ensayos y pruebas de su nuevo invento, el cinematógrafo. En esta pieza seminal, la cámara cinematográfica prototípica imponía sus propias limitantes, ya que poseía un negativo de duración mucho más breve, era menos sensible a la luz y su forma de arrastre era manual. Los Lumière permitieron que el formato estableciera los límites del registro, situación que Lockhart repetiría en la salida de los obreros de la fábrica en Maine. El plano secuencia también se originó en aquellas pruebas, ya que los hermanos Lumière tampoco cortaron ni editaron el registro de la acción, y como se percibe en *Exit* (2008), los inventores franceses realizaron también varias pruebas que muestran las variaciones que hay entre una y otra salida de obreros de la fábrica, buscando cierta espontaneidad en un contexto dirigido y completamente jerárquico.

La utilización del tiempo sincrónico señala una clara identificación de la imagen en tanto evidencia: sistematismo, frontalidad e impersonalidad. El tiempo secuencial hace referencia a la observación continua, recreando virtualmente la arquitectura panóptica de vigilancia carcelaria, puesto que la salida de una fábrica es entendida como un espacio de tránsito –nunca de detención–, una tierra de nadie entre el espacio público y la propiedad privada, en donde se desarrolla la recuperación del individuo dentro de la masa.



Fig. 22

El uso del plano secuencia como espina dorsal de sus formalizaciones fílmicas en ambas obras, demuestran la necesidad de Lockhart de simular la transmisión de la experiencia del *estar allí*, que como la *peinture de plein air* —que intenta plasmar la impresión del paisaje a través de la expresión de una percepción, la del artista, interpelada por el contacto directo con su motivo—, plantea una reflexión sobre la densidad de la experiencia como algo cada vez más inmaterial en el mundo contemporáneo. Respecto a esta problemática Mary Ann Doane dice:

“En una sociedad tecnológica muy desarrollada esta protección contra los estímulos sería más sólida, más impenetrable. Según el argumento de Benjamin, una sociedad de este tipo necesita una mayor consciencia para esquivar los efectos traumáticos de la vida urbana. El organismo humano es, cada vez más, superficial. Para Benjamin, lo que se ha perdido en este proceso son las huellas mnémicas y toda la experiencia del acontecimiento ilustrada por la narración del relato, frente a la transmisión de información o a la simple sensación. Por eso ya no es posible escribir como Proust. El shock, por tanto, se opone a lo aurático, que es una especie de fenómeno de la superficie; las experiencias no permanecen, sino que, sencillamente, se desvanecen” (Doane 2012:33)

Cuando Lockhart continuó investigando sobre la pausa de los trabajadores para almorzar, lo que derivaría en *Lunch Brake* (2008), se dio cuenta que este momento de descanso iba disminuyendo cada vez más en pos de una mayor productividad. Enseñar a los trabajadores en un momento de pausa, por cierto, un momento que no es inocente. No pretende ni apiadarse ni glorificar al obrero, pero si pone el acento en este momento donde recupera su intimidad, donde comparte con otros, donde se distrae, donde cada obrero suspende en el tiempo el funcionalismo y la productividad.

Sharon Lockhart nació en Norwood, Massachussets en 1964, su familia por generaciones estuvo relacionada al trabajo fabril en la industrializada Maine. La artista está sensibilizada a esta realidad, desde el

entorno circundante que conoce bien, ya que el astillero –Bath Iron Works– en el que trabaja en *Exit* (2008) y *Lunch Brake* (2008) se encuentra a 250 kilómetros de su lugar de nacimiento. Rastrear marcas de una posible auto-etnografía en estos dos trabajos, sobre todo teniendo en cuenta la fuerte tendencia testimonial que posee su estilo, podría ser arriesgado, puesto que es difícil identificar una clara puesta en escena de su subjetividad o revelar su figura inserta en el texto, en cambio si es posible identificar posturas, decisiones, estilos que van delineando la construcción de su propia mirada. El soporte obsoleto que utiliza, la manera en que radicaliza el lenguaje, su formalismo anti-narrativo, por ejemplo, son todas manifestaciones de un posicionamiento claramente político en el sentido amplio del término, y que es una de los tantos despliegues que su identidad hace a través de la obra, porque como dice el antropólogo americano Clifford Geertz (1989:154), “*toda descripción etnográfica (...) es siempre descripción del descriptor y no del descrito*”.

Atendiendo al análisis de propensión hermenéutica que aquí se propone, es importante establecer o a lo menos dilucidar el emplazamiento que aborda Sharon Lockhart frente a la cultura obrera con la que toma contacto. Harun Farocki en *Arbeiter Verlassen die Fabrik* (1995), ensayo fílmico de compilación de múltiples salidas de obreros a lo largo de los 100 años de vida del cine, ya advertía la desafección que el cine sentía por el trabajo fabril.

“La mayoría de las películas narrativas transcurren después del trabajo. Lo que diferencia la industria de otras formas de producción –la división del trabajo en etapas mínimas, la repetición constante, el grado de organización que prácticamente no exige decisiones individuales, y por lo tanto, no le deja un margen de acción al individuo- es, justamente lo que dificulta la representación de los cambios” (Farocki 2003: 35)

Farocki comenta en su ensayo escrito a propósito de la película anteriormente citada, que no fue fácil encontrar material, pues se da cuenta que hay dos temas que la industria cultural evita: la muerte y el trabajo fabril. Es sintomático que Lockhart se interese por un tema que al cine le genera recelos. El arte fílmico es un cine de resistencia a las hegemonías narrativas, temáticas y de producción. Se edifica en oposición, y ahí está su clave, en proponer alternativas.

Ya se ha mencionado la identificación de clase que Lockhart expresa en variadas entrevistas, que se confirma precisamente al *recoger el testigo* que describe Harun Farocki, lo interesante es ver como el arte recontextualiza el vínculo consonante de la artista con su objeto de estudio, desplazándolo precisamente hacia la brecha lingüística que los separa, es decir el poder que otorga la enunciación a la que el artista está autorizado y la dominación textual que implica el hacer obra de realidades diversas. En este vaivén entre pertenencia y destierro –clase obrera y clase intelectual– en el que está atrapada la perspectiva de Lockhart, aparece

otra oscilación interesante en un plano más sutil, como es relacionarse con una realidad propia y ajena a la vez, esa toma de consciencia –unicidad/otredad– confirma la cercanía de Lockhart con la práctica etnográfica, sobre todo con las referidas al trabajo de campo.

Lockhart posee algunas claves para acceder a aquella realidad con cierta legitimidad, también ostenta otras que le cierran puertas, como su rol de artista-investigadora y las incorpora a su metodología de trabajo. Es importante reflexionar sobre la salida de los obreros de la fábrica de los Lumière, cuando ejercieron una posición de poder con sus propios trabajadores –los patrones dirigen, los obreros actúan–, retratando una realidad jerarquizada y profundamente desigual que ellos entendían como normal. Desde que ambos hermanos gritaron acción, en esa pieza que inaugura el séptimo arte, y los obreros salieron más o menos como les habían pedido sus patrones, el cine no ha dejado de jugar con el poder que implica tener la última palabra, o en este caso, la última representación. Etnógrafos, artistas o investigadores son conscientes del poder y la responsabilidad que implica ejercer su rol, situación que en la contemporaneidad ha pasado a ocupar un lugar central en la antropología cultural. Lockhart comenta en un pasaje:

‘Fue muy duro ganarme el permiso para acceder a Bath Iron Works, sobre todo por el estricto control gubernamental por ser considerado un asunto de seguridad nacional. Antes de moverme a la Costa Este, gasté 10 meses enviando cartas oficiales a la gerencia

explicando quien era y de que trataba mi proyecto. Pero ellos me dijeron “imposible entrar” en cada oportunidad. Y no fue hasta que fui directamente a Bath y que comencé a hablar con la gente del pueblo, a quienes contacté por amigos de mi familia o amigos de amigos, que el sindicato –Local 6- me invitó a exponer mi caso en una reunión. Les encantó el proyecto y pelearon por que me dejaran trabajar en el astillero. Una vez tuve la autorización, desde la gerencia a los trabajadores, todo resultó amable y cómodamente”¹⁰¹
(Benning 2010)

Este pasaje que describe Lockhart habla de un perfil enfrentado al poder, donde este se siente amenazado por la presencia de alguien con autoridad para elaborar representaciones o interpretaciones con cierta influencia. Los obreros están allí, Lockhart puede sentir lazos, sentirse incluso parte de esa realidad pero la instrumentalización que hace del otro la sitúa en la posición potencialmente opuesta. Entonces es posible apreciar su figura como una bisagra entre ambas realidades, por esta razón el trabajo de Sharon Lockhart es el de una artista-mediadora que se instala en aquel *lugar/metáfora* que menciona James Clifford al referirse a las zonas fronterizas, y teniendo en cuenta que lo etnográfico en Lockhart es más bien metodológico. Su profundo compromiso con lo real se manifiesta a través de una estética que nace de una ética, nunca al revés, a través de una inserción seria y prolongada en nuevas realidades, de un trabajo de campo dirigido a la obtención de materiales culturales de distinta naturaleza que

se obtienen a través de intercambio o negociaciones y que pretenden al menos, crear los materiales más justos posibles sobre el tema que ha abordado. Lockhart se posiciona al lado de su objeto de estudio y desde ellos es que proyecta esas *imágenes dialécticas* frente al progreso y el poder, al estilo de cómo Susan Buck-Morss interpreta al Walter Benjamin materialista histórico. Es entonces un viaje de tipo auto-etnográfico el que realiza al acercarse a un mundo que ella entiende como propio pero que perdió, del cuál se alejó por distintas razones o por el mero hecho de que el trabajo fabril, el obrero está en vías de desaparecer en las sociedades del primer mundo. Y en este impulso ciertamente nostálgico y romántico, también se deja entrever eso que los etnógrafos se han propuesto desde siempre, abordar las diferencias antes de que desaparezcan en la uniformidad. Lockhart va acumulando objetos, rostros, relatos, como si cada una de las realidades a las que se aproxima fuesen verdaderas expediciones al estilo colonial. En el caso de *Exit* (2008) y *Lunch Brake* (2008) fueron cientos de fiambreras, periódicos, cajetillas de cigarrillos, cerillas que fue recopilando en los meses que pasó en Bath.

El viaje como una gama compleja de experiencias, así como lo entiende James Clifford, se hace adecuado también como concepto transcultural para entender el alcance del trabajo de Sharon Lockhart. El etnógrafo norteamericano dice al respecto:

“El proyecto de comparación debería tener en cuenta el hecho evidente de que los viajeros se mueven bajo compulsiones culturales,

políticas y económicas muy fuertes y que ciertos viajeros son materialmente privilegiados y otros oprimidos. Estas circunstancias específicas constituyen determinaciones cruciales del viaje en cuestión: movimientos en circuitos coloniales, neocoloniales y poscoloniales específicos, diferentes diásporas, fronteras, exilios, desvíos y regresos. El viaje, desde esta perspectiva, denota una amplia gama de prácticas materiales y espaciales que producen conocimientos, historias, tradiciones, comportamientos, músicas, libros, diarios y otras expresiones culturales”. (Clifford 1977:51)

De todo el tiempo que Sharon Lockhart estuvo ahí, filmó bastante más de lo que se ve. De hecho una película completa y montada, de distintos descansos en muchas fábricas norteamericanas, se descartó finalmente, lo cuál demuestra su gran nivel de exigencia. Realizó retratos de trabajadores en negativo color de 4×5 pulgadas (gran formato), 900 negativos de los cuáles rescató sólo unos pocos que luego expuso y como formato-libro. Lockhart trabaja de 8:00 a 16:00, busca localizaciones, fotografía, dialoga, busca informantes, aunque dice que siempre evita hacer representaciones culturales a través de generalizaciones y estadísticas. Su idea de la investigación está más centrada en su propia experiencia y en como esta puede de alguna forma ser transmitida sensorialmente al espectador. Clifford Geertz (1989:108), dice al respecto de la etnografía en el marco de la antropología postmoderna: *“Pero ciertamente tiende a aparecer como característica de obras contemporáneas al menos, en las que representaciones de campo*

de investigación del etnógrafo concebido como experiencia personal –una comprensión del yo pasando por el desvío del otro–”

Sharon Lockhart hace patente su interés por la disciplina etnográfica al asociarse a dos centros claves de creación de materiales etnográficos experimentales, el Studio7arts –fundado por Robert Gardner, el más influyente realizador de cine etnográfico de Estados Unidos– y el SEL (Sensory Ethnography Lab) de la Universidad de Harvard –capiteado por Lucien Castaing-Taylor, uno de los antropólogos visuales más influyentes actualmente–, ambos centros de estudio situados en el área de Boston, a pocos kilómetros de Norwwood, la ciudad natal de Lockhart. Con ambos ha materializado proyectos y especialmente con el SEL, ha trabajado en la generación de material etnográfico de carácter artístico en talleres con alumnos del programa de Harvard. El propio centro describe su función de la siguiente manera:

“La etnografía sensorial no asume que el proceso de filmar o el trabajo que resulte de ello, esté limitado por convenciones de la historia del cine vinculada al espectáculo, ni siquiera las producciones del SEL implican necesariamente imágenes. Las prácticas de los medios originales de la no ficción son alentadas en tanto ofrezcan la esperanza de proveer experiencias más interesantes y reveladoras de la praxis corporal y el tejido afectivo de la existencia humana”. (MacDonald 2013:314)

Se puede asociar el arte de Lockhart con el giro etnográfico con toda certeza, su obra y ella misma se ha encargado de confirmar su interés por campos del conocimiento y de la cultura que han reflexionado en profundidad en la relación con la alteridad, la subalternidad, la hermenéutica cultural o las representaciones sociales. La etnografía en este campo ha cumplido un rol aglutinante, acercando la filosofía y las artes al entendimiento de los procesos de la contemporaneidad global. No obstante los giros que actúan dentro de su trabajo son más bien diversos, algunos bastante definidos y otros más bien difusos, y en este compartimiento entra quizás la búsqueda de este conocimiento estético, sensitivo y experiencial que persigue su obra. Es cierto también, de que todo trabajo artístico documental genera conocimiento sensible, pero la rigurosidad del método de Lockhart resalta por su disciplina de aires científicos. Buscar una relación con un cierto materialismo histórico o una filosofía más objetual, sería desdeñar esa incógnita que surge en su obra como un lenguaje de llegada inspirado en otro lenguaje de partida y que no es otra cosa que la traducción. Lo sensible no es ni argumentativo ni racional ni lógico, lo sensible es mucho más jabonoso, por eso la invitación que hace su trabajo es a no esquivar la dimensión sensitiva de la realidad en tanto conocimiento, en tanto experiencia, en tanto arte.

5. LO FÍLMICO COMO GESTO TESTIFICAL

5.1 La memoria insumisa

Como señala Gilda Williams (2010:94), "*nuestro período contemporáneo, probablemente también comenzó con una ruina: el colapso de las Torres Gemelas en 2001, que marcó el comienzo de un orden mundial completamente nuevo (y aún no resuelto)*"¹⁰². Ciertamente que el siglo XXI se inaugura sobre unas ruinas, que literalmente se generaron tras un trastorno que provocó un movimiento telúrico a todo nivel, siendo el arte contemporáneo también remecido, modificando sus zonas de concentración, ensanchando la naturaleza de los discursos y sus implicancias políticas. El giro histórico y documental en el arte emerge con fuerza, los autores de procedencias diversas se visibilizan (un poco más), la periferia obtiene la atención del centro y al arte se le demanda un compromiso político crítico. Es el momento en que las historias silenciadas, borradas y enterradas –las voces de los vencidos como dice Walter Benjamin–, cristalicen en esta nueva resolución del arte, o al menos una parte importante de él.

Un año después del 11/9 en Estados Unidos, la Documenta XI (2002) dirigida por Okwui Enwezor, fue la primera Documenta dirigida por una persona no europea, la primera edición verdaderamente global y postcolonial. Las plataformas de la exhibición en Kassel se llamaron: “Democracias sin realizar”; “Experimentos con la confianza: justicia transicional y los procesos de la verdad y la reconciliación”; “Creolidad y creolización” y “Bajo asedio: cuatro ciudades africanas: Freetown, Johannesburg, Kinshasa y Lagos”. En este contexto de cambio el arte

filmico estaba representado en la Documenta por artistas instalados en la frontera con el cine de arte y ensayo, muchos adscritos a retóricas documentales experimentales, como Jonas Mekas y Johan van der Keuken y sus trabajos rodados en filmico de tono autobiográfico, Steve McQueen y Zarina Bhimji en sus trabajos sobre sus orígenes, Yang Fudong e Isaac Julien presentaron sus piezas –filmadas en soporte analógico– articuladas por narrativas críticas, políticas y postcoloniales en formato de ficción.

En el inicio del milenio, en uno de los encuentros más determinantes del arte contemporáneo, como la Documenta –por nombrar solo un ejemplo inaugural del siglo XXI–, lo filmico/audiovisual es entendido como un vehículo que conecta el arte con el cine y sus maneras más distinguidas. Aunque el espectador se focalice en las imágenes y su contenido, lo filmico se manifiesta a través del predominio del soporte fotoquímico en el registro de las obras realizadas en un contexto donde paradójicamente el video ya se ha impuesto como tecnología hegemónica de la creación audiovisual. A pesar de su obsolescencia, lo filmico continúa presente en el ámbito del arte contemporáneo, moldeando los procesos y metodologías de rodaje y como estas modulan las interacciones de los artistas y lo real. También es llamativo apreciar como lo filmico, al ser desplazado por el video, encuentra en el arte una validación ya no basada en términos meramente económicos y prácticos, si no que más bien basados en aspectos técnicos como la latitud, la respuesta lumínica y cromática, el soporte físico del

negativo que permitiría eventuales mejoras en la resolución de la obra y su valor como soporte asociado a la destreza, al conocimiento técnico y su consecuente aura.

Lo que se analizará en el siguiente capítulo es si el soporte fílmico está en concordancia con las aspiraciones discursivas de los artistas, si la elección de este tiene una relación directa en el trabajo de las imágenes como documentos, en la reescritura histórica o en los cuestionamientos a la autonomía, autoridad y legitimidad de los medios para representar realidades diversas, complejas y marginales. Ciertamente que la condición obsoleta del dispositivo fílmico consolidada durante el siglo XXI, permitiría pensar en una posible facultad del soporte en la plasmación de imágenes que ensayen otras maneras de inscribirse temporal e históricamente.

Es importante destacar, como se puede apreciar en las obras analizadas en este capítulo, todo un sistema de modos, técnicas y retóricas que consolidan lo documental como un discurso elemental del lenguaje audiovisual en el arte del siglo XXI, factor relevante para comprender su devenir contemporáneo. Lo documental es síntoma de una necesidad del arte de generar propuestas sobre cuestiones políticas de forma política, consecuentemente la historia oficial es una fuente de omisiones, reservas y errores a granjear. Lo real se instala en el arte contemporáneo de diversas formas, importando debates producidos en diferentes prácticas sociales, humanistas y filosóficas, tales como los que giran en torno a la verdad, la reparación, la ética, el compromiso, la empatía, la justicia, la

subalternidad, el testimonio, la alteridad y tantos otros que atraviesan las obras de arte de estos tiempos, situación que muchos creadores entienden poderosamente como una oportunidad de denuncia, el arte como una caja de resonancia.

5.1.1 Cuadros como evidencia. Lo *indicial* del soporte fílmico

En 2013 la galería *Protocinema* de Estambul presentó una exhibición de Jacob Kassay, un artista estadounidense que montaba una instalación de pinturas plateadas, una biblioteca de libros con un prisma de cristal y una instalación fílmica, donde un proyector de 16mm se situaba en la parte central de la galería –una tienda vacía con escaparate a la calle– para aprovechar las zonas de luz y sombra que se daban naturalmente durante el día. La obra fílmica de Kassay, titulada *Untitled* (16mm, 27', sonido, 2011), mostraba un helicóptero elevado del suelo unos metros con su hélice aparentemente detenida, como si de un efecto especial se tratara. Jacob Kassay en una entrevista con Lara Ögel (2013), a propósito de su exhibición en Estambul, explica la pieza de arte fílmico:

“He estado trabajando en ella desde 2007 y el interés se generó al comprender que la velocidad de fotogramas de una película se puede poner en consonancia con la velocidad del rotor de un helicóptero. Cuando estás viendo películas notarás que los

helicópteros se ven extraños. Sabes que la mecánica de un helicóptero y los componentes de las cámaras con las que están trabajando son similares, así que pensé que podrían sincronizarse. Sentí que había una relación entre los dos: el helicóptero y el proyector con un looper en el que se coloca la película. Existe una relación formal superpuesta entre los dos en la que los sonidos son tan similares que no se puede decir qué es el proyector y qué es el helicóptero en la película, por lo que ambos se objetivan al final. Aparentemente, las hélices del helicóptero no se mueven, pero hay movimiento en el marco. Ocurre lo mismo con este proyector y looper, lo que crea una especie de distanciamiento o simetría”¹⁰³

En la explicación de Kassay se pueden extraer algunos puntos relevantes de esta pieza que habla del movimiento precisamente anulándolo, el primero es la equiparación casi especular de las dos máquinas protagonistas de la pieza, el helicóptero y el proyector de 16mm provisto con un *looper* y como a través de la cadencia de ambos motores, de sus ciclos y velocidad, la similitud ya opera en el ámbito de la ambigüedad, generando confusión en el espectador respecto a la correspondencia de imagen y sonido¹⁰⁴. La segunda particularidad es entender que aunque esta pieza es escrupulosa respecto a la retórica documental clásica –registro frontal, directo e inartificioso de un evento–, este igualmente puede llevar a equívocos, a fallos y/o omisiones en la representación visual y sonora. Y la tercera es destacar como esta pieza se filtra justo a través de las grietas de un complejo sistema fotomecánico de plasmación de una imagen, es

justamente allí, en la captura y representación temporal fragmentada del cine –24 cuadros por segundo– donde Kassay se plantea hacer una trampa al ojo y su persistencia retiniana.

El curador de arte Peter Eleey (2011), en el catálogo de la exhibición de Jacob Kassay en el *Institute of Contemporary Arts* de Londres, dice:

“La obra escenifica un encuentro entre dos máquinas en el que el dispositivo que registra anula un elemento esencial de su sujeto, reemplazando el hecho físico de su mecánica por la magia de su vuelo. Aprovechando una coincidencia de diseño industrial, Kassay fusiona un fenómeno con su percepción, reencantándola”¹⁰⁵.

Esta pieza de arte fílmico pone en duda la capacidad de la imagen fílmica de registrar lo real, no obstante demuestra a través de una captura adscrita a los códigos de lo testimonial, el experimento que la pieza plantea es al parecer veraz pero sobre todo verosímil, el mecanismo de avance de la película anula el registro de las hélices del helicóptero, pero con la propia explicación de una coincidencia automática, el registro vuelve a recuperar su alcance documental.



Fig.23

El debate en el arte contemporáneo y su giro histórico y documental, se concentra más en los discursos y retóricas adoptadas por las obras –en este caso fílmicas– para proponer formalizaciones comunes, objetivos y medios para su configuración testimonial y política. La cuestión sobre lo *indicial*¹⁰⁶ en la imagen fílmica –fotoquímica o digital–, y el debate alrededor de la objetividad, neutralidad y naturalidad de los medios de registro audiovisual, es vista con recelo en el ámbito del arte, cuestión lógica si se tiene en cuenta que es precisamente en el arte donde las imágenes y sus códigos son redefinidos constantemente. Hito Steyerl (2007:303) dice que los *“documentos son usualmente condensaciones de poder. Apestan a autoridad, certificación, experticia y concentran jerarquías epistemológicas.”*¹⁰⁷. No es exagerado atribuirle a todo el arte contemporáneo el mismo recelo con el que Steyerl

define lo documental. No obstante esta disconformidad crítica, los discursos documentales en el arte se han instalado quizás de manera utilitaria, entonces podría afirmarse que más bien son un medio, no un fin en sí mismo. Sophie Berrebi (2014:20) lo explica de la siguiente manera: *“Llevar lo real al ámbito del arte abre un abanico vertiginoso de cuestiones relativas al propósito y la autonomía del arte, cuestiones que cada generación de artistas desde el advenimiento del modernismo ha reactivado para su propio propósito”*¹⁰⁸.

Paradójicamente lo documental se instala en el territorio del arte contemporáneo, importando maneras y formas desarrolladas durante décadas en la fotografía y el cine, con el propósito de adquirir una necesaria claridad, es decir, evitar la ambigüedad en los mensajes, renunciar a la abstracción en las formas y eludir el desplazamiento constante de los significados con una evidente finalidad, la política, que se aplicaría en dos sentidos simultáneos, en el propio terreno del arte y su independencia en un contexto económico neoliberal y paralelamente hacia afuera de los límites apelando directamente a lo real.

*“Sin embargo, a principios del siglo XXI, el mundo del arte está cada vez más fracturado entre un mundo comercial de inversión y exhibición espectacular, que atiende a la élite mundial, y la circulación del arte en la escena bienal, dominada por el trabajo documental, particularmente en fotografía y video. Este trabajo tiene una forma documental y un contenido político, aunque ambos exhiben un poco de variedad”*¹⁰⁹. (Stallabrass 2013: 12)

Desde el arranque del nuevo siglo, el arte se torna global, mira más allá del primer mundo y se genera una necesidad de dar voz a los artistas racializados, excluidos, herederos de procesos coloniales y subalternos, o en su defecto, a los artistas que les preocupa el arte como un amplificador del clamor proveniente de estas realidades. Es allí donde el arte exige y los artistas responden, *"ellos también se vieron obligados a menudo a performar su nacionalidad haciendo referencia a la política (por lo que los artistas chinos se refieren regularmente a la censura, el artista indio a la violencia sectaria y los artistas rusos al pasado comunista)"*¹¹⁰ (Stallabrass 2013:12).

5.1.2 El agenciamiento de lo documental

Entre octubre y noviembre de 2017 el Museo Jumex de Arte Contemporáneo en Ciudad de México, acogió una exhibición individual del artista brasileño Jonathas de Andrade, la muestra estaba compuesta por obras hechas principalmente en su lugar de origen, el nordeste brasileño, y los lenguajes utilizados eran principalmente fotografía, instalación y un par de instalaciones fílmicas, todos adscritos a un claro estilo documental. Entre las piezas de arte fílmico, se encontraba *O Peixe* (16mm, 37', color, sonido, 2016), donde a través de una serie de retratos de pescadores artesanales —retratos frontales, estáticos y cercanos—, estos posaban delante de la cámara junto a sus presas agonizantes, realizando

una especie de rito animista de afectos y cuidados ante la muerte inminente de los peces expuestos al aire. Jonathas de Andrade en una entrevista que le hace la investigadora Claudia Ribeiro (2017: 334) para la revista *Illuminuras*, comenta sobre la ceremonia registrada en su pieza. El artista brasileño dice lo siguiente:

“Esa imagen, esa escena, es un abrazo, pero es un abrazo de dominación, un abrazo mortal, de una inevitabilidad de esta relación, de una inevitabilidad de una relación de poder. Es una imagen de cariño, de afecto, pero es una imagen de violencia extrema, también, de dominación. Es una asfixia, una imagen que es un abrazo mortal. Así queda expuesta la ambigüedad de esta imagen: en este poder y en esta fuerza poética. En esta ambigüedad entre cariño, respeto, despedida ... y también en esta muerte que está ahí. El proyecto tiene una estructura de bucle, ya que era la forma de repetición ritual para existir; la película también era una forma de ritual para existir, como sucede en la repetición”¹¹¹.



Fig.25

Las ambigüedades de las que habla De Andrade atraviesan la pieza, el artista evita construir documentos bajo estatutos cientificistas pero toma ventaja de los modos de enunciación que poseen legitimidad, como lo documental, para vehicular de forma más fluida su agenciamiento. De Andrade (Ribeiro 2017:334) prosigue con su relato sobre la pieza, destacando la indeterminación documental o ficcional de esta: *“Debido a que la escena es real, en ese momento se vuelve muy documental. Es ficción, porque el ritual no existe, pero es documental porque esa escena está sucediendo allí por primera vez”*¹¹². El cine etnográfico es evocado abiertamente en este cuadro naturalista, exótico y sensual, a pesar del legado colonialista de la etnografía, el artista brasileño reinterpreta con libertad el juego de poder

de las representaciones del otro. El pacto de confianza con el espectador y las implicancias simbólicas de este documento fílmico, en consecuencia, construye junto a los pescadores una puesta en situación verosímil desde el juego y la ficción. En el catálogo de la exposición en el Museo Jumex, llamada *Visiones del Nordeste*, María Emilia Fernández (2017:17) hace el siguiente alcance sobre la vaguedad de lo documental en *O Peixe*:

“Si ninguna “verdad” puede ser capturada por la cámara, y sólo el mundo “natural” de la ideología dominante es el que queda documentado, entonces es posible manufacturar un nuevo significado desde el medio del cine para eludir una visión absoluta. Sin embargo, este hecho sigue siendo ignorado por las audiencias, o cuidadosamente velado por la mayoría de los directores, al igual que el discurso colonialista que fomentan. A través de las técnicas del cine documental, De Andrade expone al género como una apropiación —que entiende la edición y el encuadre de la realidad como una manera de ejercer control—, y también como una forma de consumir, de interpretar a las personas que aparecen en pantalla y de absorber su cultura. Al revelar los mecanismos del colonialismo, el artista promueve lo que se ha llamado el giro descolonial”.

Es relevante entender como lo fílmico y su enorme capacidad representacional en el ámbito del arte contemporáneo, se apropia de los discursos documentales de una forma específica, ya que estos son usados de una forma doble vinculante, es decir, se administran en relación a la

amplia autonomía del arte y al mismo tiempo, permiten el ingreso a un régimen de sentido, en consecuencia, se genera un punto de encuentro entre dos disciplinas perfectamente establecidas dentro de sus lógicas particulares, un área fluctuante entre dos sistemas estacionarios que las hace permeables. Acuñando el término del antropólogo americano Clifford Geertz, se podría entender el museo dirigido hacia el exterior como “*una zona de contacto*”. Juan Manuel Heredia (2012:94) en su escrito sobre los dispositivos y los agenciamientos afirma que:

“Esa es la apuesta, que se puedan formar sistemas conceptuales abiertos, trabajados interna y pragmáticamente por las diferencias, las variables y las contingencias. Con el concepto de agenciamiento, como con otros conceptos, se trata de poner orden en el caos y, en el límite, poder componer en un sistema conceptual las condiciones bajo las cuales el desorden produce orden –como produce realidad”.

Las imágenes en movimiento a cargo de los artistas contemporáneos se apropian de las estrategias narrativas del audiovisual, las cuestionan, las redefinen y las redirigen hacia espacios de reflexión y de cuestionamiento. Así como en el arte fílmico, el dispositivo es revelado y muchas veces su funcionalidad es puesta en crisis, algo análogo ocurre con las narrativas y las estrategias de representación. El ejercicio –siempre incompleto– de registrar la complejidad del mundo en el museo queda en evidencia, y estas frustraciones y desencajes son asumidos, explicitados y pensados como

parte de la obra. Cuestiones como los desequilibrios jerárquicos entre los artistas y las delicadas realidades que se importan al museo, o los peligros de la exotización, el restablecimiento de dinámicas neocoloniales o incluso la auto explotación a la que se someten algunos artistas identificados con la diversidad racial, sexual o cultural, se debaten y se amplifican con el propósito de garantizar un equilibrio y un diálogo fluido entre la ética y la estética.

5.1.3 Lo dialectal en las imágenes

Para Walter Benjamin un posicionamiento crítico al sistema consiste principalmente en la interrupción del progreso, en la perturbación de su evolución histórica, es decir *“hacer saltar el continuum de la historia”* (Benjamin 2007:73). El arte ha desarrollado, en consonancia, un perseverante cuestionamiento de este, buscando lo que el filósofo berlinés llamaba imágenes dialécticas, es decir, aquellas imágenes antitéticas que sean capaces de romper la concepción lineal del tiempo y a la vez sirvan de evidencia de los desmoronamientos y colapsos del desarrollo. Las imágenes dialécticas benjaminianas son precisamente aquellas imágenes antítesis del progreso, y es el recolector –en este caso el artista–, quien las va espigando con la intención de visibilizar aquellas historias que yacen ocultas. *“La historia se descompone en imágenes, no en historias”* dice el filósofo berlinés (Benjamin 2007: 478).

Susan Buck-Morss, basándose en el pensamiento de Walter Benjamin, nos dice en su ensayo *Estudios visuales e imaginación global* (2009), que uno de las representaciones que han expuesto de forma más efectiva las vulnerabilidades de la sociedad del progreso son las imágenes, debido a su independencia semántica, que a modo de protección, dificulta la instrumentalización que intenta hacer de ellas el poder, circulando con la inestabilidad suficiente para que muchas de ellas surquen el mundo completamente fuera de control. Buck-Morss considera que las imágenes, al evidenciar su realidad material, logran emanciparse del primer sentido representativo que les asigna su creador o usuario. La autora examina las huellas del mundo que yacen en ellas, para interpretarlas, ajustarlas y redirigirlas posteriormente. Para la ensayista, analizar las imágenes apropiadamente es el cometido de los estudios visuales contemporáneos, encontrarlas o crearlas es tarea de quienes –los artistas–, impulsados por esta facultad de las imágenes, las proyectan al mundo en este giro histórico del arte.

“La globalización ha dado a luz a imágenes de paz planetaria, de justicia global y de un desarrollo económico sostenible; pero su configuración actual no puede llevarlas a cabo. El fomento de estas metas no se logra cuando se reacciona contra ellas, sino cuando se las redirige. La reorientación se convierte en la revolución de nuestro tiempo”. (Buck-Morss 2009: 22).

Buck-Morss ve en la redirección de las imágenes una oportunidad para reformular la idea de verdad, puesto que el potencial de las imágenes de encauzar sus significados, distintos en cada nuevo contexto, se presenta inagotable. Allí resplandece toda su capacidad de resistencia.

Las imágenes dan fe de la época en que brotaron, es decir son documentos culturales a la vez que documentos históricos. Los artistas-recolectores poseerían la facultad de diferenciar –como dice Benjamin– entre lo arcaico y lo histórico, “*sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, no arcaicas*” (Benjamin 2007:465), puesto que hay imágenes-documento latentes (históricas) y otras inertes (arcaicas).

5.1.4 Imágenes documento/imágenes archivo

La artista Fiona Tan presentó entre marzo y mayo del 2011, en el *Stedelijke Museum* de Ámsterdam, una obra fílmica de archivo que hablaba del pasado colonial holandés, un tema habitual en esta artista inmigrante, nacida en Indonesia de origen chino en los Países Bajos. *Facing Forward* (35mm transferido a video, color/byn, 10', 1999). Esta pieza está compuesta principalmente de material de archivo de la época colonial holandesa en Indonesia (siglos XIX-XX), aunque también aparece material filmado en Papúa Nueva Guinea, Japón y el Sudeste Asiático. Fiona Tan encontró este material en el *Filmmuseum* de Ámsterdam, lo

transfirió a video, lo sonorizó y lo remontó. El archivo muestra principalmente a personas nativas posando a cámara, con sus indumentarias características y muchas de ellas agrupadas con sus cuerpos formados de manera un tanto ortopédica, presentados de manera frontal, a veces lateral, supuestamente siguiendo una serie de órdenes dadas por quienes están detrás de cámara, es decir hombres blancos de origen europeo.

Cada toma de *Facing Forward* –todas ellas de naturaleza distinta– está más o menos inalterada en su duración, el material de archivo mantiene su fuerza documental necesaria para dejar que sea el mismo material el que hable de su contexto, no obstante es el sutil trabajo de re-edición que la artista hace lo que permite que este controvertido material sea redirigido hacia si mismo, revelando todos los clichés –probablemente normalizados en la época– que hoy generan incomodidad en el público concienciado con los procesos coloniales. Entre medio de estos retratos coloniales, exotizantes que revelan desigualdad y explotación, aparece dos veces quien filma con una cámara de madera de tipo cinematógrafo, encuadrando con un ojo y con unas plumas en la cabeza. Es la constatación, reiterada dos veces en la pieza, de quien mira, quien ordena la realidad, quien tiene interés en representar aquello según sus propios prejuicios: el hombre occidental.

Las imágenes están en gran parte acompañadas de una banda sonora –hecha a posteriori– de paisajes sonoros naturales, probablemente tropicales que con seguridad pertenecen a las mismas zonas en las que se

filmó el archivo. En dos momentos interviene una voz en off donde podemos ver implícita la visión de la artista sobre este material. Teresa Chen (2016:38) describe la voz y el texto en off de la siguiente manera:

“Hay dos secciones con voces en off extraídas de Las Ciudades Invisibles (1978) de Italo Calvino, que narran una hipotética conversación entre el explorador veneciano Marco Polo y el emperador Kublai Khan que pregunta “¿Avanzas siempre con la cabeza volteada hacia atrás?” o “¿Lo que ves siempre está detrás de ti?” o “¿Tu viaje tiene lugar solo en el pasado?”. Las voces en off ilustran el interés de Tan en los roles cruciales de la historia y la memoria del pasado en el presente y el futuro”¹³.

Fiona Tan al presentar un material de archivo remontado en una instalación fílmica –la cual permite el visionado en bucle fragmentariamente–, permite a los espectadores ser agentes activos no solo en su propia interpretación, si no también en su propia edición y orden de aquellas imágenes, que no es más que la secuencia particular y azarosa de un visionado abierto de una obra lineal en bucle en una galería o museo.

Tanto las imágenes-archivo como las imágenes-documento depositadas en soportes fílmicos sedimentados por el tiempo y la historia, poseen la capacidad de ser *presentizadas*¹⁴, a través de una actualización nacida desde la apropiación, la nueva autoría, la reinstalación en el

presente y la creación de nuevos sentidos sobre un pasado que se creía cerrado, y que sin embargo, se transforma al ser puesto en contraste con una nueva realidad . Hal Foster (2004:15) en su artículo *The Archival Impulse*, publicado en la revista *October* nº110 del 2004, decía sobre los objetos del archivo que estos “*sirven como arcas encontradas de momentos perdidos en los que el aquí y el ahora de la obra funciona como un portal posible entre un pasado incompleto y un futuro reabierto*”.

José María de Luelmo (2007:169), en un texto donde analiza la imagen dialéctica, sostiene que el contenido histórico de una imagen-documento logra activarse al someterlas a ciertas intervenciones o al interpelarlas.

“Como cualquier escritura, el documento de archivo está abierto a cualquiera que sabe leer; no existe, pues, destinatario asignado [...] Además, el documento que duerme en los archivos es no sólo mudo sino también huérfano; los testimonios que oculta se separaron de los autores que los ‘crearon’; están sujetos a los cuidados de quien tiene competencia para interrogarlos”.

Las imágenes deambulan por el mundo colmándose de las historias que las atraviesan, esta secuela se acrecienta con la edad de una imagen y crece proporcionalmente a la distancia que las separa del tiempo y del lugar en que fulguraban novedad exteriorizando las intencionalidades que las pusieron en circulación.

5.1.5 Lo fílmico como evidencia

El presente está integrado por cúmulos de elementos originados en tiempos diversos, donde lo viejo y lo nuevo se encadenan, trabajar en estas encrucijadas problematiza tanto los impulsos homogeneizadores del pasado como las ensoñaciones del mañana, escribiendo de esta manera la historia, o mas bien reescribiéndola. (Hay que) “*pasarle a la historia el cepillo a contrapelo*” afirmaba Walter Benjamin (2008:309), y plateaba esta idea como una invitación a detenerse en las ruinas y vestigios depositados en los pliegues de la historia. Y no sólo esta actividad se basa en la recolección de imágenes en circulación, sino también en las imágenes que quedan por hacer.

5.2 Los rastros de la historia

La historia se ha transformado en un tema recurrente en los discursos artísticos contemporáneos, la asociación del rol artístico y el rol de historiador ha sido impulsado claramente por la recuperación de las tesis sobre la historia de Walter Benjamin, la que invita a arrebatar la autoridad exclusiva a los historiadores para entregársela a los estudiosos de la cultura, a los artistas, a los científicos de lo social. El desafío entusiasma, pero las preguntas que surgen son muchas y difíciles de abordar: *“cómo se escribe la historia, quién la escribe, de qué modo, con qué fines, de quién es, a quién pertenece o beneficia, a quién olvida...y sobre todo cómo es posible elaborar una historia diferente, alejada de los modos tradicionales en que ésta se ha escrito y transmitido”* (Hernández-Navarro 2012:9).

Justamente en ese aparente y parcial enajenamiento de la función artística, habita el espíritu que ha inspirado a la mayoría de autores que son revisados en este capítulo: entender el arte fílmico en el siglo XXI no sólo como un ejercicio formalista, sino que también como una práctica híbrida, contaminada por todas las corrientes del pensamiento que constituyen lo que entendemos por cultura, y que por su condición heurística inherente tiene la misión de ensayar nuevas formas en que el conocimiento sensible sea transmitido.

El pensador berlinés, vital para acompañar el tránsito de esta investigación por cuestiones complejas como el tiempo y la historia, puesto que su filosofía se preocupó especialmente por conceptos como

imagen dialéctica, obsolescencia, aura o materialismo histórico asociado a la producción artística y al trabajo específico con imágenes. Entonces es patente que el pensamiento de Walter Benjamin represente los puntales de algunos temas no solo de este capítulo, sino más bien de toda esta investigación.

El arte fílmico es abordado aquí dentro del encuadre de la imagen, ya no tanto en el dispositivo que proyecta y donde centellean las imágenes dentro de la sala de la galería y el museo. En este capítulo la investigación pone el foco en las imágenes, en los discursos que encarnan, en las metodologías que las hicieron posibles y en los resultados visibles en la línea temporal desplegada en la pantalla, todo esto en relación a su material de registro, que en su condición obsoleta determina las lecturas con su aureola material delicada y costosa.

Se intenta indagar en el aspecto político de las obras fílmicas y si aquellas imágenes -muchas de ellas hechas fuera del estudio, con un claro compromiso, a merced del mundo real- impresionan algo más que mera información lumínica y cromática sobre el soporte fílmico o si, al contrario, se genera una suerte de sedimentación que se deposita en los haluros expuestos al aire y a la luz natural del mundo allá afuera.

5.2.1 Obsolescencia y (re)escritura histórica

Se analizará en el capítulo final cómo la obsolescencia opera sobre los materiales con los que el arte fílmico trabaja, también el proceso obsolecente actúa en el repertorio de diferentes temporalidades encapsuladas no sólo en los aspectos formales de las imágenes, también interviene sobre los tiempos históricos proyectados sobre un presente, que desde el día de su activación, comienza a alejarse paulatinamente.

Aunque una obra artística siga las retóricas documentales no adquiere la legitimidad del documento, principalmente debido a la narrativa —o dramaturgia— que la aleja de los protocolos de documentación más escrupulosos. Sin embargo a medida que pasa el tiempo, incluso lo artificioso se transforma en evidencia, es decir pasa a ser un testimonio de su propio contexto histórico, un documento de su realidad tecnológica y un eslabón de una cadena que relaciona sectores, discursos y prácticas en el momento específico en que la obra es realizada.

Lo documental, en el sistema de obras expuesto a lo largo de todo el capítulo, posee la voluntad indudable de erigirse en oposición a la historia institucionalizada como relato infalible y suele poner en práctica un mecanismo de reparación o de (re)escritura histórica en dos direcciones temporales, hacia la sincronización y hacia el anacronismo.

5.2.2 Sincronismo

La primera dirección sincrónica es contemporánea y trata de evidenciar los múltiples silencios que se suceden en las líneas de avanzada de la historia presente, sacando del anonimato historias personales, denunciando injusticias, atropellos y arbitrariedades o iluminando los intersticios y zonas opacas del poder. Este tipo de trabajos más políticos como es el caso de *Autoportrait* (35mm, 10', byn, 2017) de Luke Willis Thompson, se instalan en la avanzada ya que son contemporáneas a la escritura de los hechos y por eso reaccionan intentando cambiar la historia mientras esta se desarrolla. *Autoportrait* es un autorretrato silente de Diamond Reynolds, quien emitió vía *Facebook Live* la detención y el abuso de su familia a manos de la policía norteamericana, con el lamentable resultado de la muerte de su compañero Philando Castile. Diamond Reynolds registró con su teléfono móvil –como un gesto de defensa o denuncia– el peor momento de su vida, las imágenes son impactantes y por esta razón se esparcieron ampliamente por las redes sociales. En este autorretrato fílmico, Diamond Reynolds junto al artista Luke Willis Thompson, intenta restituir su imagen, podría decirse que de otra manera menos dramática y menos expuesta, esta vez más reflexiva y cargada de fuerza simbólica. La crítica Tina Campt (2019) se refiere a esta delicada obra sobre un hecho lamentable de racialización por parte de las fuerzas del estado en el contexto del arte contemporáneo, *“la sensual pieza de Thompson ha sido celebrada y reprendida. Aclamada, por un lado, como un reclamo*

elegíaco de la fuerza, dignidad y humanidad de su tema; por otro lado, ha sido blanco de ataques desdeñosos por parte de detractores que lo ven como una estetización del sufrimiento negro”¹⁵



Fig.26

La instalación filmica de Thomson requiere de una gran sala, una pantalla dispuesta en uno de los muros y en el centro un gran proyector de 35mm con un *looper*, donde se ubica la copia de 10 minutos con dos tomas diferenciadas por escala de planos del retrato/autorretrato de Diamond Reynolds. El espacio vacío y el silencio roto por el atronador ruido del motor del proyector, sumados a la disposición del cuerpo de Reynolds, su mirada fuera de cuadro y su silencio e inmovilidad, otorgan a la pieza solemnidad. Aquí Thomson, que frente a la inaprehensibilidad de un video

viral hecho por un teléfono móvil, violento y efímero a la vez, utiliza todo el peso del dispositivo filmico para crear una pieza que funcione como gesto reparador apostando por la revalorización de una imagen anacrónica, monocromática, muda y frágil pero que carga todo un contenido simbólico asociado a lo culto, a lo delicado y a lo selecto. Lo filmico en *Autoportrait* representa precisamente lo opuesto a como se significa en la contemporaneidad las imágenes percederas que inundan las redes sociales, no obstante este ejercicio de fusión entre jerarquías de la imagen como estrategia reparadora, puede que acreciente la brecha que ya existe al relacionarlas en esta suerte de oposición binaria. La manera austera, material y extemporánea con la que el artista retrata a Reynolds es la que permite concentrarse en una imagen aislada, distanciada del ruido donde se hace patente y extensivo un concepto que Capmt utiliza muy precisamente para resumir esta pieza: adyacencia –Ella utiliza en inglés *adjacency*–, es decir, proximidad y empatía.

La controversia generada por el autorretrato es el síntoma inequívoco de la contingencia de la operación de re-escritura histórica que esta obra desempeña. Actúa de alguna forma dentro de un presente amplio con la intención de generar una modificación en la imagen que acarrea aquella historia, con un tipo de simultaneidad inusual en el arte, asociado más bien a los medios masivos.

5.2.3 Anacronismo

El avance y progreso dejan tras de sí desmoronamientos y colapsos, daños que el poder preferiría no remover para no exponer sus fracasos. No todos son de naturaleza trágica, pero sí referidos a la relación entre memoria y olvido que se modula desde los medios en los que se sustentan los discursos oficiales.

Un ejemplo pertinente para este giro histórico es la obra artística de Matthew Buckingham, quien presenta su obra *False Future* (16mm, 10', sonido, 2007), que consiste en una instalación fílmica donde un proyector de 16mm con *looper* proyecta un film ensayo de diez minutos sobre una sábana o tela blanca que cuelga del techo de la sala. En este trabajo Buckingham filma un puente de Leeds en un plano fijo secuencial sin cortes de una lata completa de 120 metros de negativo color (11 minutos aproximadamente), este puente británico donde vemos pasar coches, personas bajo una melancólica luz crepuscular, es el mismo puente de Leeds donde Louis Le Prince filmó en 1888 *Traffic Crossing Leeds Bridge*, supuestamente una de las primeras obras de la historia del cine.

La pieza de Buckingham narra en detalle la brevísima pieza de Le Prince y cuenta algunos aspectos de la historia de los últimos días del francés, insistiendo en su no reconocido papel como pionero del cine, ya que algunos historiadores consideran a Le Prince como el primer inventor que logró capturar imágenes en movimiento con una cámara de un solo objetivo y una tira de película, experimento que resultó en las dos piezas

que filmó en Leeds en 1888¹¹⁶ junto a su familia, *Roundhay Garden Scene* y *Traffic Crossing Leeds Bridge*.

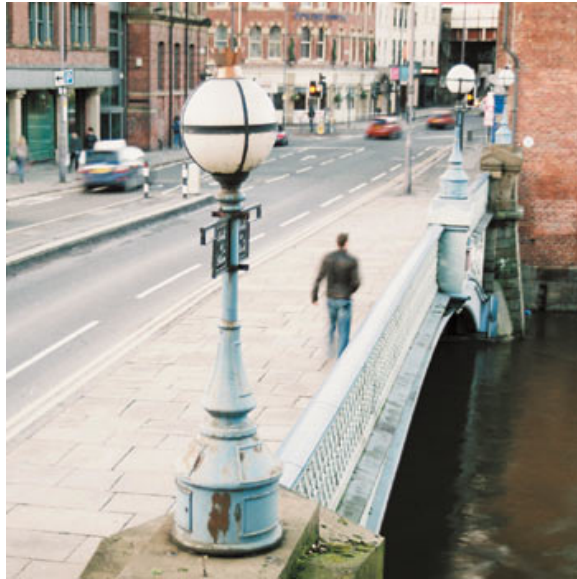


Fig.27

La premisa principal de la obra de *False Future* es que la historia del cine podría haber cambiado si Louis Le Prince no hubiese desaparecido sin dejar rastro en el trayecto del tren Dijon-Paris, viaje que realizó en 1890 para visitar a su hermano, ya que tenía agendada poco tiempo después de aquel misterioso desplazamiento, la presentación de su invento en Nueva York y donde supuestamente mostraría las filmaciones hechas en Leeds dos años antes, evento al cual nunca asistió. Buckingham, a través del texto

narrado por una voz en francés, atribuye a un hecho fortuito el que la historia que se conoce haya tomado aquel derrotero y no otro, lo cuál invita a considerar el azar como posibilidad, no obstante ese hecho accidental –la desaparición de Le Prince– se encuentra envuelto en misterio, lo que deja abierto el camino a la especulación del espectador que presta atención a la historia que se narra sobre las imágenes. El artista pretende con este trabajo demostrar que la historia está repleta de erratas, y en consecuencia desea despertar el sentido crítico alentando a cuestionar la historia oficial. A Buckingham le interesa abiertamente el rol del artista como historiador, en sus obras suele escudriñar en el pasado con la intención de modificar la idea que el espectador tiene del presente. Mark Godfrey (2007), en la revista *October* vol. 120, cita una conferencia del artista donde este explica lo siguiente:

"Hay una noción que se puede encontrar en los escritos de Walter Benjamin. Es bastante fundamental para lo que trato de trabajar. Es un concepto muy simple pero desafiante. Benjamin describe el punto de fuga de la historia como siempre es el momento presente. Esta formulación de la historia: pensar en el momento presente como el punto donde la historia en realidad desaparece - es una forma interesante de revertir la noción de historia más aceptada como algo que parece desvanecerse en algún lugar detrás de nosotros, desvanecerse en un tiempo inexistente, un tiempo que ya no existe. Creo que al cambiar [esta noción] y colocando [el punto de fuga] en

el momento presente, activamos nuestro sentido de la historia y nuestro sentido del pasado. [La noción de Benjamin] nos obliga a afrontar la historia como un construcción. Implica que cuando reconsideramos eventos pasados, no vamos a otro tiempo ni tampoco estamos recuperando materiales o eventos. Estamos reiniciando esos eventos aquí y ahora para pensar en lo que está pasando aquí y ahora, y así pensar en el presente¹¹⁷¹¹⁸



Fig.28

Matthew Buckingham en *False Future* conjuga el pasado en tiempo presente, evita mostrar el archivo que origina el debate –prefiere narrarlo– y emplaza la cámara en las mismas coordenadas – 53°47'37.70"N 1°32'29.18"O– donde Le Prince situó su cámara (MKII) en 1888. Tampoco la idea de Buckingham es recrear *Traffic Crossing Leeds Bridge*, aunque sí le fascinan los aspectos fenomenológicos de la pieza¹¹⁹: El número de carretas, de personas y la brevedad del momento registrado –un par de segundos traducido a metros y fotogramas–, todo lo cual menciona en la narración. Su idea, aunque no hace ninguna referencia textual, es mostrar el tiempo presente y como ese pasado al cual hace ilusión reverbera en aquellas imágenes en color del puente de Leeds.

“El Leeds del siglo XXI, filmado por Buckingham, no es el espacio animado y caótico de la película de Le Prince. Su tráfico es ordenado y pocos peatones caminan por el puente. Tanto One Side of Broadway como False Future sugieren que el espacio urbano moderno se ha transformado radicalmente a lo largo de los siglos XX y XXI. Desde la etapa en la que podrían haber ocurrido encuentros fortuitos potencialmente transformadores y donde solían mezclarse diferentes grupos sociales y étnicos, la ciudad se ha convertido en un espacio de monotonía y vigilancia sin fricciones”¹²⁰
(Magagnoli 2015:38-39)

La cita de Magagnoli habla de *False Future* como un documento del momento actual del puente de Leeds y de las señales de su transformación,

un testimonio de los casi 120 años que han trascendido entre el registro anterior de Le Prince y el contemporáneo de Buckingham. *False Future* es un documento del presente que resuena en contraste a su imagen-archivo pretérita. Y no solo es un documento temporal del paisaje urbano que intenta capturar, también lo es de un tiempo tecnológico, de una era de la imagen –cinematográfica–, en donde lo fílmico en tanto soporte, adquiere una trascendencia tanto formal como temática, puesto que la obra habla del origen del cine.

El título de la obra ya habla del peligro de un futuro *en falso* si las historias que lo sustentan –presentes y pasadas– están incompletas. Esta voluntad de apropiación y usurpación de roles que el arte en general adopta ya en la segunda mitad del siglo XX, generando espacios colindantes con otras disciplinas como las ciencias sociales, la filosofía o las ciencias naturales, está encarnado en esta suerte de responsabilidad histórica que el arte decide asumir, sobre todo luego de la espectacular irrupción tardía de las tesis históricas de Walter Benjamin en los estudios culturales. Este empeño en reescribir la historia modificando el pasado en el presente, es un gesto estético –también político y ético–, que aboca este compromiso manifiesto del arte contemporáneo al ansia de reparación. Mark Godfrey (2007) reflexiona sobre este propósito al afirmar sobre Matthew Buckingham y el giro histórico en general del arte, que “*el artista es un historiador que puede abrir nuevas formas de pensar en el futuro. El futuro es uno donde las historias de los desposeídos son reconocidas*”²¹.

Terry Eagleton coincidentemente afirma que Walter Benjamin “*en tiempos de oscuridad nos enseñó que serán los humildes e ignorados los que dinamitarán la historia*” (Eagleton, 1998:18). En consecuencia reescribir es dudar, es estar alerta, es erigirse en oposición a la oficialidad, es sospechar constantemente del poder.

5.3 La historicidad del medio fílmico

“No importa la magnitud de los hechos rescatados por el cronista, si son grandes o pequeños, porque como Benjamin (2007:66) lo dice en su Tesis III ‘nada de lo que se ha verificado está perdido para la historia’”. (Del bueno 2010: 36)

Las retóricas documentales fílmicas, y en el arte contemporáneo en general suelen, todavía y en gran número, aspirar a (re)contar la historia, aunque sea a retazos o solo a través de fragmentos. Esta voluntad de reescritura histórica se debe entender como un espacio amplio y diverso de temáticas, así como todo trabajo fílmico es un documento antropológico, también toda obra fílmica trata sobre de una u otra manera sobre la historia, pues incluso con su sola identidad material y epocal se transforma en un documento susceptible de ser archivado.

Esta especial sensibilidad histórica del género nace desde la propia función que se la ha asignado ya desde la era Lumière, y esta es testimoniar

cualquier actividad en nuestro paso por la existencia. La historia se encuentra en el corazón mismo de los discursos documentales y el arte es sin duda un medio con *“materiales heterogéneos y prácticas discursivas cuya configuración es históricamente específica”*¹²² (Balsom 2013:16)

En consecuencia, al repensarse esta especificidad discursiva que actúa efectivamente en clave histórica gatilla las siguientes preguntas: ¿La historia siempre está escrita por los vencedores?; ¿Existe una historia alternativa de los vencidos?; ¿Escribir o reescribir la historia es un acto autoritario?; ¿Es un tipo de revisionismo?, etc., son cuestiones que se reformularían cada vez que una obra artística pretende agregar un párrafo más al libro de la historia.

Retomando el caso de Tacita Dean y la historicidad del medio, una artista que concibe sus trabajos desde una evocación constante de lo que está a punto de perderse en el desamparo del olvido, su trabajo a través del medio fílmico, intenta no solo atesorar paisajes, historias e imágenes testimoniales de aquello que el tiempo ha desahuciado, si no que también opera donde la historia ha fracasado, puesto que el contraste entre los augurios de las apuestas del pasado con los vestigios de los naufragios en el presente manifiestan proyectos malogrados. La historia está plagada de zozobras, y puesto que la idea del progreso en Occidente se alimenta de la innovación constante, todo proyecto tarde o temprano está condenado a la ruina. En Tacita Dean, como fundamento, es el propio soporte fílmico el que padece esta degradación y por esta razón, es también el vehículo

más apropiado para registrar el revés de la historia. Domingo Martínez Rosario (2017:162) lo define de la siguiente manera:

Dean registra los objetos descartados y las ruinas en medios analógicos no solo para representar los recuerdos, la nostalgia y las experiencias pasadas que recuerdan los objetos y las ruinas, sino también porque los medios analógicos en sí mismos son un símbolo del fracaso de las expectativas y esperanzas futuras que no se hicieron realidad y nos ayuda a comprender nuestro tiempo actual. En este sentido, las películas de Dean se erigen como la plataforma definitiva para contener el tiempo histórico y también un tiempo figurativo que contrasta con el paso del tiempo de la propia película. El uso de la temporalidad para representar el pasado es una estrategia clave en estas películas. La yuxtaposición de varias temporalidades en una misma película consigue recordar hechos pasados y revisarlos, así como sus relatos o historias que ahora se presentan como fragmentos apropiados. Desde un punto de vista simbólico, los objetos y lugares se ubican en 'una versión hipotética y ficticia de un futuro sin fecha, que nunca sucedió y sobre el cual se ha construido el tiempo de una manera extraña (Trodd 2008: 384)''¹²³.

En el año 2000 Tacita Dean realizó una pieza filmica llamada *Teingmouth Electron* (16mm, 7', color, 2000), titulada como el trimarán que Donald Crowhurst empleó para competir en una regata que daría la vuelta al

mundo saliendo de la costa de Devon (Reino Unido) en 1968. La dimensión de esta historia trata sobre el desastre de la empresa de Crowhurst, al ceder primero a la tentación del engaño para ganar la carrera –dando vueltas en círculo por el Océano Atlántico–, a la posterior agonía que acaba en su final trágico, quitándose la vida cayendo al mar y dejando al Teignmouth Electron a la deriva no muy lejos de la costa inglesa. Tacita Dean se aventura en una investigación sobre una historia olvidada donde el protagonista padece la *locura del tiempo* (*cronometrar obsesivamente para establecer coordenadas*), después de desaparecer de la carrera –suspendiendo los reportes de su ubicación durante semanas mientras navega en círculos por el Atlántico Sur–, con la intención de reaparecer cuando los demás contendientes regresaran después de circunvalar verdaderamente el globo, coincidiendo en el último tramo del camino de retorno a Gran Bretaña. Donald Crowhurst abandona su plan justo antes de completarlo y encarna de manera drástica uno de los conceptos que a Dean más le interesa explorar, es decir, el ocaso.

“Teignmouth Electron (2000) es parte de la investigación de la historia de Donald Crowhurst, que llevó a Dean a la isla Cayman Bra, donde se encontró el bote abandonado de Crowhurst varado en la orilla. Tanto en esta película sobre la embarcación como en Bubble House (una película sobre una casa abandonada que Dean encontró en la misma isla), el vacío, las inundaciones y las

estructuras de ruinas son los puntos centrales de interés”¹²⁴.

(Martínez Rosario 2017:162)

El concepto de anacronismo, es decir, cuando un objeto no corresponde con el tiempo en el que es situado, genera una fisura temporal, donde la homogeneidad se rompe al hacerse tangible el pasado a través de sus vestigios, sobre todo materiales. En el caso de *Teignmouth Electron* y la historia que la inspira –además de esta pieza, genera otras tres obras de arte filmico ¹²⁵, fotografías y publicaciones– los restos están allí, la embarcación es la única protagonista de una observación pausada, enigmática de su estado y el entorno que la deteriora pero que también la resignifica. El trimarán nos habla de arrojo y quizás también soberbia, al dimensionar el riesgo de la tarea de dar la vuelta al globo solo en un velero tan frágil e inestable. Pero como afirma Mamani-Bushor (2008:44) el simbolismo del Teignmouth Electron y su zozobra “*se había considerado internacionalmente como un signo seguro del declive del Reino Británico*”¹²⁶.



Fig,29

5.3.1 Los pliegues temporales

En su estudio sobre el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss intenta descifrar su lectura sobre el *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, que el filósofo utilizaba habitualmente para referirse a la figura alegórica del ángel de la historia:

“Una construcción de la historia que mira hacia atrás más que hacia delante, hacia la destrucción de la naturaleza material tal

como ésta realmente ocurrió, proporciona un contraste dialéctico al mito futurista del progreso histórico (que sólo puede afirmarse a través del olvido de lo que ha ocurrido)” (Buck-Morss 1995:112).

Walter Benjamin había comprendido que la ensoñación colectiva que concibe el tiempo como una línea recta que avanza indefectiblemente hacia un mejor mañana, es lo que sustenta el progreso. Según el filósofo, no sólo hay que mirar retrospectivamente, sino más bien mirar alrededor, puesto que la historia está depositada aquí y ahora, y la oficialidad que la fija y la establece como verdadera, debe leerse con precaución y espíritu crítico, su proceder supone resaltar el relato de los vencedores y silenciar el de los vencidos.

Muchos artistas contemporáneos utilizan la historia para buscar en sus recovecos, omisiones y erratas con intención de redactar unas líneas de esa contra-historia, que en tanto posible imagen dialéctica, permita contrastar los discursos oficiales. Steve McQueen es un artista y cineasta británico de padres procedentes de las Indias Occidentales. Cuando fue invitado a la Documenta XI presentó dos piezas que registraban el presente de dos lugares marcados, aunque silenciados, por la historia trágica del Colonialismo, una de ellas hecha en un lugar que coincide con el origen de su familia caribeña. Esta obra más personal se titula *Caribs' Leap*, que posee dos versiones: *Falling People* (35mm, 14', muda, 2002) y *Live Action* (S8mm, 28', sonido, 2002). La segunda pieza que acompañaba

a Carib's Leap en la Documenta XI se titula *Western Deep* (S8mm, 24', sonido, 2002) y trata sobre el trabajo esclavizante de los mineros del oro en Sudáfrica en el siglo XXI.

Caribs' Leap es un lugar en la costa de la isla de Granada donde los últimos nativos caribeños que quedaban en 1641, prefirieron saltar por un acantilado de 40 metros a ser conquistados por los colonos franceses que habían llegado a la isla. La ciudad que allí luego se fundó se bautizó como *Sautiers* (saltadores) por los franceses. McQueen hace un registro inquietante, donde la economía de la zona aún se sustenta en la pesca artesanal, y los pobladores se ve obligados a adentrarse en pequeñas barcas a alta mar. El trastorno del colonialismo aún late en aquellas imágenes, aunque de forma profunda pero insondable, McQueen en *Caribs' Leap* no intenta registrar como el legado de aquel hecho trágico ocurrido hace más de tres siglos y medio se manifiesta en este paisaje humano, sino más bien como precisamente este no es revelado.

“Caribs' Leap evoca presencias fantasmas al recordar un episodio que no fue legado a través de narrativas oficiales y que está ubicado en una playa en lugar de un sitio conmemorativo convencionalmente propicio. Los acontecimientos de 1651 son indudablemente complejos en sí mismos, enredados en una serie de masacres y ocupaciones territoriales e inscritos en el tema más amplio de la disolución de las culturas indígenas bajo la presión colonial. Sin embargo, al final, la historiografía no ha conferido al suicidio

masivo de los caribes ni un estatus establecido de "historia" ni uno de "relato" resonante. En consecuencia, el trabajo de McQueen no busca corregir esta situación llenando vacíos narrativos. La estructura fílmica de Caribs' Leap se hace eco no solo de ciertos hechos, sino también de su estado de olvido potencial"(Vogt 2015:127).

McQueen no explicita si los cuerpos que aparecen en *Caribs' Leap* tienen aquel evento pretérito presente. El acantilado al costado de la villa no está monumentalizado, ni la historia lo ha oficializado, entonces esta laguna representacional sería importante en *Caribs' Leap*, pues no es remitirse tanto al pasado como si a la vida actual de este recóndito lugar e indagar en la memoria y en el olvido de los cuerpos, de los espacios y de las cosas que allí se encuentran. Entenderlos como organismos que fosilizan el tiempo -es decir poseen memoria- es lo que propone Steve McQueen con este trabajo.



Fig.30

Así lo hace también el material analógico con el que está hecha la pieza y todas las de esta investigación. Michael Newman (2012:109) en su ensayo *Analogue, Chance and Memory* propone que: “Lo analógico es inherentemente anacrónico, resultando en una conjunción no lineal de tiempos diferentes”. Es decir el tiempo se hace uniforme, se desdibuja generando una cierta desorientación que actúa en el espectador como un atenuador de la rígida concepción temporal que ha desarrollado la cultura occidental. Y esta característica viene dada en lo fílmico por su materialidad pero también por su asociación histórica a la imagen, donde lo fílmico puede ser simultáneamente tanto imagen actual como archivo, esta condición dual es un atributo al que en realidad podrían acceder todas la imágenes,

independiente de su naturaleza, pero en el ámbito de los significados de las formalizaciones artísticas contemporáneas, el soporte fílmico es sin duda más efectivo como catalizador de las interferencias temporales como forma de cuestionamiento y trabajo con lo histórico. Michael Newman (2012:109) prosigue en su análisis de lo indicial en lo analógico:

“La grabación analógica es un índice de lo que registra, un rastro que es contingente. Algo es un rastro indicial cuando se produce por contacto con lo que lo deja, así como una grabación de audio analógica se hace al tocar una membrana con ondas sonoras, o se hace una película con la luz que transforma los químicos en una tira de celuloide”¹²⁷.

5.4 Máquinas del tiempo

A continuación se analizarán algunas obras de artistas que trabajan la historia desde la auto representación, aunque lo hacen a través de estrategias disímiles, representan el síntoma de una época, en donde algunos creadores –con frecuencia *racializados* o atravesados por eventos traumáticos–, recurren a la exposición como una forma de ganar legitimación en sus trabajos de reparación.

Los relatos hechos en primera persona son efectivos, puesto que, superan la brecha de la mediación, trabajando maneras de poner en escena el yo, de ejercer la memoria y de desarrollar autoridad al presentarse como testigos de los sucesos descritos. Todo este acuerdo de veracidad con el espectador, se sustenta en las formas documentales que frecuentemente adoptan estos trabajos, donde la palabra o el punto de vista del propio autor, es garantía de honestidad.

La auto etnografía, en donde el yo del artista es representado en un contexto particular, se ha instalado en el arte contemporáneo desde hace ya tiempo, aunque en las últimas décadas han surgido nuevas estrategias, menos directas y auto referenciales, que trabajan la reescritura histórica o situaciones políticamente complejas, desde un compromiso explícito, asumiendo sin complejos la subjetividad.

Catherine Russell (1999:276) define la auto etnografía experimental de la siguiente manera:

“La autobiografía se vuelve etnográfica en el punto en que el cineasta o el videasta entiende que su historia personal está implicada en formaciones sociales y procesos históricos más amplios. La identidad ya no es un yo trascendental o esencial que se revela, sino una ‘puesta en escena de la subjetividad’”¹²⁸

5.4.1 La linealidad del tiempo

La Documenta XI (2002) comisiona la creación de una obra de Zarina Bhimji—una artista británica, nacida en Uganda y de origen indio—llamada *Out of Blue* (Super16mm, 24’, sonido, 2002). En esta pieza Zarina Bhimji retorna a Uganda tras el exilio de su familia en Inglaterra luego de la expulsión de la población asiática —mayormente india-gujarati— bajo el régimen de Amin Dada, quien obligó a más de 80.000 personas, muchas de ellas establecidas por años en Uganda, a salir del país en 90 días. Tras este decreto que Dada sacó en 1972, la familia de Bhimji se quedó clandestinamente en el país hasta 1974, en aquellos años la artista y su familia fueron testigos de la persecución, la tortura y muerte de cientos de miles de ugandeses bajo un régimen de terror. Zarina Bhimji lo relata de esta manera: *“En el verano de 1998 visité Uganda por primera vez en 24 años. Visité muchos lugares que sufrieron mucho durante la guerra civil...Yo estaba interesada en las huellas de la guerra, en el horror inenarrable, en los ritos de pasaje, en la reconstrucción”¹²⁹*



Fig. 31

Out of Blue comienza con los campos ugandeses al amanecer bajo una misteriosa bruma, producto de la neblina y el humo de las innumerables hogueras hechas por los lugareños para desmalezar el terreno. Poco a poco comienzan a aparecer edificios abandonados, que hablan de un pasado colonial y suntuoso, de un evidente hundimiento consecutivo y de un presente fantasmagórico. No obstante, no sólo edificios e instalaciones abandonadas hablan de la catastrófica etapa de Amin Dada en el poder, también Zarina Bhimji filma la prisión aún operativa –aunque en condiciones deplorables para los reclusos–, el cementerio, las comisarías, los cuarteles y el aeropuerto de Entebbe, hoy en franco abandono. La crítica de arte Alice Correia (2012:359) escribió en la revista *Third Text* a

propósito de la exhibición de *Out of Blue* –junto a *Yellow Patch* (35mm, 29', sonido, 2011)– en la Whitechapel Gallery en Londres el año 2012, que “*de hecho, uno de los temas generales de la exposición es la forma en que el pasado y el presente se cruzan; cómo el tiempo no siempre tiene una trayectoria lineal sencilla.*”¹³⁰

Yellow Patch es un ejemplo de cómo la arquitectura y el paisaje son los depositarios de aquella memoria que la obra de Bhimji pareciera querer recuperar. Este trabajo fílmico en 35mm fue filmado en cuatro locaciones diferentes de la India y habla de los estragos del período colonial británico, de la partición del subcontinente indio, de las masas obligadas a migrar con motivos geopolíticos después de la lograda independencia principal, separando el territorio por creencias religiosas –una India hindú rodeada de Pakistán y Bangladesh musulmanes– y empujando a cientos de miles de indios a dejar su hogar. Alice Correia (2012:361) describe así esta pieza, que como *Out of Blue*, está despojada de toda presencia humana, donde sólo los vestigios de su presencia, acción y destrucción denotan su paso por estos espacios.

*“Bhimji rearticula el testimonio del archivo histórico poscolonial, señalando el legado traumático de la dominación colonial y la subsecuente migración. Significativamente, ella no lo hace a través de la representación de personas o del cuerpo, si no más bien a través de sus huellas: voces, evidencia fragmentada de pasadas ocupaciones y la utilización de texturas, sonidos y luz.”*¹³¹



Fig.32

Bhimji ya no solo se concentra en el presente para evocar eventos del pasado, si no que además pareciera que atribuye a los espacios y las cosas la capacidad de recoger la memoria como si de una pátina temporal perceptible y registrable se pudiera adherir a la película. Rahel Aima (2021)¹³² en *Artforum* lo explica de la siguiente manera:

“Las películas, en su mayoría despobladas, de Bhimji tienen una calidad bruñida que trasciende la escala temporal de la carne. Aprovechan algo más profundo: recuerdos arquitectónicos o geológicos de poblaciones desaparecidas cuyos cuerpos están ausentes pero cuyas historias parecen haberse filtrado en los edificios y el entorno natural como aguas subterráneas contaminadas”.

Cuando la modernidad se instala como concepto clave para el progreso en tanto *ideología de lo transgresivo*, todo lo que no se adscriba bajo el paraguas de lo actual, es impulsado a cumplir su fecha de caducidad. La modernidad ha sido implacable en este sentido, su programa de renovación constante en el ámbito de la cultura occidental ciertamente que ha significado un impulso substancial para aligerar la pesada carga de clase, de fe y de materialismo castrante que tutelaba cada actividad referida a la cultura y la ciencia desde hace siglos, pero además de implacable ha sido incapaz de diferenciar las gradaciones existentes entre lo antiguo, lo viejo y entre el pasado reciente y la tradición.

5.4.2 El anclaje temporal

Hay una obra –instalación en el ámbito del arte contemporáneo–¹³³, película en el medio cinematográfico- de Eric Baudelaire llamada *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu. Masao Adachi et 27 années sans images* (66', 8mm, sonido, 2011). Esta obra toma como concepto estructural la *Anábasis*, que en resumen, es un viaje de vuelta a casa cuando el motivo de aquel viaje se pierde, es decir, lo más significativo de un viaje es el trayecto más que el destino¹³⁴. Con esta figura literaria como dispositivo, Eric Baudelaire recoge los testimonios biográficos de May Shigenobu y Masao Adachi entendiendo sus vidas como un viaje gobernado por la

épica y la tragedia, y que cuando sus objetivos se han truncado, lo fundamental es concentrarse en sus travesías pasadas iluminadas desde el presente. En términos generales la obra evoca sus vidas pasadas en el Líbano, sus diversos vínculos al JRA (Ejército Rojo japonés) y su relación con Fusako Shigenobu, líder de la organización. Los 27 años sin imágenes, a los que hace alusión el título de la película, se refieren al tiempo en que May Shigenobu, como hija de la líder de una organización clandestina, tuvo que vivir con falsas y diversas identidades que le impedían atesorar imágenes nítidas y certeras de su existencia, y también esos 27 años nos señalan el paréntesis de inactividad que Masao Adachi hace de su carrera cinematográfica –para trabajar junto a Fusako Shigenobu como portavoz de la JRA¹³⁵–. Además de resucitar este período que determinó la existencia de ambos, la película de Baudelaire se concentra en su viaje décadas después al Japón contemporáneo, intentando dimensionar las consecuencias de su militancia en esta organización terrorista y tantear el efecto de este compromiso político en la vida y obra de ambos.

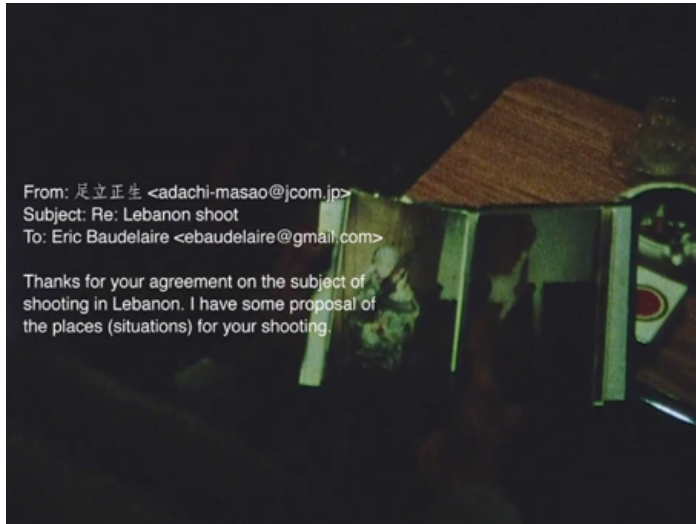


Fig.33

Hay un momento iluminador en la pieza y es cuando Masao Adachi a modo de retribución y condición le pide al realizador franco-americano filmar algunas locaciones de Beirut que necesita para su próximo proyecto. En ese momento se revela la potencialidad de las imágenes de la obra como un intento de llenar un vacío *de 27 años sin imágenes*, también de su capacidad de alterar el tiempo, torcer su linealidad. Cloe Masotta (2013) en un artículo en la revista electrónica de crítica cinematográfica Blogs&Docs lo explica de la siguiente manera:

“Las secuencias capturadas por Baudelaire con su Súper 8 se convierten en un puente entre el tiempo pasado, el presente y el futuro. Por un lado, podrían ser las que Adachi perdió, la elección

del celuloide nos invita a imaginar la incertidumbre de su autoría. Por otro, corresponden al presente de esas ciudades a las que es imposible retornar -Adachi está confinado en Tokyo y Fusako Shigenobu en la cárcel- dos de los escenarios de la particular anátesis de los personajes. Pero también son imágenes del futuro, de la película que Adachi podría filmar. Los tres tiempos danzan en el film y lo cubren, al mismo tiempo, de una pátina de melancolía: el objeto perdido, y ansiado, son esas instantáneas destruidas o desaparecidas, de los 27 años viviendo en secreto de May Shigenobu, de las películas de Beirut de Adachi”.

La *presentización* en esta obra fílmica se despliega en el momento en que Baudelaire decide registrar los lugares significativos en las vidas de Adachi y Shigenobu en la actualidad, donde se evita el archivo o cualquier representación visual del tiempo pretérito. En la película no vemos los rostros de los personajes, sólo oímos sus voces y leemos algunas de sus cartas, que se entrelazan con imágenes de las ciudades de Beirut y Tokio actuales, hechas en material fotoquímico amateur (8mm) quizás para significarlas tanto como testimonio artístico, documento y archivo a la vez. Eric Baudelaire utiliza un dispositivo formalista que fundamenta en las propias teorías cinematográficas desarrolladas por Masao Adachi, llamado *Fukeiron*, actualizando también aquellas premisas fílmicas de finales de los años 60 en un método contemporáneo. En una introducción de Anna Gritz (2011) en *Vdrome.org* se lee lo siguiente:

“El enfoque de Baudelaire en el material preliminar del paisaje / paisaje urbano es de particular importancia, ya que recita bien la teoría del paisaje o el Fukeiron de Adachi. Fukeiron es una estrategia cinematográfica desarrollada por Adachi y un grupo de cineastas a finales de los sesenta. Se basa completamente en la descripción del paisaje para exponer las causalidades subyacentes del poder y la ideología en una sociedad determinada”¹³⁶.

6. ROSA BARBA. EL DISPOSITIVO FÍLMICO COMO MEDIO INSTALATIVO

6.1 Bending to Earth

“El argumento del círculo:

Una contradicción performativa a través de la cual refutas

lo que dices o piensas por tu mismo acto de decirlo o pensarlo”¹³⁷

En el minuto 2’39” de *Bending to Earth* (35mm, sonido, color, 15’, 2015) aparece esta idea sobre “el argumento del círculo” de Quentin Maillieux, que luego continúa en el minuto 5’17”:

*“Uno debe imaginar la transformación de las formas épicas
ocurriendo en los ritmos – Comparables a las del cambio.*

Que ha venido sobre la superficie de la tierra.

En el transcurso de miles de siglos”¹³⁸

La idea del círculo está circunvalando toda la pieza de Rosa Barba y opera en diferentes escalas. Lo circular, lo redondeado y esférico son patrones preponderantes que hablan precisamente de la relación entre la repetición y la diferencia que surge con cada giro. Entre los objetos que conforman la tecnología cinematográfica, la forma redondeada o circular es predominante: bobinas, carretes, bucles, engranajes, rodillos, ópticas, ruedas, motores, rotores, estatores y ventiladores. Lo circular es una figura arquetípica que representa simultáneamente contorno, equilibrio y

clausura, pero que cuando es sometida a una dinámica cinética – movimiento– encarna la idea de avance y progreso.

La instalación filmica que actualmente forma parte de la colección del museo Reina Sofía en Madrid, consta de una copia de color de 15 minutos filmada en 35mm; un proyector de 35mm –de marca Cinemeccanica-Victoria 8– con un *looper* dispuesto paralelamente al proyector; una gran pantalla de proyección de formato apaisado; además de altavoces estéreo desde donde se reproduce la pista de audio que lee el lector óptico-magnético del proyector. La película enhebrada en el proyector se ve a través de un cristal que permite operar al proyccionista sobre la ventanilla, luego la película al salir de la caja del proyector es dirigida mediante unos rodillos de plástico que la guían hacia un enorme *looper* en el cual la película –de 366 metros de largo aproximadamente– se va enrollando en una especie de disco metálico redondo para obtener la tensión justa y así volver a entrar al proyector sin cortarse. De esta forma la película puede ser reproducida sin pausa, la película está plegándose y extendiéndose constantemente en todas las fases de su recorrido por los engranajes y rodillos que la encausan, en un ejercicio similar al de las imágenes en la pantalla, las cuales también se destensan mientras se proyectan y se contraen cuando vuelven a su latencia.

El proyector y el *looper* están ubicados en una esquina y en el ángulo opuesto de la sala se encuentra la pantalla, alineación que hace que el haz de luz cruce diagonalmente el espacio expositivo. En la obra de Rosa Barba *Bending to Earth* la figura de lo cíclico está palpitando en toda la

instalación. La pieza fílmica muestra un paisaje desértico de tonos ocre con profundas intervenciones humanas de origen industrial. Rosa Barba (2018:82) lo explica de la siguiente manera:

“En Bending to Earth (2015), rodeamos diferentes campos radiactivos ubicados en las regiones desérticas de California, Utah y Colorado. La película está rodada íntegramente desde un helicóptero con cámara en mano y reúne una sucesión de secuencias filmadas en círculos en torno a una selección de construcciones utilizadas para el almacenamiento de residuos nucleares”¹³⁹.

Casi en cada plano secuencia de la pieza de Barba se completa un ciclo donde se bordean las figuras geométricas que forman tales residuos en el territorio. El helicóptero gira alrededor usando como eje estos acopios de residuos, que aunque tienen formas cuadradas o rectangulares representan circuitos cerrados, hechos para contener materiales evitando los desbordamientos. Simultáneamente a la traslación del vuelo, la cámara -en mano- realiza tomas abiertas de estos paisajes inestables. Técnicamente *Bending to Earth* está compuesto por seis *travelling* circulares y concéntricos intercalados con tomas de trayectorias aéreas rectas y un extraño plano a ras de suelo de un depósito piramidal de color negro, también registrado desde el aire y que es rodeado dos veces y media por el helicóptero. Estos *travelling* aéreos en su mayoría completan el círculo, aunque los dos últimos ya no cierran el ciclo haciendo semicírculos de entre 180 a 280 grados, se

perciben veladuras al final de cada una de estas tomas, lo que indicaría que el rollo de película se acaba antes de lo previsto¹⁴⁰.

En el caso de *Bending to Earth* la cámara es entendida como un instrumento de prospección sobre el paisaje pero también como un artefacto que permite realizar grafías sobre éste, haciendo evidentes trazos y signos que sobrevuelan toda la obra, como en el caso de esta pieza de Barba donde lo circular es la figura dominante. El paisaje es razonado como un plano cargado de marcas susceptible de ser ojeado, examinado y leído. Rosa Barba (2018:82) en su tesis doctoral dice lo siguiente:

“En mis películas, a menudo incluyo fotografías aéreas, donde dejo que el peso de la cámara me lleve a rodear el objeto. Las vistas aéreas de paisajes y sus inscripciones también están en el centro de mi realización cinematográfica, ya que anhelo perder cualquier sentido del tiempo o la escala con mis imágenes, para transponerlas y crear una nueva capa independiente, desconectada de las referencias directas y suspendida en un espacio formado por muchas capas de tiempo”¹⁴¹.

Esta idea final sobre las capas temporales se simboliza a través de su atracción al paisaje geológico. En *Bending to Earth* los planos registran el desierto americano, superficie terrestre en apariencia inerte donde la epidermis se muestra al descubierto permitiendo percibir toda su materialidad inorgánica. La mineralidad del territorio registrado se

confirma por su interior expuesto en cañones, hendiduras con paredes estratificadas, tonalidades de paleta terrosa y pétreo pero también por las intervenciones humanas que concentran la atención de los encuadres, donde las secuelas de la remoción, explotación y contaminación industrial son evidentes.

Rosa Barba expresa, a través de su obra, una concepción del tiempo alejada de la representación lineal y progresiva, que desde lo viejo a lo nuevo se proyecta hacia un futuro repleto de ensoñaciones del porvenir, noción completamente discordante con la dimensión fotoquímica y asincrónica de su propuesta artística. Barba en cambio propone un tiempo fragmentado, depositado por capas dispuestas unas sobre otras, con tiempos híbridos interconectados por mantos de historia y que se ubica en un presente colmado de pasado, porque como dice Benjamin (2007:27), es solo en el ahora que *“la verdad está cargada de tiempo hasta estallar”*. El tiempo geológico es casi imperceptible, avanza en un proceso transformador a gran escala a una velocidad extremadamente lenta. Esas fuerzas profundas convocan a Barba a buscar estrategias de representación que hagan manifiesta aquella escala y aquella coexistencia de diferentes temporalidades. Henriette Huldish (2016:42) dice lo siguiente sobre la idea de tiempo profundo en Rosa Barba:

“Los campos gigantes de desechos nucleares en Bending to Earth (2015) aparecen como fragmentos arqueológicos de un pasado lejano, o tal vez de un futuro desconocido. En consecuencia, los

espacios de la galería -salpicados de curiosas máquinas que hacen eco de las que ocupan los espacios de las películas proyectadas con ellas- también parecen paisajes tecnológicos de un tiempo indeterminado”¹⁴².

Estos paisajes tecnológicos en la sala, que parecen girar también en sincronía con las vueltas de las imágenes, están a travesadas por las mismas historias de la tierra que filma Barba. La tecnología que utiliza proviene de procesos de aleación de metales, de química y están conectados a aquellos sucesos históricos que hoy leemos nocivos, pero que en su minuto fueron aquel porvenir anhelado. El investigador finlandés Jussi Parikka (2021:147) en relación a la historia medial visible en las características materiales de los artefactos, dice:

“A partir de esta operación podemos apreciar la torsión en el concepto de ‘medio’: de una definición comunicacional del término, los medios pasan a ser concebidos como el recuerdo de sus raíces biológicas y geológicas, pero sin negar la economía política más general, que gira en torno a la movilización de las energías y la materia”

La figura del *uróboro* representa lo cíclico, la serpiente que se muerde la cola, aunque representa un aro en realidad no pertenece a los ideales perfectos -en forma y fondo- de la geometría, y en su carácter animado es más bien una tendencia efímera, que vuelve sobre si misma, es decir,

una historia que se repite pero que sin embargo nunca es igual. Ni las vueltas cada 15 minutos de la película por el proyector son idénticas donde variaciones imperceptibles ocurren en cada revolución como el desgaste del material en cada visualización o los cuerpos en el espacio que alteran la instalación y la experiencia colectiva. El polvo se va acumulando, las rayas van restando definición, el material se va a cortando en su duración original tras los sucesivos ajustes y reparaciones. En la pantalla ocurre algo similar, en el plano central de *Bending to Earth*, en las dos vueltas y media que Rosa Barba deja en el corte final, vemos como cada recorrido circular es diferente dibujando con la cámara en el espacio tridimensional un espiral que cae en el espacio-tiempo.



Fig.34

6.2 Time as Perspective

Del 6 de Junio al 9 de septiembre del 2012 en el Kusthaus de Zürich (Suiza) y desde el 2 de Febrero al 17 de Marzo en Bergen Kunsthall (Noruega) se presentó la exhibición *Rosa Barba: Time as Perspective*. Esta exhibición constaba de una pieza central llamada *Time as Perspective* (35mm, color, sonido, 12', 2012) realizada especialmente para esta muestra. Esta obra, filmada en el desierto tejano, construye entre tomas aéreas y a ras de suelo una sinfonía de movimientos hipnóticos de las bombas de petróleo utilizadas para succionar el fluido negro y viscoso del subsuelo. Es el carácter escultórico y cinemático de esta actividad industrial lo que predomina en toda la obra, proyectada con un gran proyector de 35mm con un *looper* y que en relación a la temática y la formalización instalativa, forma parte -junto a la anterior obra analizada, además de *They Shine* (35mm, color, sonido, 4', 2007)- una trilogía sobre el paisaje industrial y el tiempo geológico en las cuales, de una u otra forma, se perciben las marcas del ser humano sobre la tierra, lo que se conoce hoy con el nombre de antropoceno.

“En estas obras, Rosa Barba presenta un cine políticamente comprometido que revela en imágenes lo que considera documentos fundamentales que deben ser mostrados: las huellas que deja la acción humana en el paisaje. En todas estas películas, la acción humana constituye lo invisible, el presente a través del pasado pero

*también el futuro, lo que está por venir. Todos se mueven en círculos*¹⁴³ (Cristina Cámara 2017: 78).



Fig. 35

Time as Perspective (la exhibición) incluye también otras piezas de arte fílmico como *Boundaries of Consumption* (16mm, color, muda, 2012). Esta obra está compuesta por un proyector emplazado en el suelo con un bucle de película enhebrado tanto al mecanismo del proyector como a una bobina que se encuentra alineada en la pared que está situada a menos de dos metros del proyector. El bucle de película contiene fotogramas blancos -transparentes- con intervalos de color, no debe sobrepasar los 20 segundos de duración. La película, al retornar de su periplo hacia la bobina colocada en la sala, pasa entre medio de una pila de tres latas de 122 metros

de película 35mm que tienen en su parte superior dos bolas de acero, las cuales se mueven azarosamente con las vibraciones que genera el roce de la película al atravesar el pequeño cúmulo de aluminio dorado. La obra posee un marcado acento escultórico en equilibrio con la funcionalidad de proyectar luz, no imágenes, puesto que Rosa Barba aquí entiende el proyector como un artefacto motriz de movimiento y generador de energía lumínica. El haz de luz tiñe con fotogramas de semi-transparencia coloreados para modificar la imagen de las sombras de la pila, las bolas y el bucle de película pasando tanto por el plano de la bobina en la pared como en su retorno al proyector, es decir, la película es atravesada por la luz en tres planos diferentes, generando una suerte de espectro fílmico en la pared que hace de pequeña pantalla al nivel del piso.

Rosa Barba (2012:12) explica la redefinición que hace del proyector como mecanismo multifuncional, ella dice que *“dentro de ese juego de estabilidad y equilibrio, el proyector ilumina los globos y también provoca su movimiento; la película de celuloide también pasa a través de la pila de latas, levantándose y desestabilizando al azar”*¹⁴⁴.



Fig. 36

La cualidad escultórica del cine pasa indefectiblemente por su condición cinemática, lo volumétrico, lo matérico, lo lumínico y lo sonoro también son propiedades que se encuentran en el dispositivo fílmico, pero la movilidad que implica su mecanismo de traslación del material proyectado, la acerca más al dinamismo que al reposo. Rosa Barba entiende que esta condición cinética es también la característica más vistosa de su herencia técnica e industrial:

“El tema de la 'inestabilidad' es algo que también tienen en común todas las obras. La obra escultórica surge de una tensión entre sus propios elementos, el resultado es algo entre un acto de

*equilibrio y un teatro mágico. La idea de 'transformación' siempre es tangible*¹⁴⁵. (Barba 2012:13)

Rosa Barba entiende sus obras como “agentes que entran al espacio”, es decir que producen un agenciamiento del tiempo y del espacio. Los planos de atención y percepción que formulan las obras de Rosa Barba están constantemente activos, las piezas instalativas contienen varios niveles de lectura, donde las imágenes proyectadas construyen un espacio fílmico bidimensional y ficticio que se conecta a través de múltiples nudos con los mecanismos de proyección, el circuito de la película, el ritmo de los ciclos, la cacofonía de las máquinas de fondo, la banda sonora particular de la propia pieza, etc. Las piezas poseen contornos definidos, no obstante, los traspasan constantemente, ya que no solo ponen en tránsito las imágenes y los significados, también la irradiación lumínica; la oscilación sonora; la información se propaga por el espacio y se van entretejiendo con los perímetros de las demás obras, contaminándose, obstruyéndose y enriqueciéndose como una sola organización.

Hay una pieza llamada *Double Whistler* (2x16mm, 1'33, 2011) en la exhibición de Zürich que abre un espacio en el trabajo cinemático-escultórico de Rosa Barba. Esta pieza envuelve literalmente dos proyectores dispuestos en un rincón de la sala con película 16mm. La particularidad es que la película contiene un texto filmado en bucle de 12 metros de largo aproximadamente y que pasa por ambos proyectores en diferentes longitudes generando un *delay* que permite que ambos

proyecten dos textos diferentes a la vez, convirtiendo un monólogo en un diálogo entre las dos imágenes textuales. *Double Whistler* está pensado como una enunciación de lo objetual en lo fílmico cuestionando los estatutos de su propia funcionalidad. Con esta pieza pareciera que Barba se preguntara el porqué de cuestiones básicas del dispositivo, materializando sus propias conjeturas en una pieza tan aparentemente simple pero que contradice la base misma de la técnica cinematográfica. Una tira de película, como el bucle de esta pieza, posee cientos de fotogramas, con lo cual hacer pasar la película por más proyectores genera un acoplamiento que complejiza el visionado de su contenido, activa otras imágenes latentes de la tira de celuloide y establece una conversación - aunque autómata- entre las máquinas.

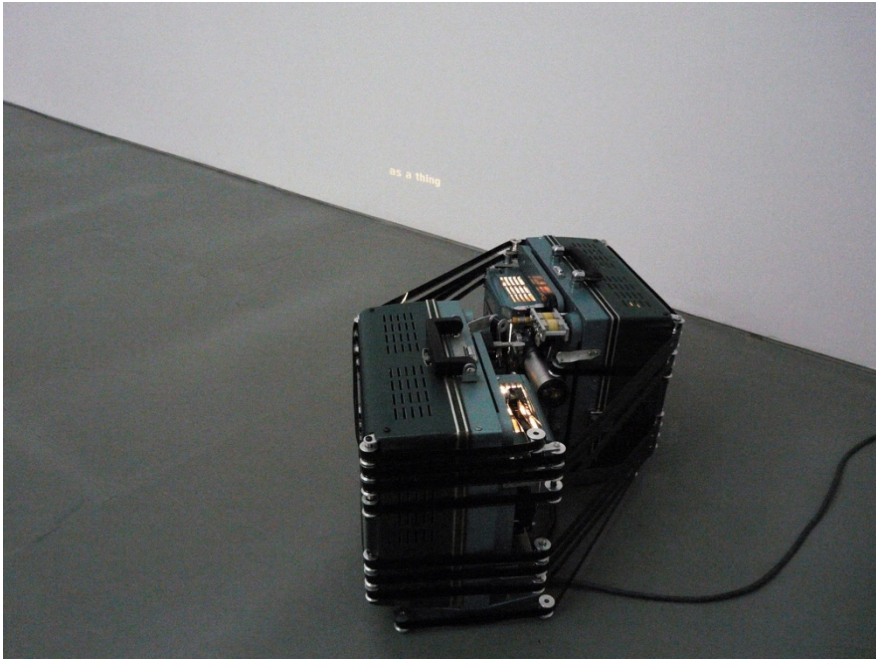


Fig. 37

Double Whistler adapta ambos proyectores para que el material filmico los utilice también como *loopers*, el bucle pasa por el mecanismo de proyección de cada uno mientras recorre la superficie de ambos envolviéndolos completamente. Esto Barba lo logra añadiendo rodillos en los cantos de las carcasas de los proyectores por donde va guiando la trayectoria de la película, este trabajo está hecho con la intención de mimetizarse con la confección original del aparato (Un proyector de 16mm marca EIKI, de origen japonés), el refinamiento de esta personalización es tal que pareciera que estuviera hecho de fábrica.

Este tipo de intervenciones directas sobre las máquinas, muy habituales en la obra de Rosa Barba, es toda una enmienda a la funcionalidad del *apparatus* fílmico, en un entendimiento más experimental de lo cinematográfico en su potencial plástico. Además esta voluntad de customizar las máquinas -en este caso los proyectores-, está alineada de forma directa con la contemporaneidad, actualizando las operaciones formales en una tecnología que -según su apuesta- requiere diversas actualizaciones. Y esto no ocurre solo por alejarse de un romanticismo un tanto purista muy habitual en el cine experimental o en el canon del arte fílmico, sino que acerca la práctica de la artista afincada en Berlín a procesos electrónico-digitales que heredan la rebeldía contracultural de la vanguardia, aunque redirigidos hacia herramientas recientes y lenguajes vigentes, como el *circuit bending* o “flexión del circuito” como se traduciría al castellano. En este tipo de prácticas, Rosa Barba opera con el propósito de liberar los proyectores de la funcionalidad para la cual fueron fabricados originalmente, haciendo uso de estas máquinas para un propósito diferente. Esta operación lejana al utilitarismo, en un guiño heredero del *ready made*, introduce productos industriales y mercancías al museo, redefiniendo así su categoría estética. Aquí yace no solo un interés basado en la materialidad del objeto y su cualidad escultórica, existe además de una funcionalidad cinemática, un desempeño simbólico puesto que un proyector es un emblema cinematográfico, revolucionar su competencia e individualizarla es un gesto que va más allá de la sola *customización* del aparato.

Rosa Barba llama a este tipo de operaciones de flexión del *apparatus* “instalaciones de tecnologías interrumpidas”, tras lo cual se podría afirmar que la artista, al introducir el cine en el museo, lo somete a una evidente transfiguración, poniendo en crisis sus cimientos, quizás a modo de expiación alegórica por su idiosincrasia industrial.

“Las máquinas pueden ser hechas para realizar cosas distintas a sus propósitos funcionales. Pueden ser usadas como un componente de muchos para orquestar un cuerpo de experiencia a través del trabajo con la ‘autonomía del material’ y con el espacio de una manera muy física y casi tangiblemente. La importancia de estas intervenciones en el funcionamiento de las máquinas es que rompen el dominio de las definiciones utilitarias y funcionales del mundo e introducen nuevas posibilidades y matices de significado y experiencia. Fragmentar y traducir constantemente el significado de una cosa a otra, manteniéndola en movimiento o inestable, puede abrir estas posibilidades. Permite un segundo devenir”¹⁴⁶. (Rosa Barba 2021: 129-130)

Spacelengt Thought (16mm, proyector, máquina de escribir, 2012) es un objeto que ha cambiado completamente su fisonomía original –proyector de 16mm y máquina de escribir– y ha sido ensamblado como si de una máquina Frankenstein se tratase. Nuevamente la excelencia en los detalles de la modificación hace que el color y el material del proyector –el clásico celeste metalizado de la marca EIKI–, se extienda también a la máquina

de escribir. Además de su apariencia el objeto ha sido reprogramado para además de proyectar, escribir letras individualmente sobre una tira de película semi transparente. El motor también ha sido alterado para avanzar a una baja velocidad –aproximadamente a un cuadro por segundo–, de esta forma la máquina de escribir adosada al proyector en la parte superior, estampa una letra sobre la película que luego pasará por la ventanilla y creará una imagen en la pared.

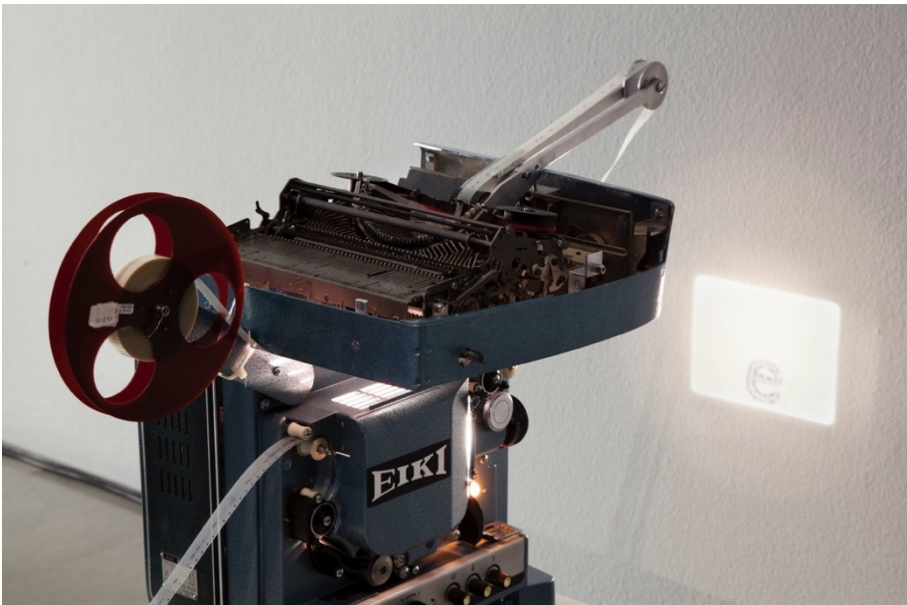


Fig. 38

En *Spacelenght Thought*, como dice Rosa Barba, se hace posible un segundo devenir de la máquina, en lo que parece una estrategia efectiva de trabajo

con tecnologías declaradas obsoletas. Para la artista italiana una forma de reactivarla es la reorganización y de esta forma volver a insuflar vida al objeto, aunque sea a través de una configuración prototípica.

La curadora Henriette Huldish (2016:42) no cree que Rosa Barba trabaje desde la nostalgia —ella ya comenzó a trabajar con celuloide en sus primeros trabajos cuando esta tecnología ya estaba abocada a la obsolescencia—, su concepción de las cualidades del medio se gestó en un contexto adverso con lo cual para ella el arte filmico no mira constantemente hacia atrás, puede ser también entendido como un arte contemporáneo.

“Para ella, no existe el progreso tecnológico lógico y, por extensión, no hay un futuro que sea categóricamente diferente o necesariamente más ilustrado que lo que vino anteriormente. Las instalaciones de Barba defienden una historia alternativa de los medios que no es teleológica, lineal o impulsada por el progreso, sino que se mueve a trompicones y a un lado y otro, lo que el teórico de los medios Siegfried Zielinski llamó una "anarqueología" de la tecnología de imágenes en movimiento”¹⁴⁷.

En la exhibición *Time as Perspective*, en su edición en el Bergen Kunsthall, hay una pieza llamada *Stating the Real Sublime* (16mm, 2009) donde el proyector de 16mm está colgado del techo soportado por la misma película que pasa a través de su mecanismo. La película se proyecta en la

pared que hay delante creando un rectángulo de luz debido a que el celuloide está compuesto sólo de *leader* transparente¹⁴⁸, es decir, no hay imágenes filmadas. La tira de película -en bucle- pasa del techo al proyector por una serie de rodillos que hay en un sistema especialmente construido para que la tensión en la película, ejercida en cinco puntos de esta, sirvan de sostén para una máquina que pesa alrededor de 17 kilos. Lo sorprendente es que el proyector se está balanceando en el aire constantemente debido a la fuerza que el motor aplica sobre la película a través de sus engranajes. El artefacto del techo sirve de *looper*, que en vez de relajar y extender la tensión del bucle -función principal de un *looper*-, esta disposición la incrementa, en el ejercicio de soportar el peso del proyector, por esta razón se produce la oscilación constante de la máquina en la sala.

Visto desde una distancia media *Stating the Real Sublime* pareciera que el proyector flota en el aire de la sala, para el espectador hay una relación desproporcionada y casi ilógica en la materialidad del dispositivo, es decir, la fragilidad del film y la gravedad del proyector aquí poseen una relación inversa; la delicadez del material filmico aquí no es tal, tampoco la inmovilidad del proyector de cine. Barba suele decir que sus piezas operan en el campo de la ficción, aunque reniega también de lo narrativo, su trabajo entiende el dispositivo desde la completa trasposición de sus ilusionismos convertidos en convicciones. Rosa Barba pareciera que constantemente se está preguntando por qué frente a unas formulas y manuales que aprendió en la escuela de cine y que consecuentemente

sometió a un implacable cuestionamiento cuando atrajo lo fílmico al museo. Barba (2013:167) recuerda la siguiente formulación de Bergson, preguntándose donde verdaderamente se genera la ilusión de movimiento en la sucesión de 24 fotogramas por segundo proyectados por una máquina estática y oculta en la sala de proyección: *“El movimiento se desliza a través del intervalo, porque todo intento de reconstituir el cambio a partir de estados implica la proposición absurda de que el movimiento está hecho de inmovilidades”*. Y luego reflexiona: *“Para Bergson, el verdadero movimiento en el cine no está en la película sino en el aparato, es decir, en el proyector”*¹⁴⁹.



Fig.39

**7. LA OBSOLESCENCIA DE LO FÍLMICO COMO GESTO DE RESISTENCIA
ESTÉTICO-POLÍTICA**

En el siglo XXI los medios digitales, supuestamente, van cumpliendo sus promesas de mejora en las vidas de los consumidores y usuarios, en donde a través de la virtualidad de los contenidos que crean y reproducen presumen de una ligera materialidad, una gran portabilidad, formidable versatilidad y excepcional conectividad. Lo filmico en este contexto cruje, porque representa todo lo contrario: pesadez, rigidez e inflexibilidad, por no mencionar su pátina anticuada.

Ni los atributos de los nuevos medios son completamente ciertos ni los defectos comparativos con lo filmico son tan concluyentes, todo depende de la amplitud del análisis que se haga de ambos medios, hoy relacionados. Si nos concentrásemos solo en la convivencia de sistemas obsoletos en el ámbito del arte contemporáneo digital, aparecerían innumerables dificultades técnicas que substraen las potencialidades de tal encuentro *intermedial*, pero si el análisis se abre más allá de las fricciones operacionales y se expande a macro-consideraciones de tipo económico, cultural e histórico de los medios, es en esta circulación asincrónica dentro del ámbito del arte, donde se vislumbrarían muchas más tramas, sustratos y circuitos que la mera cualidad técnica, plástica y material del uso de un medio en particular. Entender este tejido de significados que se propagan a través de diversos campos, prácticas y disciplinas, ubica la cuestión del arte filmico en el siglo XXI en una zona más translúcida, más útil y más activa de lo que se suele pensar.

Explicitar la materialidad de lo filmico en un contexto digital es fundamental en una investigación artística que analiza la subsistencia del

celuloide en la contemporaneidad, no solo porque permite entender el formato de estudio específicamente en un contexto diferenciador, sino porque además ese contraste -su anacronismo en el nuevo milenio- ilumina aspectos de la contemporaneidad de los medios -el fílmico y el digital con el cual dialoga- desde una perspectiva estético-política.

Considerar la materialidad de las máquinas que hacen posible que una película sea proyectada dentro de un museo o los artefactos que registraron esas imágenes, abre la posibilidad de trazar líneas que conectan las herramientas del arte fílmico, no sólo con las historias que preceden su fabricación o las que derivan de su uso o desuso, sino que además manifiesta una serie de redes que la hacen posible, situación que instala los dispositivos en un espacio social, geo-político y cultural específico. Benoît Turquety, para habar de la importancia de identificar estas retículas relacionales que trascienden las herramientas materiales fílmicas, pone el ejemplo de la cámara Bolex, todo un símbolo del cine experimental y del arte fílmico, que por su condición de máquina amateur con múltiples prestaciones, sirve como herramienta donde explotar las posibilidades creativas desde las limitaciones, erigiéndose en oposición a las formas y narrativas del cine industrial.

“Un objeto técnico puede de hecho solamente ser concebido como una sección de redes, la cual incluye cosas materiales, como partes y herramientas de reparación, como también cosas inmateriales, como el conocimiento. En la ausencia de aquellas redes necesarias, sea por

razones históricas o geográficas, los objetos se transforman en inútiles. Esta es la definición de obsolescencia. Una cámara de cine analógica requiere laboratorios para procesar sus películas, un sistema fiable de transporte que se haga cargo de las bobinas, el conocimiento químico y los productos para la fabricación del celuloide, de la emulsión, de su posterior procesado, etc. Sin estos elementos, una cámara Bolex no es más un objeto técnico; es solo una pieza de museo. Se vuelve inútil y su congruencia impalpable. Las razones de la posición, forma y tamaño de la manivela que va al costado de la cámara solo puede ser entendida haciéndola funcionar, sus condiciones técnicas, la manera en que se relaciona con el entorno, los gestos y los modos de pericia que requiere, etc. Cuestionando una cámara en términos de su técnica implica inscribirla en una geografía”¹⁵⁰(Turquety 2019:44)



Fig. 2 Bolex H 16 Movie Camera



Fig. 3. Octameter Viewfinder

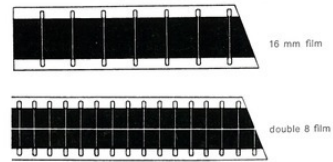


Fig. 4

Fig. 40

Asomarse sólo a la materialidad de lo fílmico -y de los medios en general- significa también entrever los aspectos más sombríos que han hecho posible que los medios audiovisuales se hayan desarrollado de la manera en que lo han hecho. Como dice Jussi Parikka, *“La materialidad de los medios comienza mucho antes de que los medios se conviertan en medios”* (2021:82)

En el siglo XXI ninguna expresión artística debería ignorar el giro crítico que ha experimentado la cultura contemporánea. Los estudios poscoloniales, el feminismo, el ecologismo -sólo por mencionar algunos- han puesto el foco en las áreas del diseño, la fabricación y comercialización

de los medios contemporáneos en donde se reproducen los mismos problemas que se vislumbraron con la revolución industrial hace dos siglos atrás: (neo)colonialismo, contaminación, extractivismo, contaminación, precariedad laboral, especulación, etc.

Nuevas disciplinas de investigación medial -como la historia, arqueología y geología de los medios- dan cuenta de la llamada *paradoja de la materialidad* que se evidencia en la promesa de los nuevos medios respecto a su ilusoria intangibilidad. Sobre esto la economista Juliet Schor afirma que: *“a mayor frenesí en la compra de bienes por su trascendente o inmaterial significado cultural, mayor es su uso de recursos materiales”*¹⁵¹. (Maxwell & Miller 2012: 7)

En el siglo donde fenómenos como cambio climático y antropoceno se sitúan en la primera línea de los estudios de impacto ambiental de la economía, de la sociedad y cultura humana, es pertinente considerar los procesos involucrados en la producción material de los medios como una forma de reflexión crítica. La continuidad de lo fílmico luego de su descarte y reemplazo hace décadas atrás, se podría discernir también desde esta perspectiva. Es muy posible que lo fílmico siga siendo una referencia material, estética y conceptual del lenguaje audiovisual contemporáneo, entender qué rol desempeña, que relaciones establece, que oposiciones genera ayudaría a entenderlo como un medio diferenciador en los discursos actuales de la imagen en movimiento dentro del museo. Para esto es necesario adentrarse en las historias que anteceden y suceden a su utilización.

7.1 La materialidad de lo fílmico

André Habib, en un texto llamado *Reel Changes; Post-mortem Cinephilia or the Resistance of Melancholia* (2018), relata una anécdota cinéfila, cuando en un cine de Montreal vio una película en 35mm y entre bobinas se vieron las colas de estas con las marcas e indicaciones, y el proyccionista, después de un momento, pudo retomar la proyección de la película, repitiendo esta acción en todos los cambios de bobina siguientes, “*y eso, técnicamente, ¡ni siquiera es realmente parte de la película! Sin embargo, cambió por completo mi comprensión y apreciación del film*”. (Habib 2018:81)

En su escrito, Habib utiliza esta historia como un pretexto para analizar como la tecnología digital trabaja puliendo el protocolo de visualización del cine contemporáneo, con el propósito de hacer la experiencia más inmersiva en las imágenes y en las narrativas, que en la tecnología que la hace posible. Lo relevante de este artículo —que investiga como las mejoras de los proyectores influyeron en la forma que iban adquiriendo las películas en el siglo XX—, es ver como la manifestación de lo material puede abrir grietas en la fluidez del evento cinematográfico, y presentarse como un orificio por donde brotan las historias que las herramientas, los dispositivos y sus componentes, poseen latentes.

La historia de las imágenes en movimiento olvida con cierta frecuencia que sus transformaciones fueron causadas también por las máquinas, por los procesos y las materialidades de lo fílmico, y que conjuntamente a las ideas, los contextos y la historia, propulsaron los

cambios que han esculpido su forma actual. Son estos los depositarios que, en tanto vestigios en la caso de los objetos descartados, están cargados de tiempo, en el sentido amplio de esta palabra. Desde el tiempo subjetivo, de una experiencia cinéfila, hasta un tiempo geológico, casi imperceptible para el ser humano, la materialidad de lo fílmico está enlazada a historias complejas e inagotables. El gran teórico de la arqueología de los medios decía que: *“todas las técnicas de reproducción de mundo existentes y de nuevos mundos creados artificialmente son, en un sentido específico, medios basados en el tiempo”* (Zielinski 2011: 43)

7.1.1 La historia de lo medial

Entre el 22 de Octubre del 2010 hasta el 23 de Enero del 2011 se expuso en el Macba de Barcelona una muestra individual del artista canadiense Rodney Graham, en esa exhibición había una pieza -que luego pasó a formar parte de la colección de La Caixa- llamada *Rheinmetall / Victoria 8* (35mm, color, muda, 10'50", 2009). En esta instalación de arte fílmico un proyector de 35mm proyecta una película que muestra una máquina de escribir a través de planos fijos que la analizan detalladamente. La pieza se llama de esta forma porque la máquina de escribir fue fabricada por la empresa Rheinmetall en Alemania y el proyector de 35mm es un modelo Victoria 8 de la firma italiana Cinemeccanica. Rodney Graham inmortaliza esta máquina de escribir que encontró en una tienda de chatarra y que le

había maravillado por sus cualidades materiales, su estética, su robustez y la forma magistral en la que estaba acabada. Graham le cuenta a Kim Gordon (2004) en una entrevista que *“era solo esta máquina de escribir increíblemente bellamente hecha y de diseño sólido. Nunca se había presionado una tecla en ella. De alguna manera había llegado a Vancouver. La tuve por un tiempo y luego pensé en hacer algo con ella”*¹⁵².

La fábrica Rheinmetall es un acrónimo de *Rheinische Metallwaaren und Maschinenfabrik Actiengesellschaft* y es una empresa fundada en 1889 en Dusseldorf y que se dedicó al negocio de la fabricación de armas y munición, fue uno de los grandes fabricantes de armamento de la Primera Guerra Mundial. El desarme alemán estipulado en el tratado de Versalles obligó a la empresa a cambiar de rubro, entrando en el negocio de maquinarias agrícolas y ferroviarias, también el de las máquinas de escribir. Rheinmetall fabricó su primera máquina de escribir portátil en 1931 diseñada por Leopold Ferdinand Pascher, al estar asociada a la industria metalúrgica y tras haber desarrollado una ingeniería de máquinas de precisión y buen diseño, las máquinas de escribir de esta marca aún son cotizadas entre los coleccionistas de este tipo de aparatos. La empresa Rheinmetall en la Segunda Guerra Mundial retornó a la fabricación de armas, siendo un suministrador clave en los planes belicistas del nacional socialismo alemán. La empresa utilizaba mano de obra forzada de prisioneros de guerra -incluso de personas del campo de concentración de Bergen-Belsen-, quienes fueron liberados luego de la derrota alemana por

los aliados en 1945. La empresa sigue siendo hoy una de las fabricantes de armas más importante de Alemania.

La máquina de escribir que Rodney Graham encuentra por casualidad es un aparato obsoleto, sin uso, ya que a principios del siglo XXI las máquinas de escribir habían sido reemplazadas por los ordenadores. Precisamente por esta condición de inutilidad y al estar liberada de su funcionalidad original, su magnetismo recae en el ámbito estético, aumentado claramente por el contraste entre una confección en base a metales sólidos con una mecánica sencilla y precisa frente al omnipresente plástico de las máquinas del presente. Es ciertamente notable que Graham encontrase una máquina de más de 50 años prácticamente sin usar y que, por su fascinación con el objeto, decidiera perpetuarla como si se tratase de una máquina extraordinaria.

Graham filma la Rheinmetall efectivamente con las mismas estrategias de los anuncios publicitarios, es decir, se asesora con un fotógrafo del medio, alquila un estudio, utiliza fondos sinfín, iluminación fluorescente tamizada, etc. Lo que sucede a continuación en la película es la reiteración material de lo que ya estaba ocurriendo simbólicamente: comienza a caer polvo sobre la Rheinmetall, cada vez más copiosamente hasta cubrirla en su totalidad. Graham con esta obra finiquita el proceso obsoleto al que estaba sometida la máquina, también el proyector Victoria 8, que como el material fílmico -el material vinculante entre ambos objetos- está condenado al desvanecimiento. Como bien destaca

Erika Balsom (2013:84): “*Graham ha descrito su instalación como ‘dos tecnologías obsoletas enfrentadas’, el proyector y la máquina de escribir*”¹⁵³.

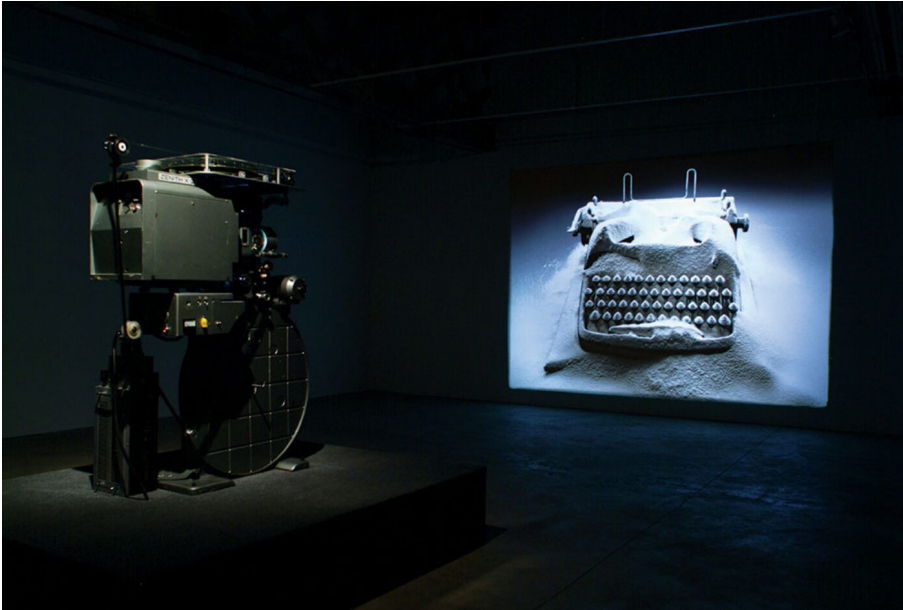


Fig. 41

Rheinmetall / Victoria 8 reproduce una caja negra, con una pantalla rectangular donde se visualiza la película, la imagen proyectada proviene de un gran proyector instalado en el medio de la sala, un mítico Victoria 8. Cinemeccanica nació en Milán en 1920 y comenzó desarrollando equipos hechos en base a metal fundido, como motores para motocicletas, equipos para cine y cámaras para la fotografía y la cinematografía aérea, estas últimas muy solicitadas en aquella época para fines topográficos y

militares. Su primer proyector fue fabricado en 1926 y presentado en la feria de comercio de Milán de ese mismo año, la empresa desde entonces decide dedicarse solamente a fabricar proyectores de cine, lo que sigue haciendo hasta el día de hoy. El afamado modelo Victoria 8 salió al mercado en 1961, ofreciendo la posibilidad de proyectar 35mm y 70mm, coincidiendo con una época en donde se estaba experimentando con nuevos sistemas de proyección como el Cinerama, el Todd-AO y el Panavision, mientras se venían realizando grandes producciones en los estudios americanos. El Victoria 8 y Cinemeccanica fueron protagonistas del nacimiento de las primeras salas multiplex en EEUU y del desarrollo simultáneo de la tecnología del sistema de platos (*platter system*), que permitía proyectar una película sin cambios de bobina como se hacía hasta ese momento, y que incluso en algunos casos hacía posible la proyección repetidas veces del mismo material sin pausas. Probablemente este principio fue el que inspiró el surgimiento de los mecanismos de bucle o *loopers* que se utilizan en el arte fílmico para la proyección continua de piezas en el museo, sin la necesidad de que un técnico rebobine y enhebre cada vez que la película llega a su fin.

Rodney Graham es consciente de los sucesos que atraviesan estas dos imponentes máquinas, que mas allá de sus atributos materiales están enlazadas a una historia que las trasciende, otorgándoles un aura que roza el fetichismo. Graham con *Rheinmetall / Victoria 8* aprovecha el atractivo corpóreo de ambos objetos, su distinción y antigüedad para extender luego su fulgor con el halo de la historia que los ha hecho posibles. El

museo sirve de contexto, en su labor conservacionista, de este juego de inmortalización.

7.1.2 La naturaleza

La tecnología fílmica (cinematográfica o del celuloide), en contraste con el actual desarrollo fabril de los medios digitales, posee una conexión directa con la historia de la industrialización y en ese preciso aspecto genealógico es que el arte fílmico, como un medio asincrónico y superviviente, tiene bastante que aportar en el análisis de la tecnología medial, la digital y la analógica, también en su potencialidad política. Parikka dice que *“además de las máquinas, son los productos químicos los que posibilitan el nacimiento de la era moderna de los medios”* (2021:181). Química y metal es la amalgama característica de lo fílmico, de esta mixtura se pueden extraer múltiples historias.

El cine pasó por diversas fases en su desarrollo desde que nació en la ya consolidada revolución industrial en Europa y Norte América, siendo los componentes necesarios para su fabricación materias posibles y consonantes al conocimiento y la tecnología disponible en aquellos tiempos. Aunque estos compuestos fueron cambiando a lo largo de sus aproximados 130 años de vida, su metamorfosis ha ido girando en torno a los mismos principios, como por ejemplo la tecnología mecánica ha perdurado en todas sus configuraciones. La herencia industrial de lo

filmico, los rastros de cada reconfiguración, ha quedado depositada en su materialidad, hoy extemporánea.

7.1.3 La máquina

Si se analiza desde un punto de vista matérico el arte filmico en una primera aproximación, ya se podrían identificar algunos rasgos diferenciadores y otros que señalan el camino al desarrollo de la tecnología de los medios. Las cámaras por ejemplo, un instrumento esencial para el registro de imágenes, en sus versiones fílmicas-analógicas, poseen varias características que leídas en clave política, ecológica y/o cultural, facilitan el entendimiento del papel del arte filmico en el siglo XXI.

Los elementos principales de las primeras cámaras hechas por Le Prince, Edison y los hermanos Lumière no eran mucho más que madera y metal, además de los elementos ópticos fabricados con lentillas de cristal de vidrio pulido. Las cámaras de cine que se utilizan actualmente en el arte filmico para registrar imágenes esencialmente funcionan en torno al mismo sistema mecánico de sus primeros modelos, es decir, una caja negra -o camera obscura- que posee un sistema de enhebrado de película que en base a engranajes hace avanzar la película perforada a una velocidad más o menos regular delante de una ventanilla, donde los haces de luz convergen en el plano focal gracias a la óptica situada en la apertura que regula la entrada de luz a través de un diafragma.

Las cámaras de cine de 35mm y 16mm se hicieron cada vez más metálicas, cambiando con el tiempo el tipo de aleaciones para restarles peso, pero la inclusión del plástico en los últimos modelos proporcionalmente fue escasa. Cabe recordar que el cine nace en 1888, con Louis Le Prince y su registro en Leeds con su cámara de una sola lente¹⁵⁴, la revolución industrial ya estaba consolidada en aquella época no obstante los materiales de producción de la industria en general eran más bien elementales¹⁵⁵.

“Nos hemos desplazado de ser una sociedad que hasta mediados del siglo XX se basaba en una lista muy restringida de materiales (“madera, ladrillo, hierro, cobre, oro, plata y algunos plásticos”) a una situación en la que incluso un chip de computadora está compuesto de ’60 elementos diferentes” (Parikka 2021: 79)

El medio fílmico pasó de ser completamente analógico-mecánico, a ser eléctrico y finalmente electrónico, ya que en sus últimos modelos de la década de los 80 y 90 del siglo pasado, las cámaras de cine profesional ya poseían circuitos más complejos, pequeñas pantallas numéricas y conexiones con otros dispositivos -*video assist*, *time code*, etc- las cuales simbólicamente significaron los primeros puentes *intermediales* que se establecieron entre el cine (fílmico) y el video.

Los formatos profesionales como el 35mm y el 16mm mantuvieron un estándar de calidad e innovación alto, en cambio el

formato Super 8mm, dirigido al consumo doméstico, fue el formato donde se comenzaron a explorar muchas de las estrategias comerciales de mercancías baratas y desechables que en la contemporaneidad predominan en los artículos digitales, es decir, establecer una equivalencia entre democratización (acceso, uso y agenciamiento de un medio) y bajos precios, mucho plástico y baja calidad.

“Pero los formatos también implican una estructura vertical, que se superpone a la espacial. La película de 35 mm es un formato superior, mientras que la de 16 mm es inferior, calificada como subestándar, y Super8 aún más baja. Estas distinciones implican diferencias concretas en su uso y circulación, tanto en términos sociales como económicos: 35 mm es un formato profesional, Super8 es amateur. Las cámaras Super8 son tecnología de consumo; su diseño debe atraer a un gran público y no deben ser demasiado caros. Las cámaras de 35 mm se alquilan y no se compran; como herramienta profesional tienen que ser fiables y adaptables a usuarios expertos y proyectos específicos. El 16mm tiene características híbridas: inventado como formato amateur, se convirtió en formato profesional principalmente después de la Segunda Guerra Mundial. Continuó siendo favorecido por aficionados ambiciosos, ricos o expertos y cineastas al margen de la industria, particularmente cuando todavía se consideraba un formato de distribución viable”¹⁵⁶ (Turquety 2019: 39)

Un número importante de las cámaras profesionales hechas desde mediados del siglo XX en adelante aún siguen funcionando y se siguen utilizando, incluso cotizando al alza en el mercado de los bienes usados. Actualmente ya no se fabrica material fílmico analógico -excepto película cinematográfica, químicos y escáneres para transferir la imagen fílmica a imagen digital-, ya ninguna empresa fabrica cámaras de 16mm o 35mm. Es un síntoma notable en este solapamiento del medio fílmico en un contexto digital, que todavía siga operando toda una industria de insumos, Kodak, Orwo, Wittner por ejemplo, para una tecnología que sustenta su funcionamiento en máquinas que se dejaron de fabricar hace décadas.

Para desarrollar sus trabajos, los artistas fílmicos actualmente están condicionados a tener que acceder a alguna cámara usada, alquilándola o comprándola en el mercado de artículos de segunda mano. La artista fílmica española Laida Lertxundi (Armas 2013) en una entrevista declaraba lo siguiente:

“Abora mismo me sale mejor económicamente seguir rodando en cine que comprarme un montón de material nuevo para rodar en digital, que además son sistemas que cambian cada año y a los que es difícil adaptarse(...). Me gusta la sensación de tener máquinas antiguas que siguen funcionando bien y poder seguir haciendo uso de ellas”

A propósito de lo que menciona Lertxundi, John Belton escribió un ensayo titulado *Digital cinema: A false revolution* en la revista October N° 102, “y desde que la tecnología cambia cada año -¿Cuántas actualizaciones hemos tenido que hacer en los últimos diez años?- estos costos no son de una sola vez ya que implican continuas renegociaciones”⁵⁷ (Belton 2002:111).

Las mercancías necesitan estar revestidas de atributos que llamen la atención del consumidor, no obstante con el tiempo las mercancías se han hecho menos perdurables, en la tecnología digital, por ejemplo, vemos que la obsolescencia programada agita el mercado a través de cambios constantes que pretenden imponer un ciclo de circulación y reemplazo cada vez más breve, pero con una mayor abundancia, en donde se hace cada vez más necesario tener que barrer con todo lo anterior.

7.1.4 La escala

Trabajar con dispositivos que requieren un conocimiento técnico específico, como el 16mm, el Super16mm o el 35mm, otorga alta efectividad y control sobre las variables posibles pero requiere una concepción del trabajo diferente a la extendida precarización actual, a través de la conformación de equipos o producción determinados por este medio en particular. El teórico francés Benoît Turquet (2019:39) agrega que por lo demás trabajar en formatos de “alta calidad”, a diferencia de los formatos *prosumer* o *consumer*⁵⁸ de baja calidad, representa también una

apuesta por un mejor trabajo, más especializado y por ende mejor valorado:

“Esa estructura vertical es esencial y tiene implicaciones más allá de la cuestión del valor cultural. Trabajar en la industria cinematográfica ‘alta’ implica equipos más caros e implica condiciones específicas, reguladas por sindicatos y convenios colectivos de trabajo. Los formatos altos significan salarios más altos. Eso no ha cambiado mucho del celuloide al digital”¹⁵⁹

No obstante a lo anterior, las cuestiones referidas a la calidad, la resolución o formatos normalmente ubica la creación de imágenes en una estructura vertical, que va de lo Alto (High) a lo Bajo (Low), entendiendo que este tipo de jerarquías son una norma. Sin embargo el mismo medio fílmico y la restitución del 16mm desde su consideración amateur a la actual notoriedad como referente de exquisitez estética, ponen en cuestión los mandamientos provenientes de la industria, recordando que el uso de los medios y las vicisitudes de su correspondencia con lo social, lo geográfico, lo cultural pueden modificar estas graduaciones. Ahí están los ejemplos del Super8mm, de la cámara de cintas de cassettes Pixelvision rescatado por la artista Sadie Benning, el Hi8 o el VHS en las estéticas sub-estándar en los países de África, Asia o Latinoamérica que han ayudado a desarrollar una industria local.

En el caso de los proyectores de cine –profesionales y amateurs– si han estado más en sincronía con los cambios en los materiales de fabricación. También los primeros proyectores, así como las cámaras, no eran más que una combinación de madera, metal y vidrio, pero a medida que fue avanzando el siglo XX el metal y sus distintas aleaciones se impusieron, como el aluminio que entró con fuerza para luego combinarse con el plástico, material que se impuso en gran parte de los modelos de los años 60, 70 y 80, sobre todo en marcas asiáticas y alemanas como EIKI, BAUER o EUMIG. Los proyectores al ser artefactos que se movían más bien poco debido a su peso y la función para la que estaban diseñados, podían probar materiales menos rígidos o duros. Fábricas de proyectores de formato 16mm y super8mm fabricaron una cantidad ingente de modelos, los cuales se renovaban cada año, todo un indicio de que el mercado estaba cambiando su ritmo teniendo en cuenta que los proyectores analógicos en general tienen una larga vida, debido a su uso esporádico. La producción de proyectores y las pequeñas variaciones entre ellos era sorprendente, por ejemplo si extraemos en el historial de fabricación de EIKI Japón, entre los años 1980 y 1985 EIKI fabricó estas series de modelos para 16mm con sonido óptico, van desde el NST-0, NST-1, NST-2, NST-3, NT-0, NT-1, NT-2, NT-3, RM-0, RM-1, RM-2, RM-3, RST-2, RT-1, RT-2, SL-0, SL-1, SL-2, SNT-0, SNT-2 hasta el modelo más nuevo estéticamente SSL-2, pero que poseía más o menos similares características al NST-0.

7.1.5 El umbral

El filósofo francés especializado en la técnica Gilbert Simondon destaca el hecho de que las máquinas de una tecnología concreta -en este caso la fílmica- no pueden funcionar individualmente, autónomamente, más bien son parte de un sistema de relaciones inter-objetuales entre máquinas, insumos y procesos, trazando múltiples conexiones entre ellos.

“La técnica es un modo de ser que solo puede completa y permanentemente existir como red, en una forma temporal y espacial. La reticulación temporal está hecha con reutilizaciones de objetos en los cuales este se actualiza, se renueva y se moderniza en las mismas condiciones de su primera fabricación. La reticulación espacial consiste en el hecho de que la técnica no puede ser contenida dentro de un solo objeto, un objeto es técnico solo si opera en relación a otros objetos, en una red donde yace el significado de un punto clave; en sí mismo y como objeto, solo posee elementos virtuales de técnica que se materializan en la activa relación con todo el sistema. La técnica es una característica de la funcionalidad entera que cubre el mundo y en donde el objeto se convierte en significativo y juega un rol con otros objetos”⁶⁰ (En Turquety 2019: 44)

La historia precedente del medio fílmico, la que está conectada con la extracción, la situación geo-política de los sitios de explotación y las condiciones laborales de quienes trabajan para obtener los elementos

esenciales de esta tecnología, son indefectiblemente áreas sensibles donde podría articularse un posicionamiento autocrítico. Todos los medios materiales industrializados son generadores de contaminación, porque como dice Zielinski (2011:2) *“Los medios son casos especiales dentro de la historia de la civilización. Han puesto su parte en el enorme basurero que cubre la faz de la tierra”*. Los medios en alguna etapa de su producción, sobre todo los realizados en el origen y cesación de estos elementos, perpetúan precarizaciones laborales, pobreza y enfermedades.

“Muchas sustancias químicas peligrosas fueron consecuencia de la minería y el uso del carbón y el cobre; el plomo fue el resultado del uso del combustible para mantener funcionando los medios de transporte; y el aire cargado de dióxido sulfúrico que respiramos y tosemos es el efecto característico de la atmósfera de la modernidad, especialmente en las áreas urbanas y más allá de las fronteras, como lluvia ácida” (Parikka 2021:181)

Sin embargo en el aspecto referido al diseño y por ende, a las estrategias de fabricación y comercialización, consiguientemente en su historia subsecuente, los instrumentos que se utilizan en el lenguaje fílmico son artefactos pertenecientes a una época del comercio y a un nivel de especialización donde la fabricación de los mismos está basada en una cierta ecología particular. Las máquinas, hechas con elementos primarios, están concebidas para durar en el tiempo y la propia industria establece

patrones que permiten al usuario generar nexos entre diferentes marcas, dispositivos y formatos, lo que le otorga libertad para adecuarlos y repararlos.

Pero esta ecología de la utilización entra en crisis con los insumos, elementos no perdurables que son necesarios para desarrollar la función para la que fueron hechos. Esto se hace evidente con las baterías y la película cinematográfica, las cuales están proyectadas para producirse ilimitadamente.

Las cámaras fabricadas en el siglo XIX se activaban manualmente, la película se hacía avanzar con una manivela con lo que la velocidad variaba notablemente en algunos casos ¹⁶¹. Posteriormente con el desarrollo del trabajo fílmico dentro del estudio, es decir en ambientes controlados, la cámara ya se pudo electrificar, desplegando instrumentos de tecnología electromecánica que aumentaban el control y la efectividad del registro, pero que eran armatostes pesados y complejos que requerían un equipo humano considerable, limitando enormemente las posibilidades creativas fuera de los estudios. Por otro lado, las cámaras amateurs -que muchas vanguardias transformaron en sus herramientas- que se cargaban “a cuerda”, no se fabricaron hasta bien entrado el siglo XX, estas significaron un avance ya que regulaban la velocidad y daban una autonomía de 30 segundos a 24 cps, además de ser livianas y robustas, en síntesis eran máquinas fiables de construcción simple.

Recién en los años 60 y 70 aparecieron las primeras baterías para cámaras eléctricas que aportaban mayor autonomía. Las baterías estaban

hechas de ácido-plomo, níquel cadmio (NiCad/Ni-Cd) y níquel metal-hidruro (NiMH/Ni-MH), todos componentes químicos altamente contaminantes y de bajo rendimiento. *“La creciente atención que hoy en día se presta a la protección del medio ambiente también plantea la cuestión de cómo manejar las baterías después del final de su vida útil, ya que a menudo contienen metales pesados y sustancias tóxicas”*¹⁶² (Ullmann’s Encyclopedia of Industrial Chemistry (Battery) 2005:146).

En la última etapa de las cámaras de cine analógico el litio fue impulsado como un componente más eficaz en el almacenamiento de la energía, desde entonces las baterías hechas de litio son las que se utilizan hasta el día de hoy¹⁶³. El litio es un metal escaso en el mundo, con lo cual este material plantea una evaluación comparativa entre los costos de extracción de la materia prima desde las minas de este mineral y los de la recuperación del litio de las baterías —o productos en base a este metal— desechadas, lo mismo sucede con otros componentes como el cobalto:

*“Casi todas las baterías de iones de litio que se encuentran en el mercado contienen cobalto en forma de óxido de cobalto (CoO₂). El cobalto es un metal pesado y, por lo tanto, no debe desecharse en vertederos. Además, es un material caro que debe recuperarse. Actualmente (2000), los procesos de reciclaje se prueban como proyectos piloto”*¹⁶⁴. (Ullmann’s Encyclopedia of Industrial Chemistry (Battery) 2005:151).

La película, que es el elemento material central de las imágenes fílmicas, ha sufrido una serie de modificaciones en su composición, con el propósito de extender su durabilidad y mejorar su resistencia. La tira de película históricamente ha sido considerada un producto delicado, frágil, que implica una gran cantidad de consideraciones y manipulación, lo que claramente no contribuye a su comercialización, ya que requiere condiciones especiales para su almacenamiento, su procesamiento y su conservación.

Las primeras películas cinematográficas -conocidas como celuloide- estaban hechas en base a una mezcla de nitrato de celulosa y alcanfor sobre la cual se impregnaba una emulsión en base a sales de plata sensibles a la luz, esta mezcla que luego al ser procesada químicamente, era la encargada de producir las imágenes fílmicas. El celuloide fue el material clave en la fabricación de películas cinematográficas de la primera parte del siglo XX, no obstante suponía ciertas dificultades, ya que era difícil de producir y era un soporte altamente inflamable -debido al nitrato presente en su composición-.

“En 1882, John H. Stevens, químico de Celluloid Manufacturing Company, descubrió que el acetato de amilo era un disolvente adecuado para diluir el celuloide. Esto permitió que el material se convirtiera en una película clara y flexible, que otros investigadores como Henry Reichenbach de Eastman Company (más tarde Eastman Kodak Company) procesaron posteriormente

en película para fotografía y luego para películas. A pesar de su inflamabilidad y tendencia a decolorarse y agrietarse con el tiempo, el celuloide fue prácticamente indiscutible como medio para películas hasta la década de 1930, cuando comenzó a ser reemplazado por una película de seguridad de acetato de celulosa”¹⁶⁵ (Britannica, T. Editors of Encyclopaedia 2019)

Posteriormente se introdujo el acetato de celulosa como soporte de la emulsión fotosensible, en reemplazo del nitrato de celulosa, lo que ayudó a su comercialización más allá de la industria -se le llamaba en inglés *Safety film* (película de seguridad)-, pero luego con el tiempo aparecía en el material guardado el llamado síndrome del vinagre, las películas literalmente se descomponían y la paleta de colores perdía saturación virando hacia el magenta, desprendiendo todo el material un fuerte olor a vinagre.

En 1955 se introduce el poliéster ya como una solución más duradera y resistente sobre la cual adherir la emulsión fotoquímica, esta materialidad de la película cinematográfica es el que ha perdurado más tiempo, extendiéndose su fabricación hasta el día de hoy.

7.1.6 Lo residual

“La extracción de valor a partir de cualquier material, lugar, cosa o persona, involucra un proceso de refinamiento. A lo largo de este proceso, el objeto en cuestión sufrirá un cambio de estado, separándose en por lo menos dos sustancias: un extracto y un residuo. Con respecto al residuo: se puede decir que es lo que nunca llega a formar parte de la narración oficial acerca de cómo algo (un objeto, una persona, un estado o un estadio del ser) es producido o llega a la existencia. Es la acumulación de todo lo que es relegado a extraerse el valor [...]. No hay historias del residuo, ni mapas del abandono, ni memorias de lo que una persona era pero no puedo ser” (Raqs Media Collective 2008:60)

La tecnología fílmica indefectiblemente genera residuos en todas las etapas de su producción industrial, sean estas máquinas de metal, dispositivos de plástico o material fílmico en base de poliéster. Esta tecnología mecánica y química, necesita de procesos con fórmulas industriales altamente tóxicas y contaminantes, necesarias para el procesamiento de las películas cinematográficas. Los haluros de plata que componen la capa fotosensible, son estimulados por la luz, en consecuencia para fijar estos haluros y hacer que los no expuestos se desprendan, se necesita someter la película a una secuencia de baños de compuestos químicos, que en un esquema resumido se separan en las siguientes fases: reveladores, blanqueadores, fijadores y limpiadores.

La plata es un elemento clave en la composición fotoquímica del medio filmico, es un mineral inorgánico que hace posible la formación de las imágenes, pero que se utiliza con un sistema de mal aprovechamiento, ya que en las películas de emulsiones fotosensibles los haluros de plata solo reaccionan frente a la luz para que los pigmentos asociados a ellos se fijen o al contrario, se desprendan del soporte. En el proceso el haluro es literalmente desechado tras haber cumplido su función de reaccionar a la luz, transformándose en un residuo que los laboratorios industriales en general intentaban recuperar en los pozos de los tanques de procesado, por un lado debido a su valor en el mercado y en menor medida por su toxicidad. No obstante la plata queda en los materiales resultantes, por ejemplo en las películas que se han saltado el proceso de blanqueado, adquiriendo sugerentes tonos plateados en sus zonas de mayor densidad.

La extraordinariamente detallada enciclopedia Ullmanns de la química industrial (Ullmanns Encyclopedia of Industrial Chemistry 2005: 158), en su tomo dedicado a los procesos fotoquímicos advierte sobre la plata como derivado de los procesos industriales de la fotografía y su impacto en el medio ambiente:

“Debido a que el ion libre de la plata es altamente tóxico para las bacterias y los peces, la plata está clasificada como un metal pesado peligroso para el medio ambiente [508]. [...]. La liberación de plata de los procesos fotográficos ocurre principalmente en los

baños de fijado, pero también en el blanqueado y el lavado. [...]”

166

Luego de que este estudio estipulase que la industria fotoquímica es altamente contaminante si no se tiene en consideración el tratamiento y procesamiento de los residuos, afirma que: *“algunos agentes reveladores contienen toxicidades acuáticas y su biodegradación es dificultosa [...]*” (Ullmanns Encyclopedia of Industrial Chemistry 2005: 158), posteriormente se enlistan una serie de procedimientos que hipotéticamente realizarían las industrias de producción foto-cinematográficas, poniendo un especial énfasis en los controles y medidas de tratamiento de aguas residuales y/o los índices de contaminación permitidos por los diferentes países donde están ubicadas estas industrias, no obstante estos son variables y/o relativos. *“Los límites de liberación (de estas sustancias) dependen de las condiciones locales”*. (Ullmanns Encyclopedia of Industrial Chemistry 2005: 158).

La industria foto-química para su óptima producción además de energía como elemento primordial necesita de agua como fuente principal para diluir las soluciones químicas, para lavar y limpiar los distintos químicos que se le aplican a la película durante el proceso y como vertedero acuoso, es por esta razón que las industrias fotoquímicas más importantes solían instalarse al costado de los ríos, que como las plantas de celulosa emplazan conductos de vaciado, tuberías que arrojan sus desperdicios bajo la superficie del agua -supuestamente tratados- directamente al cauce.

Es inevitable hacer alusión a *Kodak* (16mm, 2006, 44') de Tacita Dean, obra que la artista británica realiza como reacción al cierre inminente de la sucursal de Kodak en Francia y donde registra imágenes en sus últimos momentos de funcionamiento. En esta pieza de arte fílmico Dean se adentra en la cadena de montaje de las películas cinematográficas, que es la materia prima con la que ella trabaja sus propias obras fílmicas y observa detenidamente más que la pérdida de puestos de trabajo, el ocaso de un medio. La industria que Dean registra es una industria típica de estos tiempos en Europa, donde la automatización está cada vez más presente y los operarios solo aprietan botones y hacen el control de calidad. La presencia humana en *Kodak* es constante y la artista los retrata de la misma manera en que la industria los valora, como cuerpos que ejecutan tareas. La fábrica por dentro es aséptica, los obreros utilizan monos blancos, batas y ocasionalmente protección extra, lo que nos advierte de la toxicidad de los elementos que allí se procesan. La producción del poliéster, el soporte del film, protagoniza una secuencia que en parte está vedada a su visibilización, la del emulsionado, que requiere de oscuridad total. En *Kodak*, en realidad son muchos los procesos que quedan ocultos, como los de cualquier industria química y el tratamiento de sus residuos. Es comprensible que se obvien los aspectos menos atractivos ya que el fin de la obra de Tacita Dean es precisamente encender la alarma sobre el declive de la industria fílmica, que el cine está muriendo y no hay nada que podamos hacer más que vivir en el lamento y en la nostalgia. Sin embargo aunque el montaje se dirija dramáticamente a despojar de operarios el

plano y contemplar los vestigios de algo que ya no está, la obra está filmada -aunque ese no sea precisamente el propósito- en una fábrica, como resultado *Kodak*, aunque parezca un réquiem, sigue siendo una apología al progreso, recién pasado, pero progreso al fin. ¿Entonces realizar una película desde la locación menos virtuosa de toda la red que sustenta la película analógica, es un contrasentido?. Los medios siempre tendrán que lidiar con esta paradoja, el cine es un medio industrial, por esta razón es necesario que exista un cuestionamiento crítico sobre la ontología de los objetos, de los productos, de los medios. El tiempo lineal y su promesa de progreso es la que afianza eso que Zielinski denomina como “*psychopathia medialis*”, es decir, el énfasis constante en lo actual y en lo nuevo, y es precisamente allí donde lo desechado y lo desplazado tiene alguna función que ejercer comparativamente.



Fig. 42

Kodak -la empresa/industria- es un buen ejemplo dialéctico, en donde su enorme contribución se constituye también en las consecuencias de los procesos industriales que la han hecho posible, la frase de Benjamin (2008:309) de que “no hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie” resuena fuertemente. Desde las primeras configuraciones a inicios del s. XX hasta las actuales formas de la producción de películas en el s. XXI, siempre han sido enormemente contaminantes:

“En términos del medio (visual) más viejo de la producción de material fílmico, la planta de Eastman Kodak ubicada en Rochester, Nueva York, fue, además una gran contaminante de la

región y una gigantesca consumidora de agua potable, un lugar de vapores ácidos y polvo. Lo plateado de la gran pantalla¹⁶⁷ se encontraba en el extremo menos glamoroso de la producción, produciendo serias consecuencias sobre la salud de los trabajadores. Asimismo, tal como lo desarrollan Maxwell y Miller, la otra materia prima fundamental en los primeros años de la película de nitrato de celulosa era el algodón. También el algodón, con su rastro material-medial polvoriento, suponía otro riesgo sanitario que se imprimía sobre los cuerpos de los trabajadores de los viejos medios, la bisinosis o ‘síndrome del pulmón marrón’” (Parikka 2021:188)

7.1.7 La metamorfosis

El arte filmico está asociado al cine experimental en que ambos constituyen la misma red, quizás ya no como ramas de una estructura arbórea, sino más bien con un esquema rizomático, puesto que comparten lazos aunque los discursos y los espacios de circulación sean algunas veces diferentes, incluso discordes. No obstante existen muchos puntos de convergencia en los cuales ambas prácticas se cruzan obligadamente y donde el trabajo con material filmico analógico emerge en forma de imágenes, y estos precisamente son los laboratorios cinematográficos. La artista Kelly Egan (Catanese, R., Parikka, J. 2018:50) habla de lo que

según su punto de vista significan los laboratorios para quienes trabajan con celuloide:

“Los laboratorios cinematográficos son probablemente el elemento más importante de la infraestructura del cine. Los laboratorios se sitúan en el umbral del pasado, presente y futuro del filme. Los laboratorios son el corazón de la realización , distribución, exhibición y preservación de las películas. Como tu laboratorio trabaja afecta el aspecto de tu película, y la longevidad de tu tira de película (por ejemplo, algunas copadoras son propensas a ciertas elecciones cromáticas, o si tu tira de película no fue lavada o fijada apropiadamente, la composición química continúa modificándola como si envejeciera)”¹⁶⁸.

No obstante los laboratorios también pueden servir de frontera entre la práctica del arte fílmico en el arte contemporáneo y el mundo del cine experimental, debido a que las películas hechas por artistas que se exhiben en galerías y museos usualmente buscan resultados técnicos óptimos en el procesado de las películas. Esta predilección por la obtención de estándares técnicos puede deberse a razones de valorización de la pieza o simplemente porque los formalismos resultantes de la experimentación en el revelado son una vertiente muy específica de los ámbitos del cine experimental, por esta razón los artistas fílmicos suelen acudir a laboratorios industriales o semi-industriales que ofrecen un servicio profesional. Todavía quedan algunos de estos laboratorios en el mundo,

como Niagara Custom Lab (Canadá), Cinelab Boston (EEUU), DeJonghe (Bélgica), Andec Filmtechnik (Alemania), Cinelab (Reino Unido/Rumania), etc.

El cine experimental posee su propio espacio fuera de los museos y ha desarrollado discursos discrepantes con el pasado industrial del cine y los efectos de su fabricación, estableciendo una red autónoma y valiosa en dinámicas de cooperación y educación basada sobre una organización comunitaria. Como resultado de esta praxis contracultural, tanto como causa y efecto, existen los laboratorios administrados por artistas -*Artist-run labs*- o laboratorios independientes, los cuales no ofrecen servicios comerciales sino que animan a los propios artistas a utilizar las instalaciones para procesar su propio material. Estos laboratorios representan una fuente inestimable de conocimiento técnico, de preservación y discusión sobre las vicisitudes que atraviesa el medio fílmico en un contexto adverso como el actual. Aunque no sean parte importante en la red que hace posible el arte fílmico en el contexto del arte contemporáneo, si son un punto de encuentro y de referencia para cualquier artista que trabaje con material fílmico analógico. Los laboratorios independientes que funcionan actualmente son: Iris Film Collective (Vancouver), The Douvle Film Collective (Montreal), Negativland (Ridgewood, Nueva York), Mono No Aware (Brooklyn, Nueva York), Big Mama's Cinematheque (Philadelphia), ANYEYE (Beverly, Massachussets), Artistic Film Workshop (Melbourne), Ninolab (Vic), Kinolab (Bogotá), Ceis8 (Santiago de Chile), Space Cell (Seúl),

no.w.here (Londres), Mire (Nantes), L'Etna (Montreuil), WORM.Filmwerkplaats (Rotterdam), Filmverkstaden (Vaasa), LaborBerlin (Berlin), Analogfilmwerk (Hamburg), CraterLab (Barcelona), Baltic Analog Lab (Riga), Átomo 47 (Porto), FilmKoop Wien (Viena), Zebra Lab (Ginebra), Unza Lab (Milan), Klubvizija (Zagreb), L'Abominavle (París), etc¹⁶⁹.

7.1.8 El fósil

Las historias que prexisten antes de la producción son interesantes puesto que conectan los artefactos con una lógica de producción industrial, cultural y social que está anclada a una época y en el caso de su permanencia en la contemporaneidad, funciona como un medio discrepante. En el arte filmico surge una disconformidad congénita que no se manifiesta hasta que el entorno adverso la gatilla. La teórica Jennifer Gabrys (2012:106) plantea que los medios contienen además de sus componentes minerales y artificiales, trazas acumuladas en sus intersticios de la filosofía económica que las hizo posibles. Ella dice:

“Las relaciones naturales-culturales se movilizan y sedimentan dentro de los dispositivos y sitios de desechos electrónicos, y al prestar atención a los procesos materiales que contribuyen a la fabricación y

destrucción de estos dispositivos, puede ser posible recuperar la política material con la que están vinculados."¹⁷⁰

En su libro *Digital Rubbish*, Jennifer Gabrys (2013:7) reafirma la necesidad de la arqueología de los medios en el análisis de la materialidad de estos como método de análisis y búsqueda de las huellas del tiempo y la historia depositadas en ella. *“Los productos electrónicos no son solo ‘materia’ desplegándose a través de minerales, sustancias químicas, cuerpos, suelo, agua, ambientes y temporalidades. También nos proporcionan huellas de los contextos económicos, culturales y políticas en los que circulan”*. Gabrys establece también una conexión con el *Libro de los Pasajes* (2007) de Walter Benjamin, donde el filósofo se detenía a observar las mercancías ofrecidas -ya muchas de ellas pertenecientes a épocas precedentes- y que de alguna manera estaban sufriendo el efecto de la desincronización temporal. Es justo en este momento en que el concepto de fosilización se importa desde la Geología y se aplica también a los objetos hechos por el hombre. Ella escribe:

“El uso de la historia natural se basa en las investigaciones materiales relacionadas de Walter Benjamin, donde desarrolló un método de historia natural único al reflexionar sobre las mercancías fosilizadas en las arcadas obsoletas del París del siglo XIX. Los objetos obsoletos o en desuso caen en una especie de prehistoria para Benjamin, y este desplazamiento material-temporal crea las condiciones para encontrar las mercancías como formas aparentemente naturales que llevan las

huellas de sus vidas anteriores. A partir de estos objetos difundidos, podría ser posible especular y comprender las fuerzas económicas y materiales que contribuyeron a su sedimentación y descomposición”¹⁷¹
(Gabrys 2012: 106)

La obra fílmica de la cineasta americana Jennifer West, *Salt Crystals Spiral Jetty Dead Sea Five Year Film* (70mm/2013/USA), pieza comisionada por el Utah Museum of Contemporary Art en EEUU, de sólo 54 segundos comienza con un cartel que pone la siguiente información:

‘JENNIFER WEST.

Una película de cinco años de cristales de sal de Spiral Jetty y el Mar Muerto

(Negativo de 70mm flotado en el Mar Muerto

Y en un baño de arcilla reparadora con calor extremo en 2008

Disecado en una maleta situada en unos cubos de estudio

Cubierto de arcilla y sal por cinco años-

Dragado a lo largo de las sales incrustadas en las rocas de Spiral Jetty

Y arrojado a las aguas rosadas en 2013 en un clima de menos 10 grados -

Flotados del Mar Muerto y baños de barro por

Mark Titchner, Karen Russo y Jwest –

Dragado y plegado en Spiral Jetty

Por Aaron Moulton, Ignacio Uriarte and Jwest –

Telecine házlo-tú-mismo cuadro por cuadro de una película cubierta en sal por Chris

Hanke)

2013



Fig. 43

En esta pieza Jennifer West sepulta y cubre su material fílmico con tierra, minerales y agua salada, operando sobre el material además el clima y el tiempo. La emulsión de haluros de plata y tintes reacciona a tal estímulo descomponiéndose, el poliéster pareciera que también se resquebraja, al menos en parte. La acción que la artista describe al inicio de su pieza de arte fílmico y que ocupa 13 segundos de una obra de 54 segundos de duración, es la delineación de una acción planificada para poner en contacto literalmente la tira de película con dos lugares de clima y composición extrema y significado alegórico, *Spiral Jetty*¹⁷³ (EEUU) y el Mar Muerto (Israel). El sometimiento del negativo a los efectos del tiempo, el clima y una suerte de mineralización, es el intento de devolución

del objeto a su lecho natural, no obstante su propia constitución y síntesis artificial le impiden fusionarse, en resumen la película, al menos su estructura, permanece como un soporte irrompible que atesora los rastros de aquella transformación. Lo relevante es que la degradación es irrealizable, poniendo de manifiesto la resistencia del film, pero también su honda huella residual.

“Aunque la noción de la muerte de los medios puede ser útil como estrategia para oponerse a la discusión concentrada solo en lo novedoso de los medios, creemos que los medios nunca mueren: se deterioran, se descomponen, se arreglan, se recombinan y se historizan, se reinterpretan y se coleccionan. O bien subsisten como un residuo en el suelo y como medios muertos-vivientes tóxicos, o bien son reapropiados a través de metodologías de manipulación artística” (Parikka 2021:277)

En esta pieza, en donde el tiempo -cinco años; un período ínfimo en términos geológicos- produce corrosiones y sedimentaciones en un objeto industrial. Este intento de fosilizar el film es lo que Parikka (2021:2016) define como un punto de encuentro de distintas temporalidades, en sus propias palabras: *“Lo arcaico y lo actual se entrelazan mediante estos monumentos fósiles”*. La alusión directa a Spiral Jetty (Robert Smithson y el Land Art), ayuda a dilucidar el gesto de conciliar lo natural con lo industrial, en la transformación del objeto por contacto a los elementos, pero también lo

que no vemos, que es la alteración de aquellos elementos por contaminación.

7.1.9 La ruina

Un trabajo importante que presta especial atención al material fílmico descartado -nitrato- en descomposición de inicios del siglo XXI es *Decasia* de Bill Morrison (35mm, 2002). Una película/obra fílmica que se concibió como una performance con música en vivo, pone el foco en el celuloide deteriorado cuando comienza una hipnótica desfiguración de las imágenes fijadas y donde los efectos del tiempo van dañando el artificio de la realidad indexada y la devuelven a su verdadera naturaleza material, es decir, una amalgama de minerales y químicos actuando sobre un soporte transparente de celulosa.

“Morrison encontró el metraje que compone Decasia en varios archivos, entre ellos The George Eastman House en Rochester, The Library of Congress, The Museum of Modern Art y la University of South Carolina Newsfilm Library. Demasiado deteriorado para restaurar, el nitrato estaba listo para ser desechado. Para Morrison, rescatar las películas del montón de chatarra, convertirlas de nuevo en arte, fue uno de los factores redentores de Decasia. “De alguna manera lograron ser vistos en el siglo XXI, mientras que casi todo

*lo demás de la era del cine mudo se ha perdido”, dijo en una entrevista*⁷⁴ (Eagan 2015)

El ejemplo de *Decasia* es la expresión de un momento en donde el medio cinematográfico analógico volvía a ponerse en duda, su muerte ya estaba anunciada por la revolución digital y la obra de Bill Morrison de alguna forma ponía el énfasis en un aspecto de la especificidad del medio fílmico que precisamente su recambio digital quería purgar en sus promesas de cambio: la materialidad y su transformación sistémica ya no atacarían a las imágenes.



Fig. 44

El cine experimental ya desde los años 60 comienza a ser consciente de su propia materialidad y comienza a explotar sus posibilidades creativas, se establece lo que se conoce como cine estructural-materialista, siendo este de alguna forma la expresión del arte fílmico más consciente de toda la herencia químico-industrial del cine, basculando entre una apología de su síntesis artificial y fabril, una ferviente experimentación alquímica y la reserva por su naturaleza cáustica. Las cooperativas de artistas fílmicos y sus laboratorios autogestionados fueron quienes comenzaron desarrollando procesos alternativos de procesamiento con la idea de reducir el impacto de los laboratorios -industriales y amateurs- tienen con sus desperdicios tóxicos y su excesivo consumo de agua. Las fórmulas de revelado en base a componentes orgánicos, intervenciones con fluidos corporales y la consolidación de un lenguaje que entiende el soporte fílmico como un lienzo donde generar múltiples transformaciones de la materia.

“En gran medida, el cine materialista tiene sus raíces en las décadas de 1960 y 1970, con el establecimiento de la London Filmmakers Co-op y el surgimiento de un conjunto de teorizaciones, especialmente a través del cineasta y crítico Peter Gidal y su 'Theory and Definition of Structural/Materialist Film' de 1975- en el que interrogar el sustrato físico y desnudar los medios de producción se enmarcaban como gestos políticos antirrepresentacionales en

*oposición al ilusionismo del cine narrativo*¹⁷⁵ (Knowles 2020:
26)

En este párrafo Knowles nos habla de otras luchas y oposiciones en la época de la hegemonía del medio fílmico, no obstante, la práctica del arte fílmico hoy en el marco de la inminente desaparición de su materia prima -la película cinematográfica- y con el desafío de su subsistencia en el contexto digital, replantea nuevos posicionamientos críticos y desarrolla toda la potencialidad política de un medio ontológicamente contrapuesto en la contemporaneidad.

7.1.10 Reciclaje

Toda consideración del legado industrial del medio fílmico, se resitúa en su excepcionalidad actual, escasa producción a escala global -y consecuentemente menor impacto- y se redefine comparativamente con la inmensidad de las irradiaciones de la tecnología digital. Si se presta atención a la fase ulterior de los medios digitales que caracterizan este siglo, se debería considerar que su impacto es incluso más pernicioso para el medio ambiente natural y humano que cualquier otra tecnología medial producida por el hombre en décadas anteriores.

“La basura electrónica es uno de los generadores de basura de mayor crecimiento en el mundo, y los volúmenes de basura electrónica generada está estimada en alrededor de 35 millones de toneladas por año (y va creciendo). La basura electrónica es peligrosa y difícil de reciclar en la etapa final de su vida útil, el mercurio y los retardantes de calor en base a bromuro son solo unos pocos de los componentes químicos nocivos para producir dispositivos electrónicos. Los artefactos electrónicos también generan peligrosos desperdicios durante su fabricación y las condiciones de trabajo de la producción electrónica es perjudicial para la salud humana”¹⁷⁶ (Gabrys 2012: 105)

La basura electrónica (y medial) incrementa el impacto de la contaminación en el medio ambiente, como indican Maxwell y Miller (2012:2) *“por el 2007, la combinación de tecnologías de la información y las comunicaciones (ICT), los consumidores de electrónica (CE) y la fabricación de medios aportaron con entre el 2,5 y el 3 por ciento de los gases que provocan el efecto invernadero alrededor del globo”*.

La basura electrónica -la historia ulterior de los medios electrónicos-, no solo contamina, como indican Maxwell y Miller en su estudio, además perpetúa un sistema colonial que se creía superado en el siglo XXI.

“La basura electrónica (E-Waste) ha sido producida mayormente en el norte global (Australasia, Europa Occidental,

Japón y Estados Unidos) y tirada en el sur global (Latinoamérica, África, Europa del Este, Sur y Sudeste Asiático y China) en la forma de miles de diferentes materiales, -a menudo letales- por cada aparato eléctrico o electrónico, no obstante esta situación está cambiando ya que India y China están generando su propio detritus medial”¹⁷⁷ (Maxwell & Miller 2012: 3)

El arte fílmico y la especificidad de su medio siempre ha estado alerta a que los elementos que lo hacen posible son costosos, escasos, limitados y por ende el reaprovechamiento es una reacción consecuente y útil. Como veíamos ya con la vertiente materialista del cine experimental, esta medida se ha venido gestando desde hace décadas como alternativa al consumo y el gasto indiscriminado. Si se observan las estrategias de producción de las obras de arte fílmico en el arte contemporáneo se podría reparar que esta práctica está determinada por un método de economía del aprovechamiento y como ejemplo habitual se encuentra la *ratio*¹⁷⁸. Este es un aspecto relevante de la metodología del lenguaje fílmico comparativamente al lenguaje digital y el cual constituye un vuelco frente a la supuesta libertad y abundancia virtual del formato actual. El material fílmico no solo es sugestivo desde un punto de vista estético, también lo es porque metodológicamente supone un replanteamiento económico de los medios disponibles, lo cual conlleva a trabajar desde un terreno limitado y acotado. El material fílmico con el que el arte fílmico se desarrolla es un material delicado y técnicamente complicado, que obliga

a plantear estrategias más estudiadas y cuidadosas respecto a la inversión que implica la creación de imágenes filmicas. Kim Knowles (2020:6) afirma que el reciclaje y la reapropiación es una disposición contemporánea promovida en el arte:

“Como resultado de su declarada obsolescencia o 'crisis' (tanto como práctica cinematográfica fotoquímica como experiencia cinematográfica), el cine se ha convertido en un objeto codiciado tanto para las instituciones artísticas como para los aficionados a los medios antiguos y está siendo objeto de todas las formas de reciclaje y reapropiación, tanto reales como virtuales”¹⁷⁹

Jennifer Debrys también cree que el contexto del arte, la exhibición de obras basadas en tecnologías pasadas, actualizadas, recicladas y rediseñadas creativamente son el escaparate para que este tipo de operaciones políticas resuenen más ampliamente:

“En mi discusión de los archivos electrónicos en Digital Rubbish, recojo la sugerencia de Friedrich Kittler de que las exhibiciones podrían funcionar como un ‘programa de salvación’ y hacer una insinuación de que ese programa de salvación podría ser una forma provocativa de aproximarse a una reutilización de los desechos electrónicos en todas sus modalidades”¹⁸⁰ (Jennifer Gabrys 2012: 138-139)

El reciclaje, la reapropiación y el reaprovechamiento son formas de economía alternativa que los sistemas de objetos y las redes humanas desarrollan para poder extender el uso de tecnologías dejadas al margen. Evidentemente que estas prácticas poseen un alcance de economía y de política directa y efectiva, alterando las reglas de circulación de mercancías, su caducidad, su recambio, su reparación pero por sobre todo su uso. Por ejemplo el cine experimental en su vertiente más materialista ve en la tecnología foto-químico-mecánica del medio un terreno fértil para ejercer operaciones de todo tipo, donde la experimentación fácilmente puede cortocircuitar el diseño industrial original y convertirlo en otra cosa, diferente a la idea para la cual fue creada.

Se podría afirmar que el arte fílmico –y los artistas que utilizan este lenguaje– en la actualidad, están condicionados a desarrollar una honda consciencia sobre la composición y características elementales de los materiales que utilizan. Los artistas de tecnologías obsoletas, en su espíritu perseverante, solo pueden desde una espontánea arqueología medial desarrollar un conocimiento nuevo sobre un saber antiguo que les permita actualizarlo, conectarlo y transformarlo en función de la tecnología y de los materiales disponibles en el tiempo actual. El teórico finés Jussi Parikka (2021: 261) ve en el arte esta potencialidad creativa desde la falla, la rotura o la pérdida:

“La arqueología de los medios no solo se convierte en un método para la excavación de lo reprimido, lo olvidado o el pasado, sino que

se amplía hasta incluir una metodología artística cercana a la cultura DIY, el circuit bending, el hackeo del hardware y otros ejercicios que intervienen la economía política de la tecnología de la información. En sus diversos estratos, los medios materializan la memoria: no solo la memoria humana, sino también la memoria de las cosas, los objetos, las sustancias químicas y los circuitos!”

No obstante esta sólo funcionaría si se desarrolla en redes, más que en iniciativas individuales. Eduardo Navas (2012: 134) afirma que *“la creciente popularidad de la reciclabilidad tal como la practicaron los artistas a lo largo del siglo XX llevó a considerar la creatividad como una forma de discurso entre las comunidades en lugar de un acto de un solo individuo”*¹⁸¹.

7.1.11 Las estructuras reticulares

Sin embargo la estrategia política que subyace detrás de la utilización de un lenguaje marginal, como es el lenguaje fílmico analógico actual, es precisamente la determinación a tejer redes alternativas para poder, de alguna u otra forma, reponer y relevar el soporte industrial en el cual fue concebido y que en la contemporaneidad opera de forma muy disminuida comparativamente al momento de su auge. Kim Knowles (2020:7) entiende que esta capacidad en la comunidad de artistas que utilizan el material fílmico es clave, ella *“toma la visión del cine como persistente en el*

*momento contemporáneo, enmarcado por la obsolescencia pero desarrollándose en nuevas direcciones como resultado de culturas alternativas en red de colectividad y el intercambio de habilidades de DIY*⁸².

El DIY (*do-it-yourself* o *hazlo tú mismo*) es un método de bricolaje en donde se fomenta una suerte de aprendizaje experimental en la creación o confección de artefactos u objetos disyuntivos al mercado industrial de mercancías, ya que de alguna manera, el DIY implica un intento de distanciamiento o más concretamente de independencia. Esta suerte de emancipación es sustancial y propia de las necesidades que genera la dinámica actual de la producción industrial de los medios. El bricolaje, como modelo operacional, es un concepto acuñado por el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss (Laplantine, F., Nouss, A. 2007:151). y que servía para explicar la lógica de la combinación y variaciones en la relación de los elementos de un sistema, en donde *“la regla del juego es arreglarse con los recursos que se tienen a mano, o sea, un conjunto siempre finito de herramientas y materiales”*. El bricolaje explica muy bien los procedimientos que tienen que desarrollar los artistas fílmicos con el declive de lo fílmico en la era digital, en un intento de mantener activo un lenguaje desahuciado. El bricolaje se define más precisamente como las combinatorias posibles dentro de un sistema cerrado, con un número limitado de elementos, en este caso el del medio fílmico, cuya funcionalidad es proyectar imágenes en el espacio, lo que convierte el dispositivo fílmico -la reconfiguración de la proyección como matriz- en una suerte de demarcación del campo de

juego y los elementos combinables giran en torno a una funcionalidad, es decir, proyectar.

“La segunda característica de este pensamiento es que precede a la combinación de unidades discontinuas (términos, elementos, ‘ítems culturales’, diría Deveraux), dados y que no pueden transformarse. Las creaciones del realizador del bricolaje ‘siempre se reducen -escribe Levi-Strauss- a una nueva disposición de elementos cuya índole no es modificarla según las figuras del conjunto instrumental y en el arreglo final” (Laplantine y Nouss 2007: 151)

Hablar de DIY o bricolaje en el arte fílmico supone que los artistas poseen un conocimiento del sistema y un acceso al interior de las máquinas, lo que quiere decir que no solo utilizan el medio sino que también investigan sobre su operatividad, su mecanismo, su principio. El concepto de la *opacidad tecnológica* ayuda a comprender el estado actual de la cuestión: *“Desde el punto de vista del diseño, la tecnología se produce deliberadamente bajo la premisa de invisibilizar este mecanismo y hacerlo utilizable como un objeto específico y puntualizado” (Parikka 2021:268)*. A diferencia de la tecnología fílmica, los dispositivos electrónicos, los discos duros, los ordenadores o los programas para editar, están especialmente diseñados para permanecer fuera del alcance cognitivo e incluso clausurados físicamente para el usuario -cajanegrización¹⁸³-, lo que no solo demuestra una intención

manifiesta de obstaculizar el acceso al conocimiento depositado en un artefacto, también es la prueba de que la recuperación, la reparación o la modificación de los máquinas son prácticas que la industria digital preferiría invalidar.

“Salvar es a la vez una actividad poética y política; rematerializa los conjuntos de relaciones materiales que permitieron la fabricación, el consumo y el movimiento de bienes en primer lugar. Sin embargo, también es un acto de imaginación, de evocar historias que pueden haber quedado enterradas en la cotidianidad de los objetos. En este contexto, trabajar con residuos nunca puede ser una cuestión de simple recuperación [...]. Los procesos de recoger y excavar, tamizar y reelaborar los restos pueden ser una forma de transformar la materia muerta generando nuevas narrativas sobre la vida y la muerte de estos materiales. El salvamento en este sentido no se ocupa solo de la materialidad aparentemente cruda de los objetos, sino que también puede ser una forma de refundir dispositivos a través de economías alternativas de intercambio, relatos de uso o desuso, encuentros políticos o redes híbridas”¹⁸⁴.

(Gabrys 2012: 138)

El arte fílmico está muy cerca ideológicamente de este tipo de operaciones, el caso de los *loopers* es paradigmático. Los *loopers* o dispositivos de bucles son necesarios para la reproducción de obras fílmicas en espacios de arte como galerías o museos, ya que las obras o instalaciones fílmicas deben

ser proyectadas continuamente sin la presencia del artista o de un técnico encargado de proyectar, rebobinar y enhebrar la película en el proyector. Estos dispositivos son imprescindibles en cualquier centro de arte contemporáneo -que posea en su colección obras de arte fílmico u organice una exhibición que los contenga-, donde lo habitual es alquilar los *loopers* a técnicos para que puedan instalarlos y asistir a los centros durante el tiempo que dure la exhibición, estos técnicos por lo general fabrican sus propios modelos -o copian modelos hechos por otros técnicos autónomos-, recuperando piezas, rodillos, engranajes, etc, de proyectores desechados, tanques de procesado, copiadoras y muchas veces los combinan con tecnología contemporánea, como impresoras 3D o cortadoras con láser. Este es un artefacto de tal especificidad que la industria aunque lo ha intentado en alguna oportunidad, ha renunciado a fabricarlos. Aquí el DIY está presente y es efectivo, pero no sería posible si aquella red donde el conocimiento experiencial se comparte no existiera.

“El proyecto de Furtherfield de 'hacerlo con otros', o DIWO [do-it-with-others], una variación ingeniosa del DIY, nos recuerda que las redes son espacios sociales y colaborativos, y que cuanto más unidas estén estas estrategias de diseño de agotamiento, más efectivas serán en la articulación de compromisos sociopolíticos alternativos”¹⁸⁵. (Gabrys 2012: 109)

7.1.12 Standards & Formats

Existe un concepto relevante que permite las relaciones dentro del sistema donde opera el medio fílmico y que ayuda precisamente a entretrejer redes y este es el estándar. Según Ploywka y Prévost-Balga (Turquety 2019: 11), *“en la industria, lo que permite a las ‘diferentes redes’ interactuar, incluso lo que permite la interacción entre objetos técnicos dentro de una red técnica, es el establecimiento de estándares”*¹⁸⁶.

Los grandes diseñadores y fabricantes de cámaras de Europa por ejemplo (Arri, Aaton, Bolex, Beaulieu, Eclair, etc), trabajaban en base a un principio universalizador, es decir, se establecían estándares para permitir al usuario hacer un uso transversal de la producción, lo que hacía posible que las piezas externas fuesen intercambiables entre muchos modelos o simplemente a través de adaptadores se pudiesen utilizar las ópticas o las baterías de una cámara de origen alemán Arri, por ejemplo, en una Aaton de fabricación francesa. Realmente no es un hecho excepcional en la historia de la economía global del siglo XX que esto ocurriera de esta manera, es constatable que los productos profesionales de la industria fílmica ganasen prestigio si perduraban en el tiempo y se podían reparar sin mayores dificultades. Evidentemente esta posibilidad se compensaba con el precio de las mercancías, como las cámaras de cine, el cual era más bien elevado.

Los estándares permiten construir una red, y en el caso de la tecnología fílmica actualmente, permite también a pequeños fabricantes o

a los mismos usuarios producir conexiones entre los distintos estándares que hay en la industria, como la fabricación de adaptadores de monturas ópticas -para que el uso de lentes fabricados originalmente para una cámara específica se pueda usar en otras marcas- o conectores múltiples para el aprovechamiento de nuevas y mejores baterías eléctricas. Los estándares en la tecnología fílmica fueron acuerdos de la industria que se fueron depurando con el tiempo y que prosperaron debido a que permitían precisamente el desarrollo de una red industrial que se atomizaba, se extendía y se especializaba, participando en las distintas máquinas o fases de la creación y difusión de imágenes fílmicas. Los estándares permiten a las tecnologías crecer, viajar, establecerse en diferentes contextos. Simondon dice al respecto que:

“Los estándares simultáneamente implican problemas técnicos y políticos...Un estándar en particular está situado entre preocupaciones técnicas, industriales y políticas, todo al mismo tiempo y trata de negociar con ellas [...]. Los estándares permitieron la proliferación de objetos estandarizados que podían moverse entre países, medios, sistemas operativos y protocolos”¹⁸⁷
(En Turquety 2019: 48)

En el caso del medio fílmico estos estándares resultaron ser abiertos y accesibles, lo que permitía la experimentación y la innovación, como es el caso del uso de ópticas y máquinas desarrolladas en países con procesos paralelos de industrialización respecto a Occidente (Rusia, China, etc) o la

utilización cada vez más extendida de impresoras 3D para fabricar piezas de recambio. Esta posibilidad ha permitido su subsistencia. Turquety interpreta a Gilbert Simondon en este punto:

“El objeto técnico en su fase industrial es necesariamente parte de una red en el sentido de que está hecho en base a piezas que deben ser reparadas o intercambiadas. Esto supone su estandarización. La construcción de estas redes técnicas entonces implica el establecimiento de estándares que permiten la inter-operatividad de los aparatos y la circulación de productos”¹⁸⁸ (En Turquety 2019:47)

Hablar de medios o medio fílmico para algunos teóricos es demasiado amplio, ya que se difumina la diversidad y las características de cada rama medial. Algunos teóricos de los medios prefieren hablar de formatos, ya que investigaciones concentradas en lo fílmico – o en formatos particulares- se diluyen en la inmensidad morfológica de los medios, rehuendo los rasgos diferenciadores de cada sistema, que en el caso del arte fílmico y su ejercicio en el contexto del arte son importantes. *“Si existe tal cosa de la historia de los medios, debería ser también una teoría de los formatos”¹⁸⁹ (En Turquety 2019:11)*

Ya se ha analizado anteriormente que los formatos más habituales del arte fílmico son el 16mm y el Super16mm, y en menor medida se utiliza el 8mm, el 35mm o el Super35mm, esto se da especialmente por que el 16mm era un formato originalmente amateur o de producciones con

costes más reducidos que subió en el escalafón y se transformó en profesional, el tamaño más reducido de sus máquinas, el coste de la película y su precio lo hacía más práctico comparativamente al formato 35mm, que junto al Super8mm son formatos más escasos de encontrar en galerías o museos por las dificultades técnicas que existen para reproducirlo en su formato original.

La obra filmica de la artista catalana Patricia Dauder, por ejemplo, se ha tenido que enfrentar constantemente al problema de los formatos. Sus primeros trabajos filmados en Super8mm tuvieron que ampliarse a 16mm en el laboratorio cinematográfico belga DeJonghe -de los pocos que hoy en día realizan este trabajo- para poder ser expuestos en galerías y museos¹⁹⁰. En la última de sus piezas filmicas, *Insulana* (Super16mm, 2021, España) analizada anteriormente, Dauder decide cambiar su método de trabajo y registra su material en Super16mm, en una cámara Eclair modificada, es decir, el formato de la ventanilla originalmente 16mm (4:3) es ampliada por un técnico especializado a un formato Super16mm (16:9), lo que permite obtener imágenes con un formato apaisado, con mayor resolución ya que se utiliza el área del sonido óptico/magnético, no obstante la confección de copias de proyección analógicas es inviable debido a que el Super16mm es un formato híbrido que se creó para realizar obras audiovisuales rodadas en filmico pero reproducidas en video/video digital. En consecuencia los dos caminos posibles para la exhibición de la pieza eran hacer una ampliación (*Blow-Up*) a 35mm para hacer una copia y ser proyectada analógicamente o telecinar -o escanear-

el negativo Super16mm y proyectar la copia final digitalmente. Finalmente se siguieron ambos caminos a modo de respaldo. La pieza se exhibió en La Virreina Centre de la Imatge (Barcelona 2021) en formato 35mm durante el primer un fin de semana desde su inauguración, pero lamentablemente por problemas técnicos con el *looper* del proyector de 35mm, la artista, el comisario y el centro de arte se vieron obligados a reproducir la pieza en video digital todo el resto del tiempo de exhibición de la obra fílmica, perdiendo su presencia material, su cualidad instalativa-escultórica y el brillo -tanto alegórica como literal- de una proyección en 35mm.

El asunto del formato es una suerte de sistematización del cuerpo de la obra. Los formatos no solo hablan de las redes que lo hacen posible, también habla de tamaños y proporciones, de resoluciones, de ensanches y deslumbramientos, lo que desvela también los modelos de producción de las obras, su valorización y su comercialización. El arte fílmico ciertamente que luce su singularidad, su materialidad y su anacronismo a favor de su propia estimación.

“La obra de arte debe participar en el flujo de los productos de los medios globales, mientras se resiste a su propia lógica de diseminación y multiplicación. Esto está organizado por dispositivos legales como el copyright, pero como todos sabemos estos son relativamente eficientes., y pueden ser fácilmente obviados, con un pequeño conflicto moral; las restricciones, o las ‘exclusiones’ como

Madeleine Akrich y otras han formulado (Akrich 1992, 209, 223), son también y más seguramente inscritas técnicamente en los formatos de las piezas. En una lógica Latouriana, el control del valor de la obra en el mercado del arte está entonces delegada a un artefacto técnico: el formato”¹⁹¹ (Turquety 2019:22)

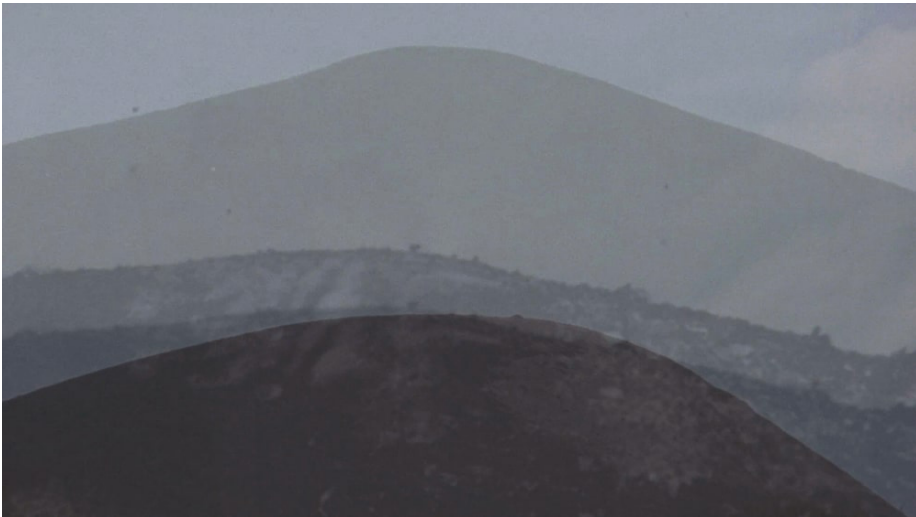


Fig. 45

7.1.13 Errata

El medio filmico fue reemplazado por el medio digital por razones de mejoramiento o superioridad. El arte fílmico en la actualidad entiende sus errores de exposición de la película o los fallos del mecanismo como una

recuperación del factor corpóreo-material de lo fílmico frente a la supuesta perfección de lo digital. El error también evoca una imposibilidad, la del control total sobre un medio, rememorando en su propia constitución falible e incierta una fragilidad. En una era donde lo post-humano se erige con fuerza y las imágenes de alta resolución se producen por millones cada día, las imágenes que apelan a lo orgánico, al desgaste, al deterioro y a la muerte son sin duda los signos de una protesta en donde el arte fílmico se reafirma en su proyección *a contrapelo*.

El artista americano Cory Arcangel en 2007 presenta una obra llamada *Structural Film (16mm, 6'07", 2007, EEUU)*, que trata esencialmente de un gesto inter-medial, donde filma en material analógico -y lo proyecta de la misma manera en el museo- imágenes producidas digitalmente y que poseen errores digitales producidos por un filtro del programa iMovie de Apple.

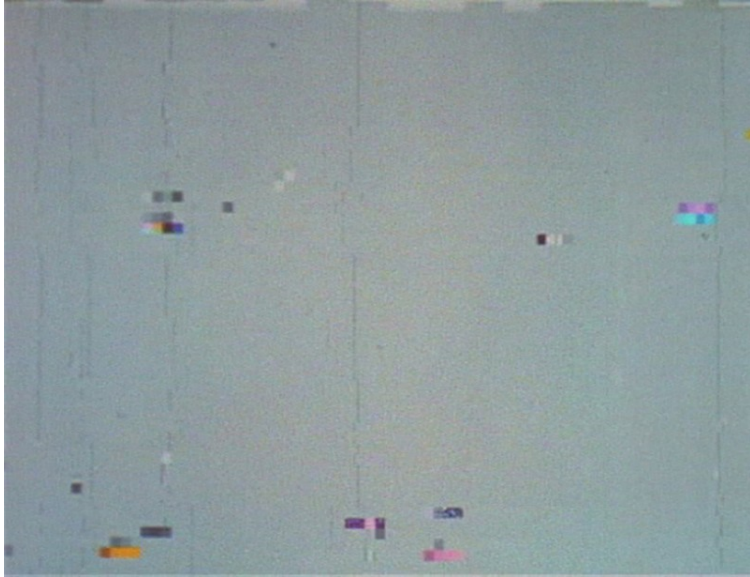


Fig.46

Jakub Zdebik (2017) en su artículo *Celluloid Film as Digital Art: Aesthetics of Translation, Information and Intermediality in the Works of Cory Arcangel* describe la pieza del artista americano de la siguiente manera:

“La película proyecta conjuntos de píxeles de colores donde, en una tira de celuloide, los pelos, las rayas y otras orgánicas impurezas aparecerían. Los píxeles de colores revelan enseguida que estamos viendo una proyección digital de algún tipo. Sin embargo la imagen digital es una proyección filmica. La pantalla sobre la cual la película es proyectada muestra suaves pliegues de la tela y aporta a la materialidad del medio. La lluvia de líneas verticales en la pantalla, subyacentes a la trayectoria horizontal de la película que

*revolea en las bobinas, mientras la máquina de proyección es audible en el espacio. Los píxeles, que trufan de colores la superficie blanca de la pantalla, pareciera que son parte de una trama fragmentada, de la cual la mayoría se ha perdido*¹⁹²

El nombre de la pieza de Arcangel hace alusión a las películas estructurales del cine experimental¹⁹³ que se concentran en crear obras formalistas, muchas de las cuales giraban en torno a las características y limitaciones del dispositivo filmico o a la plasmación de imágenes abstractas en la reacción de la película foto-química a diferentes procesos de alteración. Asimismo, *Structural Film* usa como referencia directa *Zen for Film* de Nam Jun Paik -anteriormente analizada en esta investigación- puesto que en vez de dejar que la película transparente se vaya llenando de materia ambiental y signos de deterioro tras cada paso por el mecanismo de proyección, Arcangel registra en la película en blanco errores digitales desde una pantalla de ordenador, lo que por un lado impide al error digital evolucionar, enfatizando que la única posible transformación del material analógico proyectado en la sala ocurrirá solamente sobre el celuloide.

El error, en este caso el *glitch* es utilizado en Arcangel de manera controlada e intencionalmente congelada precisamente para contraponer la materialidad del cuerpo de la proyección con el desafecto de lo proyectado. Arcangel alude con este cruce a las promesas incumplidas sobre el reemplazo que prometía el digital sobre el celuloide, ejemplificada en la necesidad de la industria digital de recrear la estética filmica, es decir,

la existencia de efectos de film y ruido en los programas de edición que agregan grano, pelos y rayas al material digital, la reproducción del *bokeh* o destellos de luz, la recuperación de los *aspect ratios* de 1:33 o 1:66 -más cuadrados que los dispositivos apaisados actuales- asociados más al cine analógico y de las células digitales (CCD) con formatos Super35mm o Super16mm en la nuevas cámaras de alta resolución.

*“Así como nuestra cultura digital oscila entre la soberanía omnipresente de los sistemas computacionales y la desesperante agencia del pánico del usuario, los glitches se estetizan, recuperando errores y accidentes bajo las condiciones del procesamiento de señales”*¹⁹⁴ (Krapp 2011:76).

Structural Film de Cory Arcángel es una pieza de arte filmico que podría ilustrar muy bien lo que Jussi Parikka (2021:272) y Garnet Hertz entienden por medios zombis: *“El concepto de ‘medios zombis’ implica un interés en los medios no solo fuera de uso, sino también resucitados para dar lugar a nuevos usos, contextos y adaptaciones”*. Porque el arte filmico en el contexto digital sí es efectivamente crítico —y como dice Bataille, *“la crítica no es necesariamente negar”*—, pero podría ser perfectamente complementario en un terreno de hibridaciones inter-mediales, como es precisamente el ámbito del arte contemporáneo. Entonces el arte filmico no representaría exactamente el reverso de lo digital, si no más bien sería una especie de contorno de la máquina con latidos y pulsaciones. Jakub Sdebik explica esta relación

desde la pieza de Cory Arcangel, *“el glitch es la manifestación de lo humano. Structural Film, lejos de presentar una pantalla vacía con glitches, de hecho proyecta el espectro de lo humano embriajando la máquina”*¹⁹⁵.

7.2 La obsolescencia tecnológica de lo fílmico

Desde la perspectiva de la materialidad del medio fílmico podemos observar varias temporalidades operando, como por ejemplo la historia que precede a su fabricación –tiempo geológico, mineralización, extracción, refinamiento, procesamiento–, la propia temporalidad de los elementos que lo componen –envejecimiento, resquebrajamiento, malfuncionamiento–, la historia que le sucede –oxidación, descomposición, contaminación– y la línea temporal que la regula como mercancía, y es en esta última donde aparece el fenómeno de la obsolescencia. Parikka dice al respecto: *“Los nuevos medios se están volviendo viejos constantemente”*. (Parikka 2021:260)

7.2.1 La linealidad temporal

La obsolescencia es una condición de las mercancías que en su paso desde la vanguardia hacia la retaguardia, arrastra consigo las molestias de su descarte, desarrollando de esta manera en su interior una suerte de carácter antitético al proyecto global que se conoce como progreso. Como la define Karla Tovar de la Universidad del País Vasco:

*“Obsolescencia, cualidad de obsolescente, calidad de lo obsoleto.
Se refiere a todo aquello que ha caído en desuso, que es anticuado o*

resulta poco efectivo por un desempeño insuficiente de sus funciones en comparación con otros aparecidos con posterioridad. La Obsolescencia afecta principalmente a máquinas, equipos y tecnología” (Tovar 2013:214).

La obsolescencia se suele asociar a lo objetual, sobre todo a las unidades que han surgido de la cadena industrial y que son arrojadas a una decreciente circulación, que a medida que pasa el tiempo se ralentiza, con lo cual su referencia tecnológica –en reemplazo por una más nueva– pasa a ser el preámbulo de la inutilidad.

7.2.2 Zona de intersecciones

La obsolescencia pone al trasluz el concepto de funcionalidad, rasgo distintivo en un sistema tecnológico que produce insumos, maquinaria y objetos, que rápidamente son reemplazados por supuestamente otros de mayor eficacia. Si en cambio, la tecnología obsoleta se mantiene produciendo su propia red, se transforma en una suerte de bisagra inter tecnológica, ya que difícilmente podría resistir si no aceptara hibridaciones sistémicas con las nuevas tecnologías, como es el caso de la digitalización de las obras realizadas en película cinematográfica. Incluso los laboratorios independientes, en tanto bastiones de la rebeldía analógica,

como señalan Catanese y Parikka (2018:49), deben abrirse a la hibridación tecnológica como estrategia de resistencia:

“Con algunas excepciones, la mayoría de los laboratorios relacionados a colectivos, compartir experiencias fortalece los valores compartidos y su identidad, otra piedra angular de las comunidades contraculturales, mientras intentan resolver asuntos tales como encontrar atributos en la pericia técnica. Actividades como encuentros y talleres están asociados a newsletters, sitios web, grupos de social networks, canales de streaming con contenido generado por los propios usuarios, bases de dato open source, etc., que demuestran unas prácticas analógicas de naturaleza híbrida incrustadas en el paisaje contemporáneo de las comunicaciones digitales, enfatizando la naturaleza post-digital, como se ha sugerido más arriba. El conocimiento sobre prácticas materiales viaja en línea, conectando laboratorios individuales”¹⁹⁶.

La obsolescencia, que en la primera etapa de la era industrial parecía un proceso natural, no es más que la etiqueta que estampa el sistema productivo sobre las mercancías que pierden el esplendor de la novedad, un salvoconducto que despacha lo viejo al sumidero para abrir paso a su renovación. La dimensión desventajosa que supuestamente lo obsoleto conlleva, surge de la ineficiencia para cumplir la función asignada al objeto cuando fue creado y esta competencia sólo dura un tiempo específico. Esta disminución de utilidad es forzada por el mismo sistema que ha

gestado el artefacto en cuestión, ya que su reemplazo es necesario para alimentar la maquinaria productiva. Miguel Ángel Hernández-Navarro (2020:55), un investigador español que se ha especializado en estudiar el giro histórico del arte contemporáneo y que ha tenido que elucidar la obsolescencia, la define de la siguiente manera:

“Lo obsoleto, lo pasado de moda, lo anticuado -que no exactamente lo antiguo-, es uno de los resultados de la sociedad moderna. El resultado de una concepción del tiempo, la moderna, que valora la novedad, la actualidad y la continua renovación del mundo. Si entendemos lo moderno como la irrupción de lo nuevo, una de sus consecuencias fundamentales será la producción de lo viejo. Pero no lo viejo como algo agotado, sino como algo sustituido <<en la flor de la vida>>, cuando aún no ha agotado sus posibilidades. El objeto obsoleto ha sido desplazado del curso del ahora, se le ha <<interrumpido>> (y esta es la palabra central) su vida natural. Su potencia, su promesa, ha quedado en suspenso. Lo obsoleto es algo que no ha muerto, que aún vive, aún respira, pero cuya vida ya no sirve para el curso del presente. Ha quedado retrasado, como un reloj que ya no marca la hora. Literalmente, está desincronizado.”

Con el paso del siglo XX este mecanismo fue perfeccionándose hasta llegar a lo que hoy conocemos como obsolescencia programada, que es la proyección de la vida útil de artículos supuestamente no perecibles, pero

que en términos de circulación económica, lo son con el fin de planificar la producción a más largo plazo, para fomentar la innovación y en consecuencia mantener al mercado cautivo.

“Ciclos de innovación y obsolescencia rápidos y planificados aceleran la producción de hardware electrónico y la acumulación de medios obsoletos, los cuales son transformados de la noche a la mañana en basura. Hoy los dispositivos digitales están hechos para estropearse o dejar de estar de moda en ciclos de doce meses y contando (revise su garantía)”¹⁹⁷. (Maxwell & Miller 2012: 2)

7.2.3 La obsolescencia como agenciamiento

El arte fílmico al estar determinado por su dependencia a la fabricación de piezas e insumos industriales, se sitúa dentro de las lógicas de los medios que reproducen las lógicas del mercado, lo que le hace padecer inexorablemente las secuelas de la programación obsolescente. La obsolescencia opera en diversos niveles: material, discursiva y temporalmente. Lo primero se refiere a lo objetual tecnológico, lo segundo a las historias reguladas por esa tecnología y lo tercero se refiere al tiempo cronológico inscrito en lo que aquel medio produce e incrustado en su propia lógica fotoquímica y mecánica. Andrea Polywka y Antoine Prévost-Balga (Turquety 2019:8) citando a Volker Pantenburg,

argumentan que “él define ‘objetos cinematográficos’ como ‘actores humanos y no-humanos que se reúnen para crear una red de agenciamiento distribuida’, los cuales están ‘estabilizados en su estructura’ y ‘organizados en una cadena operacional’ por la misma imagen filmica”¹⁹⁸. La obsolescencia opera sobre toda la red, no solo sobre la maquinaria.

En la contemporaneidad la obsolescencia es una condición a evadir ya que es una inscripción degradante, no obstante a la marginalidad de la recuperación de técnicas obsoletas en la realización de obras de arte contemporáneas, estas encuentran en el museo un espacio depositario, donde mas allá de la dimensión coleccionista y conservacionista del arte, los arcos temporales expandidos y articulados como posicionamiento crítico hacia el presente son bienvenidos como ejercicio de pensamiento político.

Es interesante volver y analizar la década de los noventa, cuando el cine analógico es desahuciado por la “revolución digital” y degradado como medio obsoleto, es justamente cuando el arte fílmico entra con fuerza a la esfera de los museos y las galerías. Erika Balsom (2013:24) explica de esta suerte de paradoja de la siguiente manera:

“Cuando el celuloide regresa como una característica prominente de las imágenes en movimiento asentadas en las galerías en los noventas, está incomprensiblemente ligado a la retórica de ‘la muerte del cine’ a manos de un villano digital, y que como tal, entabla un combate de repensar la especificidad del medio en relación al cálculo de lo digital”¹⁹⁹

Por otro lado en el régimen mercantil del arte contemporáneo, lo filmico funciona como una forma quizás un tanto anticuada de corporizar el arte audiovisual, pero efectiva frente a la dificultosa venta y comercialización del videoarte por parte de las galerías, el cual se podría afirmar que mientras más se inmaterializa -a través de su digitalización- más compleja es su venta en el mercado.

Tras el giro tecnológico en los años noventa del siglo XX que desplazó al celuloide a la obsolescencia, ciertamente que ha disminuido su uso y la fabricación de sus insumos, aunque en entre el 2010 y el 2020 ha dado algunas señales de recuperación, facilitadas más por el fenómeno de la fetichización y lo *vintage* con su resultante revalorización de mercado, que por una legítima recuperación del formato. Hernández-Navarro (2020:54-55) se interesa en su último libro por los objetos obsoletos en tanto fetiches y los lee en clave benjaminiana:

“La mercancía es el lugar en el que la fantasmagoría de la modernidad toma cuerpo. La mercancía aparece como fetiche (objeto mítico, con vida propia) y como imagen de deseo (promesa de felicidad). Allí se dan cita los sueños y las promesas de la modernidad. Pero la mirada dialéctica de Benjamin revela el verdadero rostro de los objetos, sus fuerzas ocultas y, de algún modo, detiene e interrumpe el flujo del tiempo en el que el objeto está inserto, y lo saca de él. Es sólo entonces, fuera de su contexto, fuera de la

circulación, cuando el objeto puede revelarse como lo que realmente es”.

Una mirada muy similar desarrolla Kim Knowles (2020:6) en su estudio sobre las películas fotoquímicas en el siglo XXI, ella afirma:

“Desde que el objeto obsoleto está casi siempre definido por un exceso material que de algún modo es inservible en el mundo moderno. En este caso el film, su equipo voluminoso y torpe con su tozuda presencia mecánica que simboliza el tiempo pasado, pero el cual también estimula el impulso contracultural de viajar en direcciones opuestas. Dejado de lado en este ciclo, la película fotoquímica misma encuentra una posición de libertad relativa, ya no útil en un sentido, pero incesantemente valiosa en otro”²⁰⁰

Ambos reivindican la consideración de lo fílmico –en el caso de Knowles– en tanto obsoleto como un proceso que opera a contracorriente de la reificación que ejerce el mercado sobre las cosas. Lo obsoleto que aguanta todavía su desactivación efectiva, al haber sido relegado al pasado, ofrece una funcionalidad legitimada por su diferenciación y su franqueza.

Hernández-Navarro (2012:125), en su libro anterior *Materializar el pasado. El artista como historiador benjaminiano* esbozaba ya la posibilidad de redención de lo obsoleto:

“Es sólo cuando el objeto ya no funciona en el curso del tiempo

cuando revela su verdadero rostro. Se podría decir, en términos lacanianos, que en ese momento se eliminan las capas simbólicas e imaginarias y aparece lo real. El fétiche se convierte en fósil, y la idea de que la mercancía tiene vida propia y ha surgido de la nada se hace pedazos, y aparecen entonces las fuerzas reales que lo produjeron. El mito se desvanece, como también desaparece el sueño cuando la imagen de deseo se convierte en ruina. Las promesas de felicidad se observan entonces como lo que verdaderamente son: promesas incumplidas”.

El arte fílmico entonces, como medio obsoleto, tendría una potencialidad política que se haría efectiva por su liberación del régimen de la novedad al ser declarado pretérito, lo que al mismo tiempo le legitima a emplazarse desde una posición diferenciadora, por ende discrepante y crítica. Nours y Lapantine (2007:633) entienden que: *“Requiere una nueva interrogación la reivindicación abierta del alcance artístico de la utilización misma de elementos anteriores, sin una distancia que pueda marcar su historia. Estas prácticas no tienen el mismo sentido ni el mismo valor cuando se realizan en períodos en que el pensamiento de la historia es diferente”.*

Es decir que es la propia desincronización en el siglo XXI lo que hace que el arte fílmico agencie una potencialidad política que no poseía en el momento de su apogeo y que ahora por su sola existencia en la contemporaneidad, interroga lo nuevo desde su singularidad temporal y

su metamorfosis actual, porque lo obsoleto no es el pasado, es la *presentización* del pasado en el momento actual.

La realidad material está compuesta por cúmulos de cosas provenientes de tiempos diversos e instalarse en estas encrucijadas supone entorpecer tanto las fuerzas homogeneizadoras del pasado como las ensoñaciones del mañana. Michael Löwy (2003:8) decía que Walter Benjamin “*utilizaba la nostalgia del pasado como método de crítica revolucionaria del presente*”. La voluntad del arte no sólo es ir a contracorriente, es también ser en sí mismo –y este es un término utilizado por Hernández-Navarro– un *contratiempo*.

Siguiendo una especie de *variantología*²⁰¹, el arte fílmico ejerce una posición política por el hecho de resistirse a la homogenización de la corriente uniformadora de lo digital. A diferencia del cine industrial, en el arte contemporáneo los artistas se suelen preguntar más sobre la estética que conlleva un tipo de formalización, en consecuencia un formato específico se seleccionaría por razones de rendimiento. Pero también los artistas fílmicos al utilizar este material, relacionarse con ella, integrar parte de la red que la sostiene, hacerse conocedores de la situación contrapuesta del medio, de la tradición rebelde del cine de vanguardia y el cine experimental, de cómo algunos representantes del arte fílmico han introducido en el museo la discusión sobre su posible desaparición, etc., participan activamente en la dimensión política de esta alternativa al medio digital. Zielinski (2011:3) dice que “*Nada es permanente en la historia de la*

tecnología. Aunque tenemos la habilidad de influenciar en la duración del brillo de ideas y conceptos”

CONCLUSIONES

En el arte fílmico no sólo las imágenes estarían erigidas en oposición, puesto que estas son el resultado de materialidades, de metodologías y de significados que contienen una carga particular de obstinación, que en una primera instancia, y debido a situaciones que restringen su desarrollo, se podrían considerar negativas, tales como su condición obsolescente, que le resta vigencia a sus discursos, reduce al mínimo la fabricación de insumos y obstaculiza su circulación debido a la mayor dificultad de trabajar con la tecnología fílmica. A pesar del proceso de sustracción al que se le ha sometido, el arte fílmico integra esta circunstancia como una oportunidad en la que es posible elaborar discursos políticos legítimos desde el margen, dirigidos a las hegemonías que lo han relegado a los bordes.

La fuerza hegemónica central a la que el arte fílmico reacciona, es la misma que a lo largo de una historia de más de un siglo, lo alzó a la vanguardia y luego lo relegó a la retaguardia y sentenció su final, y esta es el mercado. Éste a través de su colosal poder limita e impone su doctrina, y que en su constitución contemporánea –control industrial, informático y tecnológico–, ejerce una monumental presión a favor de la regulación, la homogeneización y la dominación de las imágenes y los discursos que derivan de ellas.

El arte fílmico, como se ha visto reflejado en esta investigación, reacciona a la situación anteriormente descrita de manera congruente, representando una vía alternativa a la creación de imágenes y de obras de arte en un contexto donde la uniformidad tecnológica es abrumadora. El

contexto digital sirve de contraste y aunque parezca contradictorio, es un promotor involuntario de la recuperación de las alternativas analógicas en la creación de imágenes, debido a su incesante obsolescencia programada, al control excesivo que ejerce sobre todo el flujo de trabajo, su accesibilidad limitada y su inaprehensibilidad material.

Esa misma perseverancia del arte fílmico en un ambiente hostil es transformada como un impulso contracultural, consiguientemente su propia condición de medio superviviente obliga a los artistas fílmicos a tejer redes particulares de resistencia, como se demuestra a través de la existencia de laboratorios comunitarios; la venta de artículos de segunda mano; la reparación de maquinaria; la fabricación de repuestos en impresoras 3D; el estudio de procesos alternativos y la investigación de hibridaciones analógico-digitales para la supervivencia del medio en un contexto adverso.

En estas dos últimas décadas el arte fílmico refleja el acoplamiento de lo estético y lo político en obras que operan desde el cuestionamiento como método de reflexión. Se ha visto en las artistas cuya obra y discurso se analiza en los capítulos destinados a estudios de caso, como Tacita Dean y su crítica a la revolución tecnológica digital (cap. 2), de la cual no se declara contraria en sí misma, si no que cuestiona que este cambio comprenda la desaparición de todas las demás variantes de la creación audiovisual, con un fin central que es el comercial. Ella también abandera a nivel temático, en toda su obra fílmica, lo mismo que Michael Löwy

interpreta en Walter Benjamin cuando éste: “*utilizaba la nostalgia del pasado como método revolucionario de crítica del presente*” (Löwy, 2003:8).

Sharon Lockhart, como se plantea en esta investigación (cap. 4), es una artista a quien el medio fílmico le permite elaborar reclamos sociales, que en el caso de las dos piezas que se estudian, se articula un reclamo a través de la forma de las obras, evidenciando un abusivo régimen laboral en Estados Unidos y lo hace a través de un trabajo escultórico sobre la temporalidad, moldeándolo mediante las posibilidades plásticas particulares del medio fílmico, generando dos obras radicales y políticas que desafían las estructuras narrativas del cine y los protocolos de visualización de los espectadores.

La artista italiana Rosa Barba por su parte, como se demuestra en esta tesis (cap. 6), aplica lo que se entiende como *circuit bending* al aparataje cinematográfico, en un intento de desactivar las funcionalidades originales de las máquinas y dotarlas de una nueva vida, como un claro ejercicio inverso al descarte que el mercado ha forzado sobre ellas. Estas transformaciones de las máquinas que conforman el dispositivo cinematográfico se plantean como un ejercicio de reaprovechamiento, acción que sobresale en una época donde la vida de las nuevas tecnologías mediales es demasiado breve.

Esta investigación, a lo largo de sus capítulos más teóricos va manifestando inquietudes que los artistas fílmicos plantean respecto a su posición marginal y progresivamente menguante, a pesar de trabajar con uno de los lenguajes más afines a la sensibilidad contemporánea, como es

el audiovisual. Esta situación paradójica plantea nuevas preguntas respecto a las tecnologías y su sincronización histórica. En el primer capítulo se manifiesta a través de las referencias históricas, cómo se desarrolló en los artistas citados un planteamiento sistemático basado en la duda frente a cada convención importada desde el cine en relación al propio *apparatus* que lo hace posible. La fructífera oportunidad de trastocar aquellas preconcepciones, dieron pie a la creación de obras cinematográficas con un sustrato político relevante donde, por ejemplo, el proyccionista –y el proyector– pasaba a una posición protagonista, o en las que se concebían filmes sin cinta de celuloide, pantalla ni proyector, o como también se ideaban obras donde no había más imágenes que las marcas del tiempo y la materia sobre el soporte fílmico transparente.

En el capítulo 3, donde se revisa el dispositivo activado en el espacio de las salas expositivas *White cube / Black box*, se observa cómo en las obras analizadas de las dos últimas décadas, se mantiene este espíritu contrario a seguir los procesos de creación fílmica por las vías estipuladas por el cine industrial y el mercado. Por ejemplo, los protocolos de visualización más clásicos del cine se alborotan y se abren a incorporar los cuerpos de los espectadores y su movilidad a las propuestas instalativas, se replantean las narrativas más convencionales de las imágenes proyectadas, sus temporalidades, teniendo en consideración nuevas formas de ver y percibir las obras de arte fílmico más allá de las imágenes en la pantalla. Simultáneamente, el espacio del museo también se pone en cuestión, con trabajos que perturban su afán conservacionista, fuerzan su

frecuente neutralidad espacial y lumínica y alteran la parcelación del espacio expositivo desbordándolo a través de la luz y el sonido.

En el capítulo referido a lo fílmico como gesto testifical, el cuál se concentra en la retórica que contienen las imágenes desarrolladas en algunas piezas clave del presente milenio, se manifiesta que el arte fílmico ha incorporado posicionamientos críticos que están en sintonía con la ampliación del arte a situaciones políticas urgentes y contingentes, a territorios y minorías escasamente representados, a la diversidad de género, racial y a una mayor consideración ecológica. Todo ello se ve acrecentado por la instalación de la duda, la desconfianza y la incertidumbre de la posmodernidad, que no opera sólo en el presente, sino que lo hace en retrospectiva a modo de revisionismo histórico del pasado y hacia el futuro en un sentido casi distópico. Las obras analizadas en este capítulo hablan de un tiempo –el actual– en donde la ensoñación del progreso, como ideal de porvenir, se ha ido desvaneciendo.

Ya en el capítulo final (cap. 7), el medio fílmico es visto como un cúmulo de historias que se cruzan y derrumban toda posibilidad de neutralidad. A través de una consideración histórica, arqueológica y geológica del medio fílmico, se revela el legado de significados que lleva adherido en su materialidad y aplicación, lo que traza líneas históricas que convergen en el dispositivo fílmico, iluminando las temporalidades que lo definen estética y políticamente. La cadena de suministros, de producción, de comercialización y de desecho de cada elemento que compone el *apparatus* fílmico, por muy excluidos que estos sean, complejiza cualquier

posicionamiento refractario. En este caso, el lazo del arte fílmico con un origen industrial emparentado con lógicas y prácticas contradictorias a su propia práctica e ideario político, supone un trabajo de auto-examinación con un fin de legitimación y a la vez representa una oportunidad de parasitar estas consanguinidades y vehicular el trabajo político a través de sus propias mercancías, ahora redimidas. En este capítulo se plantean en consecuencia las redirecciones posibles de la obsolescencia y como ésta podría representar una oportunidad para que los objetos se liberen de su consideración especulativa, se aparten consecuentemente de la cadena productiva y se rearmen con nuevos significados y utilidades insospechadas, en un gesto tan poderoso en la contemporaneidad como otorgarles nuevos usos a los artículos descartados.

Actualmente el arte fílmico se reactiva desde la obsolescencia, aunque el material fílmico viva sometido a un desahucio constante. Esta tesis manifiesta que no se trata de una práctica agonizante. Se deriva entonces, que el arte fílmico es una práctica artística proyectada hacia sí misma, pero que el trabajo sobre el propio dispositivo interpela los amplios sistemas que lo sustentaron, alzaron y apartaron, en ese caso su cualidad expandida no solo es formal, también es histórica, cultural y política. Esta capacidad de propagación del arte fílmico es una activación estética y política consciente y premeditada, de quienes trabajan a contratiempo y como diría Benjamin, también a contrapelo. Esta práctica contribuye extensivamente a que el sector que lo cobija —el arte—, se consolide como un espacio donde las divergencias, las diferencias y las

disidencias puedan no solo encontrar una institucionalidad que la proteja, conserve y exhiba, sino que también el museo y la galería represente la posibilidad de que el arte fílmico pueda conjugarse en tiempo presente y articular en consecuencia discursos sincronizados con los intereses y problemáticas contemporáneas.

La condición asincrónica del arte fílmico, sobre todo respecto a la tecnología con la que está afiliado, le confiere la facultad de operar en un arco temporal amplio, inevitablemente el espectador al experimentar la presencia del dispositivo fílmico en el espacio del arte contemporáneo, teje una trama hacia el pasado. Esta virtud convierte esta práctica en un arte basado en el tiempo *–time-based art–* en múltiples sentidos. Su propiedad cinética despliega una línea temporal que se configura tanto continuamente como cíclicamente, también lo hace a través de un inicio y un final. El giro de los engranajes, el recorrido de la película, la proyección de la luz y el movimiento propio de las imágenes en la pantalla, son todas manifestaciones de un arte dinámico que se edifica en el acoplamiento temporal.

A lo largo de toda la investigación se hace plausible un vínculo del arte fílmico con el tiempo histórico, más allá de su identificación con el pasado en el que estuvo vigente, tanto su materialidad como las imágenes que desdobra están históricamente situadas. Es por esta razón que en esta tesis se propone que el arte fílmico es un lenguaje que no solo trabaja con materiales testimoniales de una época tecnológica específica, sino que el propio dispositivo fílmico es una suerte de meta-documento, donde

subyacen –visiblemente aunque también de forma incorpórea–, diversas historias que convergen y repercuten en el presente de la sala expositiva. Esto también es apreciable en las estrategias y modos de las imágenes proyectadas, donde la práctica artística se emparenta frecuentemente con la del historiador, evocando esa figura benjaminiana del trapero, un recolector de objetos, en tanto vestigios de la historia, desperdigados y desactivados alrededor.

Gran parte de las obras analizadas en esta tesis hablan del mundo real, y es a través de formas emparentadas con el cine documental que intentan plantear distintas operaciones con lo histórico. En la tesis se estudian ejemplos donde los artistas usurpan el rol del historiador, como se aprecia con la obra de Matthew Buckingham, *False Future* (2007) en la que recupera la figura de Le Prince en un intento por reescribir la historia del cine y corregir una injusticia; o enmendarla como anhela Luke Willis Thomson con su retratada Diamond Reynolds en *Autopportrait* (2017). También hay trabajos que intentan revisar el pasado trayéndolo al presente, como en *Carib's Leap* (2002) de Steve McQueen, donde evoca un suicidio masivo de caribes en un contexto de presión colonial; en *Out of Blue* (2002), obra en la cual Zarina Bhimji rememora el éxodo de la población de origen indio de Uganda bajo la dictadura de Amin Dada; algo parecido se propone Fiona Tan con el colonialismo holandés en el sudeste asiático con su trabajo *Facing Forward* (1999). Hay obras que procuran registrar viscidudes y eventualidades y de esta forma fijarlas en imágenes, en un esfuerzo de eternizarlas, como hace Tacita Dean con el

fenómeno del rayo verde en las costas de Madagascar en *The Green Ray* (2001) o con la fabricación de material filmico analógico en *Kodak* (2006). Un impulso semejante incita a Rodney Graham con su instalación *Rheinmetall / Victoria 8* (2009). Existen piezas que revelan situaciones injustas como hace Sharon Lockhart en *Exit* (2008) y *Lunch Break* (2008) con los obreros de Bath Iron Works en Maine (EEUU). Rosa Barba filma exploraciones en paisajes desnaturalizados por la minería en *Bending to Earth* (2015) y la extracción de petróleo en *Time as Perspective* (2012), representando ambas piezas una evidencia de las secuelas de la contaminación y el antropoceno.

En esta tesis se expone como estas formas de ensayar la inscripción temporal e histórica de las imágenes encarna un ejercicio político en la medida en que la historia oficial es interrogada, y son los propios artistas que a través de lo fílmico exploran formas de participar activamente en la construcción de los relatos. Es también en esta inclinación histórica de un arte basado en el tiempo, en donde Walter Benjamin aprecia una oportunidad para boicotear el entendimiento generalizado del tiempo histórico como una línea temporal que degrada el pasado y somete al presente a un futuro abundante en promesas de progreso y bienestar. Esta concepción del tiempo, continua y sucesiva, es la que relega a los objetos del pasado a la obsolescencia, y la que reproduce el encadenamiento incansable de búsqueda de lo nuevo. Ciertamente que el arte fílmico y su devenir en máquina del tiempo y meta-documento, posee la potencialidad de redirigir sus imágenes dialécticas y antitéticas al

progreso, para plantear formas experimentales de representar la historia y el tiempo.

A modo de cierre, es importante destacar como el pensamiento de Walter Benjamin –actualizado a través de sus lecturas sobre los estudios visuales como hace Susan Buck-Morss o el trabajo sobre la obsolescencia y el giro de la historia en el arte, como se refleja en los libros de Miguel Ángel Hernández-Navarro– sobrevuela el texto iluminando la dimensión estética y política del trabajo del artista fílmico con el tiempo, con la historia y con la condición obsolescente. Existe un ícono clave al que Benjamin insufló vida, que ha acompañado toda esta investigación y que simboliza perfectamente la singularidad de la práctica del arte fílmico: Este es el ángel de la historia. Esta figura, inspirada en el *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee –dibujo que el pensador poseía–, despertó en él una interpretación en sintonía con el materialismo histórico que tanto enaltecía. Walter Benjamin describía esta imagen de la siguiente forma:

“Hay un cuadro de Paul Klee llamado Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina sobre ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar

a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad” (Benjamin, 2008: 310).



Fig. 47

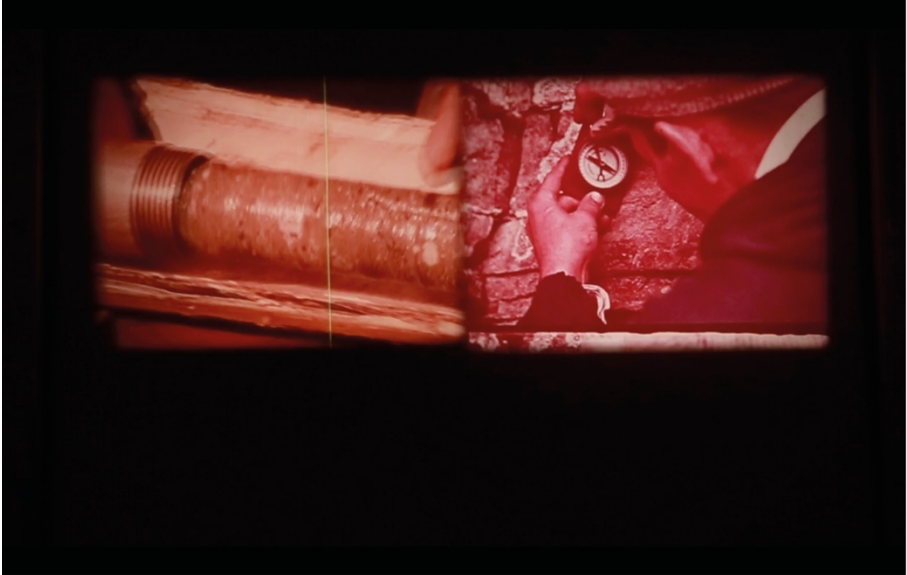
ANEXO

ALGUNAS OBRAS DESARROLLADAS A LO LARGO DE ESTA INVESTIGACIÓN

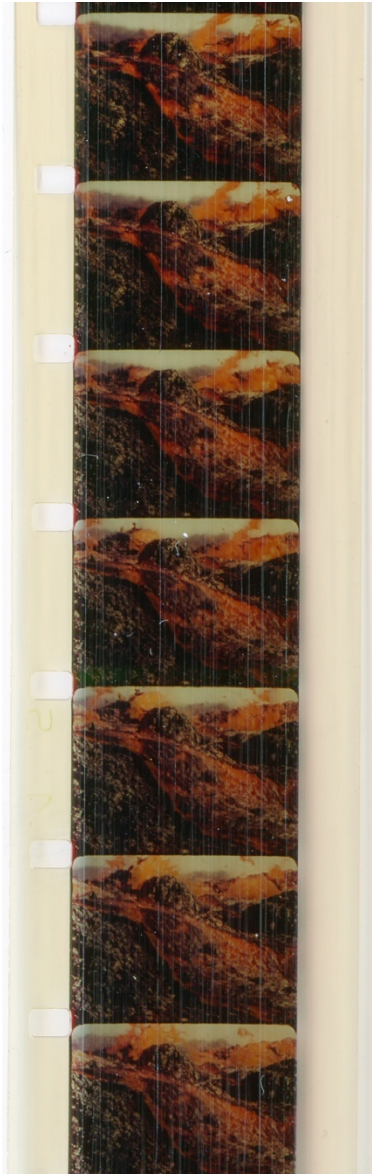
PARACRONISMOS

SOMBRAS PROYECTADAS SOBRE EL TIEMPO LINEAL

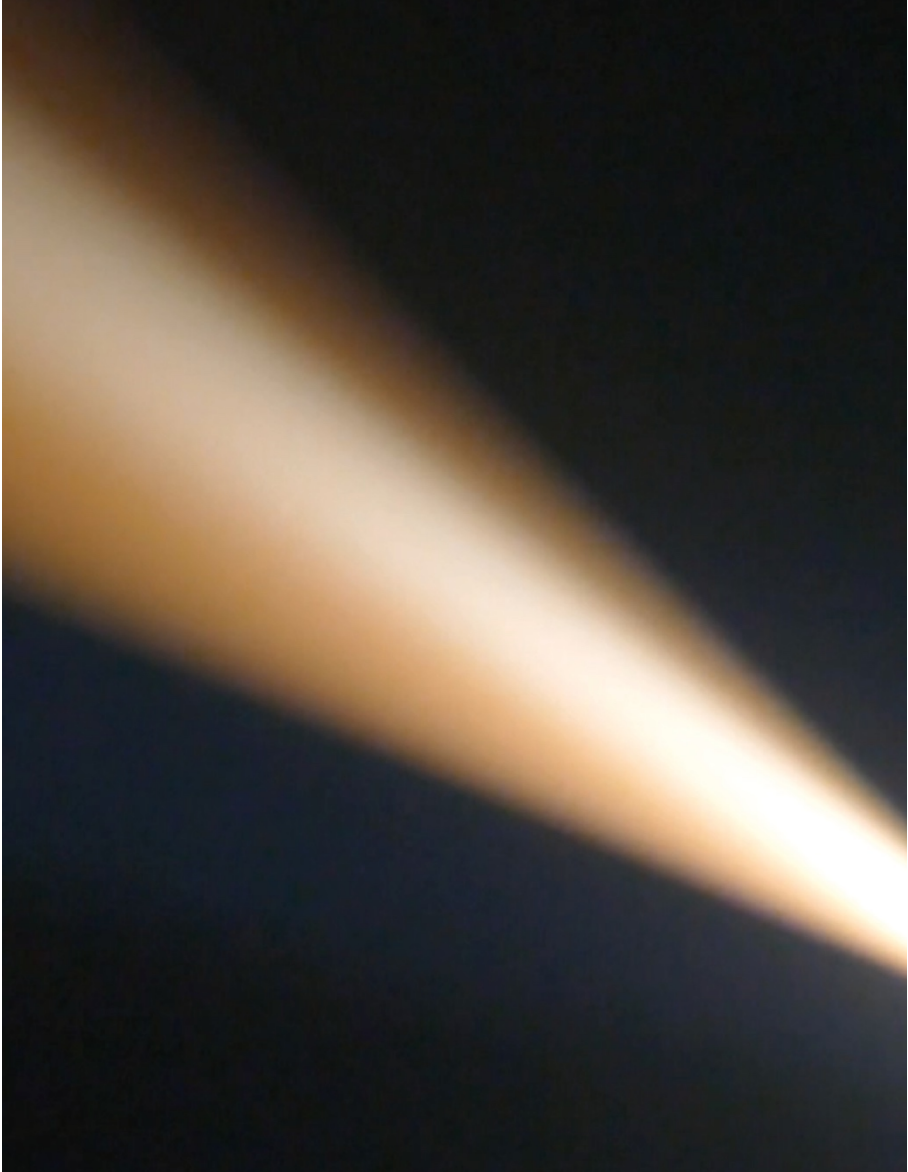




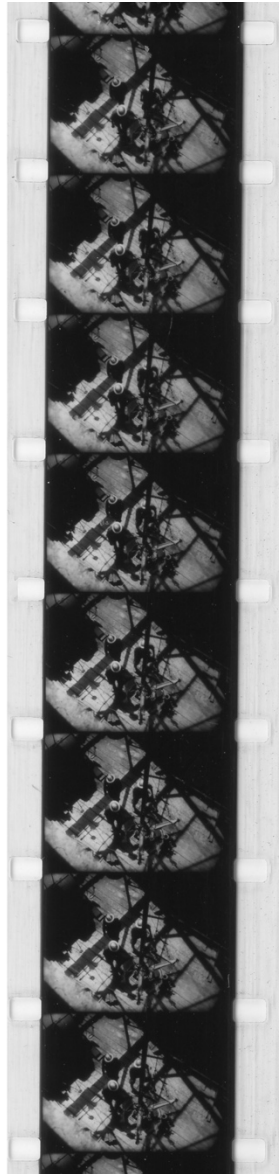
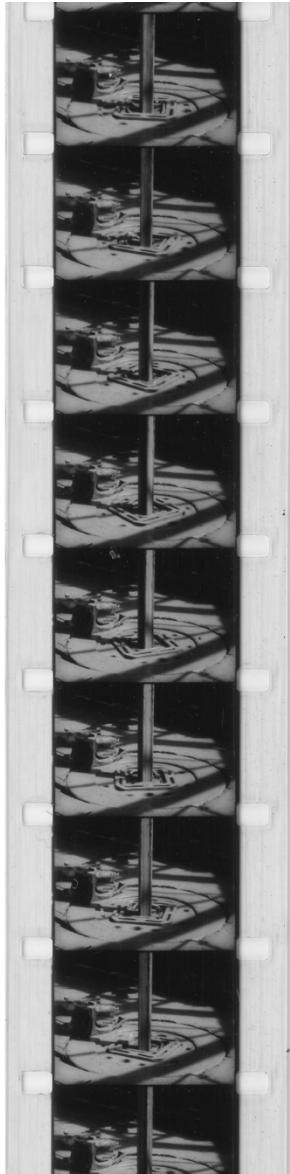




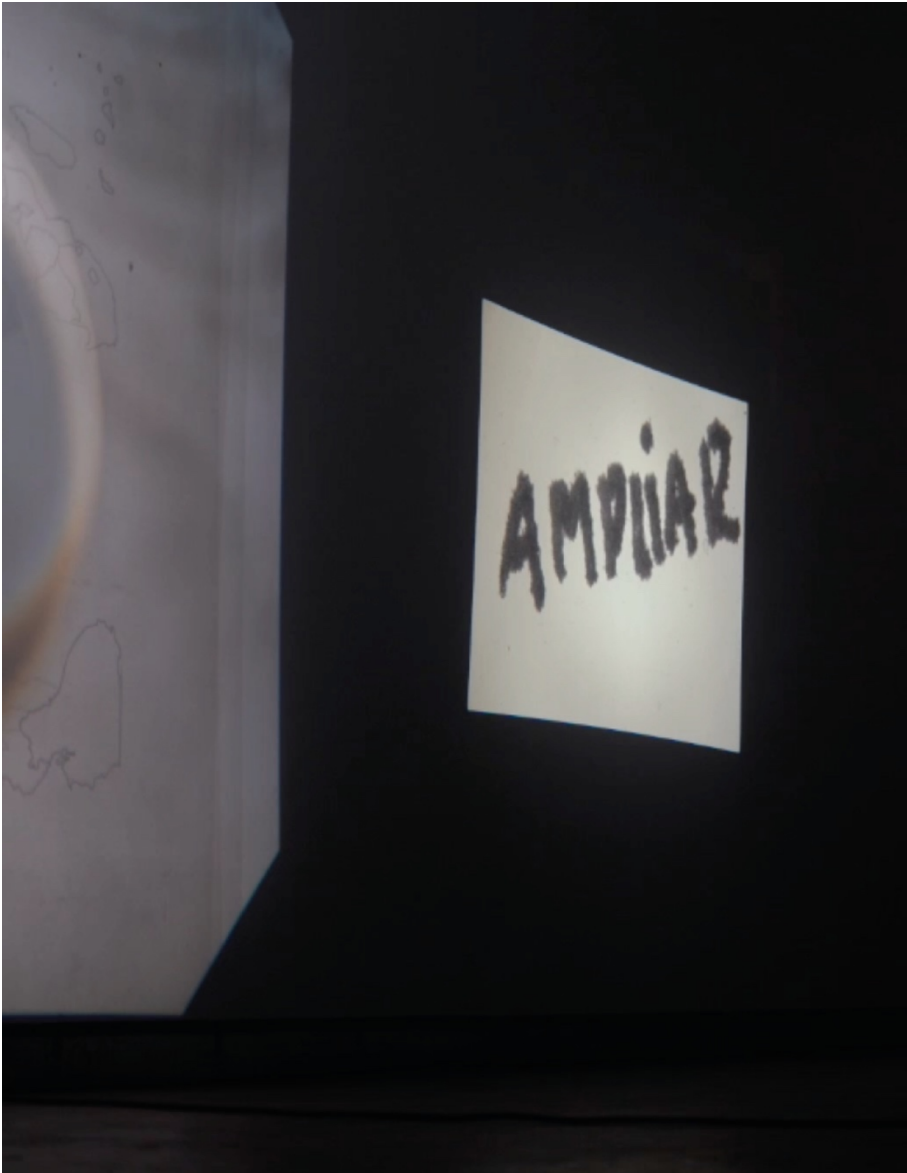




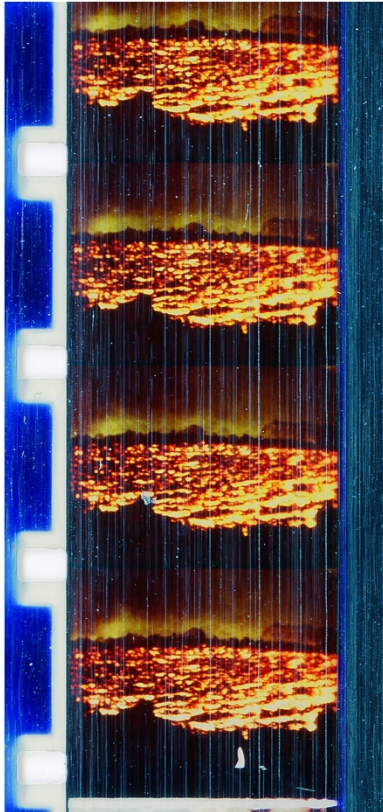






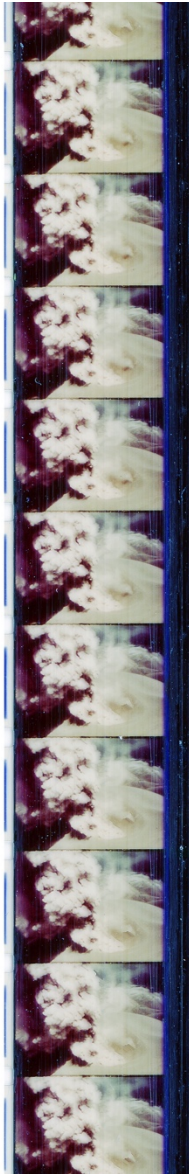


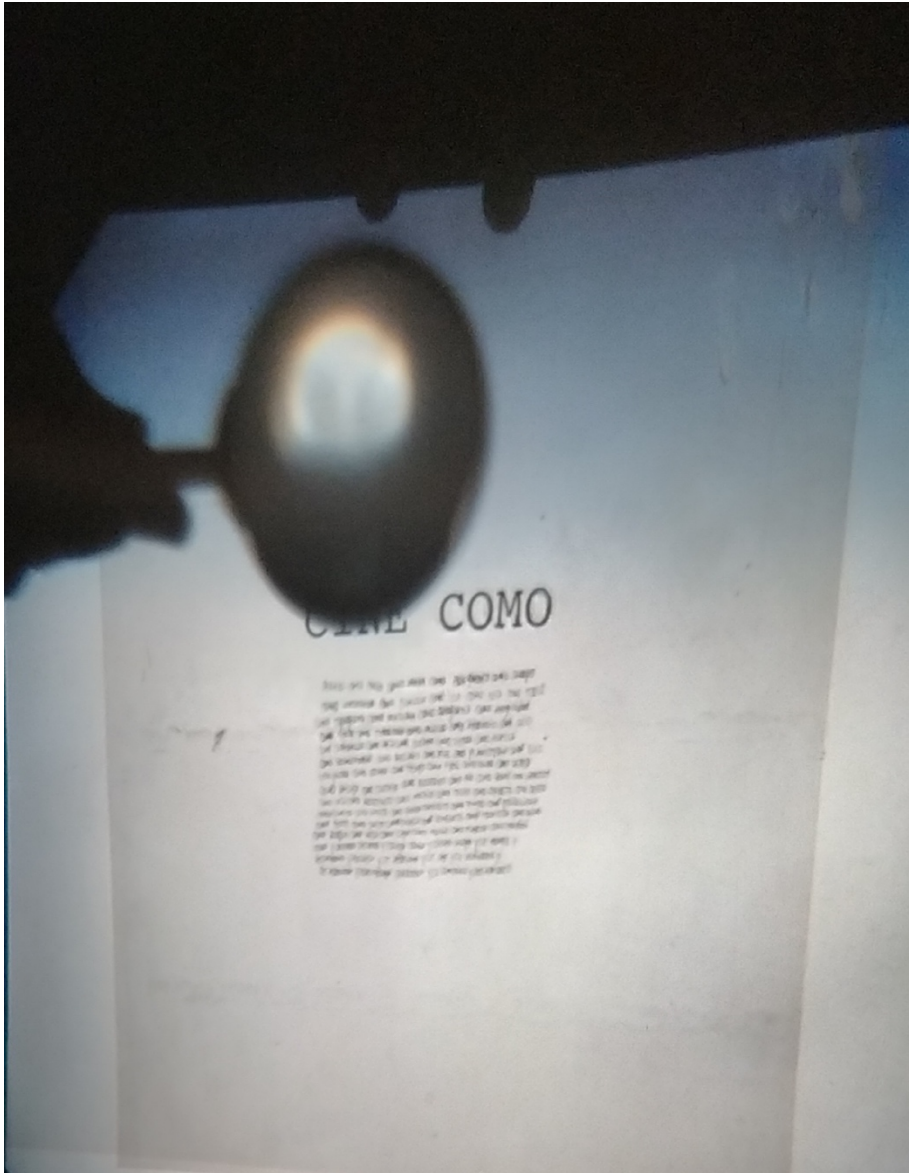










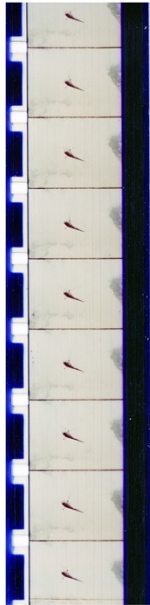


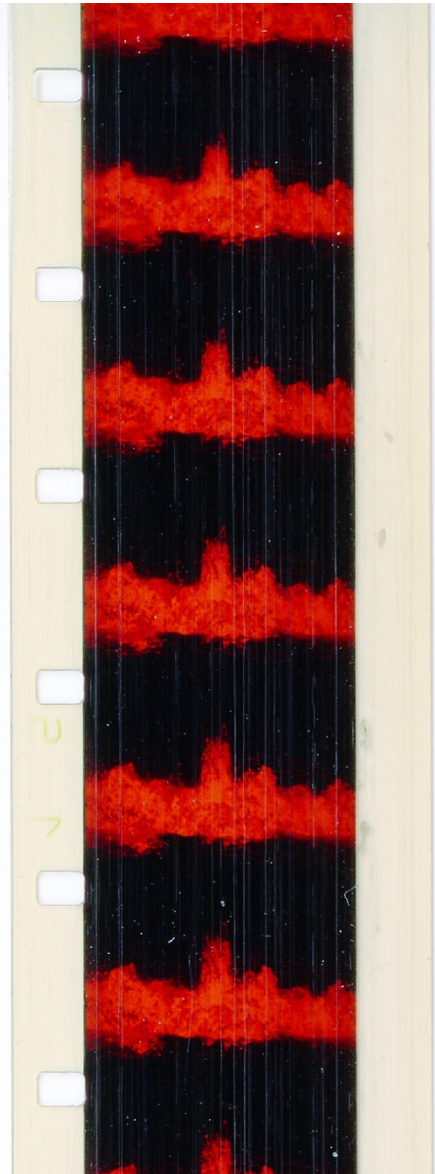
CINE COMO

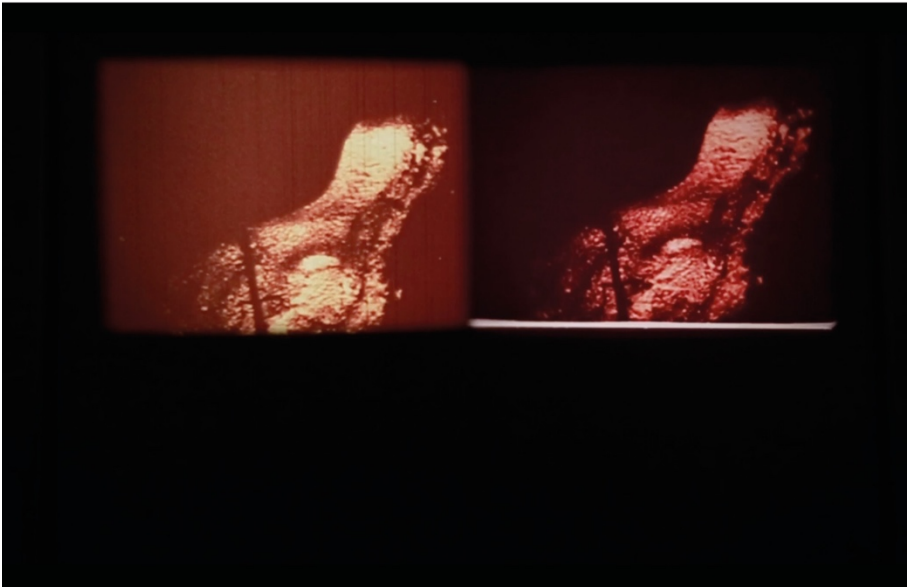
Il cinema è una forma d'arte che ha attraversato
tutte le epoche e tutte le culture. È un mezzo
di comunicazione che ha permesso di raccontare
storie, di esprimere emozioni e di riflettere
sulla società. Il cinema è un'arte che ha
cambiato nel tempo, ma che continua a essere
una delle forme d'arte più amate e più
influenti. In questo articolo, esploreremo
alcune delle tendenze più recenti del cinema
e come esse riflettono il mondo che ci circonda.









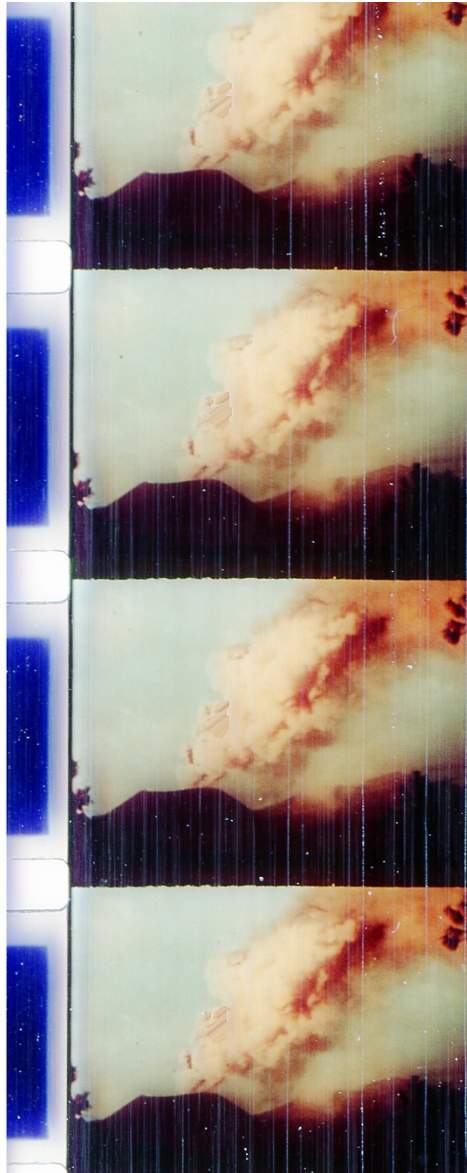


PIEDRA COMO TROZO COMO MUYA COMO FRACCIÓN
COMO METAFORA COMO FRACCIÓN COMO ISLA COMO ROSA COMO TORSO
UNO TOPOGRAFÍA COMO MATERIA COMO GEOGRAFÍA COMO FRAGILIDAD
UNO FIGURA COMO TERRITORIO COMO MÚSCULO COMO ARQUEOFE COMO SUELO
UNO SUPERFICIE COMO TATÁ COMO OCEANO COMO TIERRA COMO HUELTA
UNO HEMISFERIO COMO DECLAMO COMO PIEL COMO PLANISFERIO COMO DOCE
UNO PIEDRA COMO ESTADO COMO TIEMPO COMO FOCIL COMO RUINA COMO ESTEJO
UNO PAISAJE COMO TETAJO COMO RECORRIDO COMO RÍO COMO ZONAS COMO HABITAT
UNO VOZ COMO ARTEFACTO COMO MOSAICO COMO TECHO COMO SOPORTE COMO DETEO
UNO LIMITE COMO APECTO COMO RUIDO COMO RITO COMO TEMPLO COMO POSIBILIDAD
UNO TEXTO COMO TACTO COMO PUEBLO COMO LENGUAJE COMO FRONTERA COMO ALMA
UNO BLOQUE COMO VELO COMO CAPA COMO MUSBO COMO PUERTA COMO ERIGIÓN
UNO Y DEVORO DEVORO Y TRAGO TRAGO Y CHUPO CHUPO Y SE HUNDE Y
UNO ARONA Y ARASA Y SE DEVOLOMA Y SE CAE Y SE ENHERRA Y
UNO ARROBA Y NAUFRAGA Y DEERIBA Y SE SUMERGE Y DESAPARECE









TIEMPO





Paracronismos, sombras proyectadas sobre el tiempo lineal, es una performance fílmica dividida en dos partes: la primera –Paracronismos I- es concebida de forma más expandida y ha sido pensada para ser desplegada en un espacio expositivo tipo cubo blanco. La segunda parte –Paracronismos II- es un trabajo más centrado en las imágenes proyectadas sobre una pantalla y ha sido preparado para ser exhibido en un espacio oscuro tipo caja negra. Ambas performance son diferentes en forma y fondo aunque siguen la misma línea argumental y se enfrentan a materiales similares, películas de archivo científico-educativo polaco, ruso y alemán de las décadas de los 60', 70' y 80' combinadas con piezas fílmicas creadas por los propios artistas.

La obra se articula en base a la correspondencia entre dos fuentes distintas de materiales: La primera es un archivo de películas documentales de carácter científico y educativo, muchas de ellas producidas por la FWU (Alemania) en 16mm en la segunda mitad del s. XX. La segunda fuente consiste en imágenes, sonidos y textos propios producidos y creados con la finalidad de interpelar y envolver el archivo fílmico en cuestión.

La propuesta parte de la idea de arquear la concepción lineal del tiempo trayendo al presente fragmentos del pasado que señalan los *horizontes de no retorno* que Occidente atravesó y que sirvieron para afianzar la hegemonía que actualmente posee, situación que el archivo fílmico muestra profusamente a través de su propia funcionalidad y finalidad, que es la de ilustrar, educar e instruir sobre los valores y los logros de la cultura europea y occidental. A raíz de que en el archivo es posible identificar

claramente tres ejes temáticos *-el desarrollo científico, el avance industrial-tecnológico y la dominación cultural-* seguiremos estos mismos trazados para hilvanarlos durante las performances.

En Paracronismos se entiende este archivo, de manera opuesta a la conservación, consecuentemente este archivo es utilizado para cuestionarlo, intervenirlo, ponerlo en duda y si hace falta, maltratarlo. Para esto las imágenes se agrupan temáticamente *-aunque no pertenezcan necesariamente a la misma bobina, documental, año o procedencia-* y se trabajan en módulos creando una suerte de efecto de acumulación, repetición y reiteración de las imágenes, lo que permite que ciertos patrones, prejuicios o desequilibrios presentes en estas películas, normalizadas en la época en que se hicieron, puedan hacerse evidentes. Estas temáticas, herederas de la revolución industrial y del capitalismo, muestran por ejemplo grandes empresas humanas para extraer minerales de la tierra en un despliegue de organización, técnica e ingeniería. En este archivo se suelen encontrar escenas donde se glorifica el progreso desde una perspectiva científicista, a través de la exaltación de virtudes secundarias propias de la cultura europea que reivindican valores funcionales, tales como el orden, el trabajo, el método, el esfuerzo, la eficacia, la planificación, la fiabilidad, etc. También en estos materiales hay algunos ejemplos de la conquista y la exploración que están aquí encarnadas mayoritariamente por grupos de científicos y expedicionarios compuestos únicamente por hombres caucásicos trabajando juntos con el propósito de dominar la naturaleza. Estos grupos de exploradores asignan

roles de guía, porteros o ayudantes a las personas nativas ejerciendo lo que la investigadora Mary Lousie Pratt (2010:365-366) denomina un “no-hecho”, es decir, *“con la guía y el apoyo de los habitantes del lugar, el explorador procedía a descubrir lo que aquellos ya conocían”*, idea que ella desarrolla más adelante: *“Crudamente expresado, entonces, en ese contexto el descubrimiento consistía en un gesto que convertía los conocimientos (discursos) locales en conocimientos europeos nacionales y continentales, asociados a formas y relaciones de poder europeas”*. Sin restar mérito a la totalidad de la exploración europea en tierras lejanas, el signo colonial continúa presente al actualizar y dar por válidas este tipo de empresas en la contemporaneidad.

En Paracronismos también está muy presente la extracción de minerales del subsuelo, expresado a través de material documental y diagramas animados que muestran la prospección, la remoción, el equipamiento, la explotación y la transformación de la superficie y las profundidades de la tierra, entendida esta como una fuente ilimitada de recursos naturales. Las secuencias seleccionadas y proyectadas en disposiciones multi-pantallas, evocan con su movimiento y encadenamiento de procesos, el interior de una fábrica en el espacio expositivo, lo que es subrayado por las bobinas de las películas de archivo que no se detienen, de los engranajes y su cacofonía de timbres metálicos. Hay distintas escalas temporales y espaciales en las dos performances que componen la pieza, una de ellas, la más amplia, es la que ocurre a una escala geológica.

La fosilización, como un proceso de transformación se hace presente también a través del archivo referido a la obtención del petróleo, que en su carácter fósil y manifestado a través de una película blanco y negro de los años 50, conecta temporalidades donde *“lo arcaico y lo actual se entrelazan”* (Parikka 2021: 216).

Lo volcánico por ejemplo, en Paracronismos se presenta como una de las demostración de la naturaleza en donde su potencia, sitúa los intentos de la civilización humana de dominarla en una situación de fragilidad. La piedra fundida, las coladas de lava, las plumas de ceniza, los paisajes arrasados, los vestigios humanos sepultados simbolizan esta suerte de fluctuación de las fuerzas en oposición, no obstante a lo anterior, el antropoceno va generando cambios tanto por acumulación como por persistencia, reproduciendo los procesos de sedimentación artificialmente.

Paracronismos I (Cubo Blanco)

40' · multiproyección · performance sonora ·

16mm/S8mm/Slides/Retroproyecciones

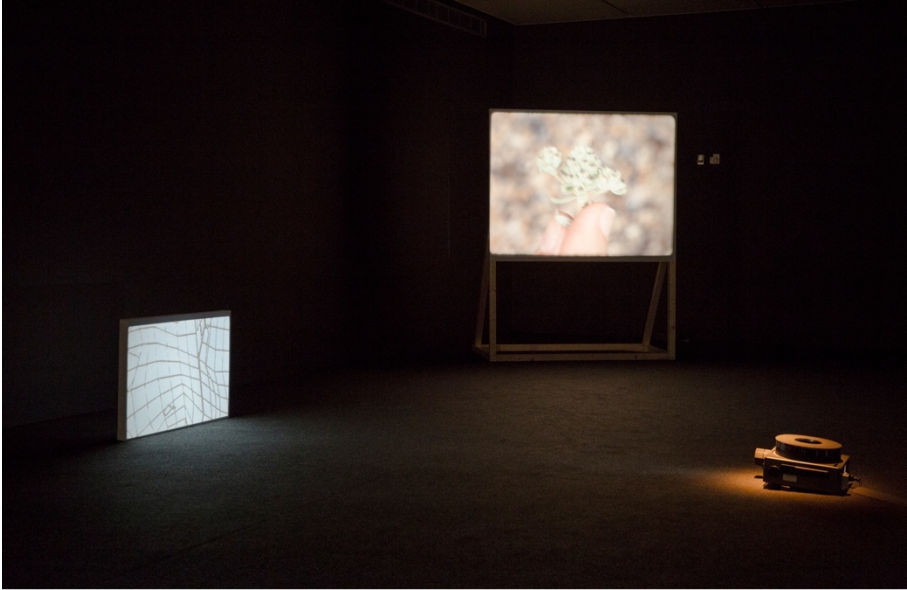
Instalación performativa con dos proyectores de 16mm, dos de S8mm, un retroproyector y un proyector de diapositivas emplazados en el espacio expositivo cada uno provisto de materiales de archivo, como también piezas propias de los artistas, que funcionan simultáneamente generando cruces, diálogos e yuxtaposiciones de manera sincronizada. En esta performance proponemos un periplo desde la oscuridad a la luminosidad artificial y desde el silencio a la estridencia de la máquina industrial, situando justo en el centro la tecnología cinematográfica como depósito de historias de herencia industrial. Los artistas interpretan composiciones sonoras en vivo a través de sintetizadores y grabaciones de campo.

Paracronismos II (Caja Negra)

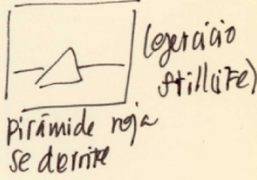
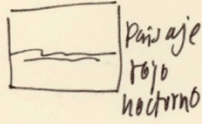
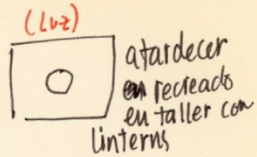
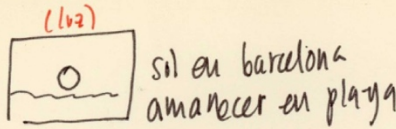
40' · proyección multicanal · composición sonora · 16mm/S8mm

La segunda performance es una proyección en multicanal sobre pantalla, donde se articula un recorrido desde lo geológico a lo industrial, presentando a través del material de archivo fílmico la dualidad entre naturaleza y cultura, puntuada por la ciencia, el extractivismo y la dominación. La banda sonora está compuesta por pistas pregrabadas y sonidos generados en vivo a través de pequeños instrumentos de síntesis modular.

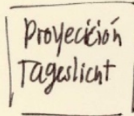
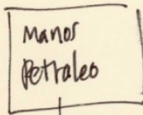
I SI VEURE ERA EL FOC



2010 2020



* pensar en más ejercicios
y asociaciones como estas para filmar



¿barro?

↓ paisaje cerámico
~~cerámico~~

11 NOCHE Agosto =

- fuego analógico
y digital

- vela close up

12 día

maquinas ventanulas

taide

hielo

noche = aride el fuego

proyectado

13 amanecer levint

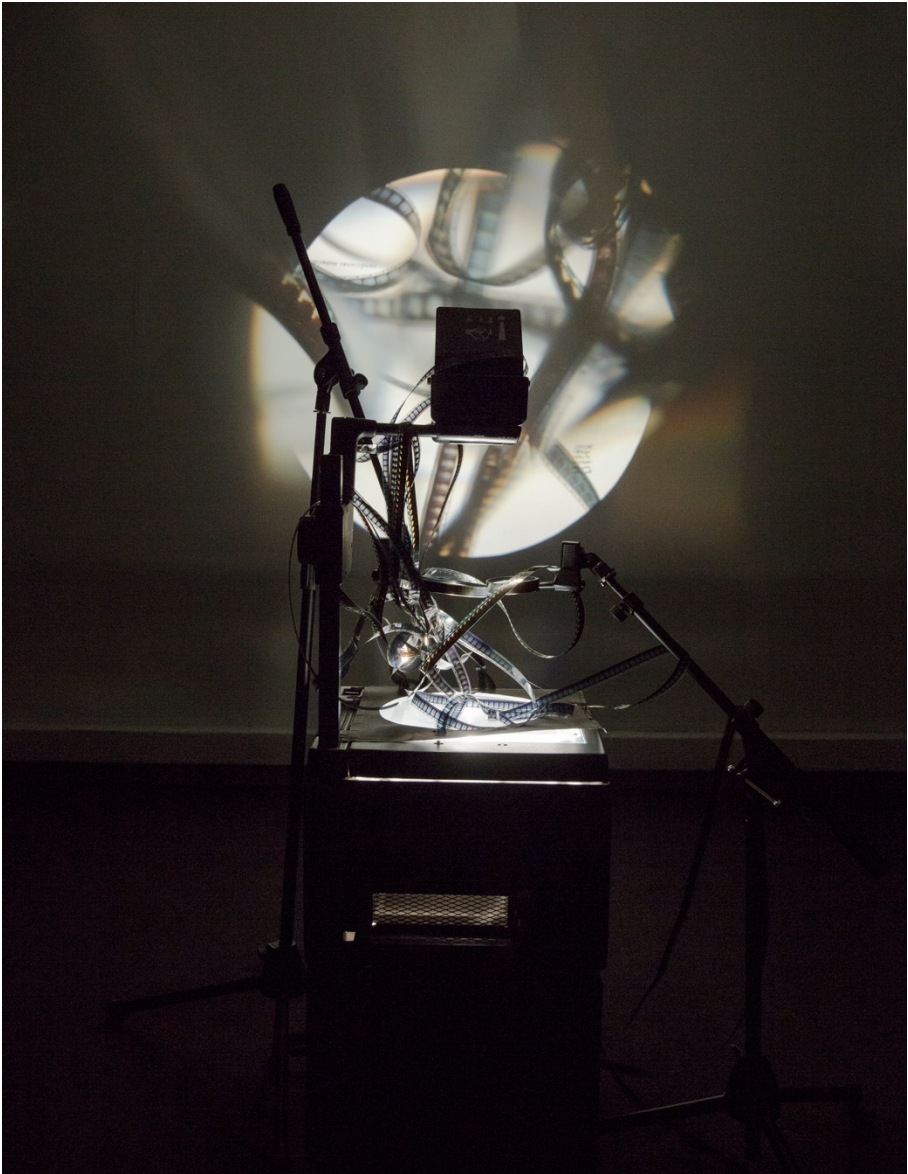




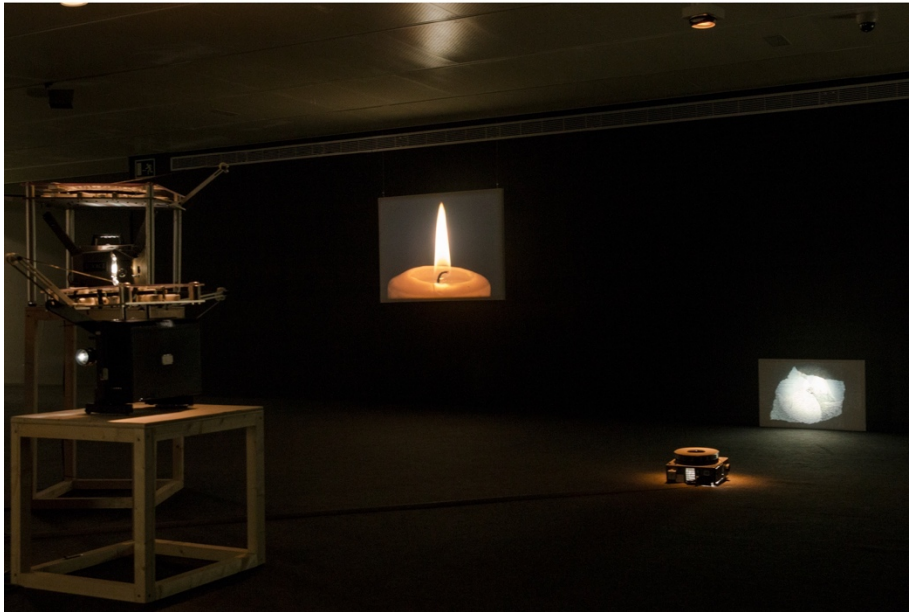


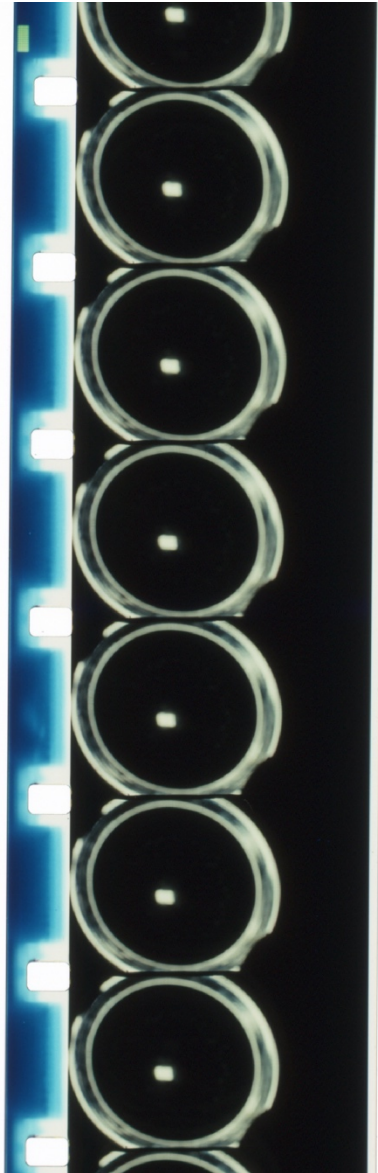


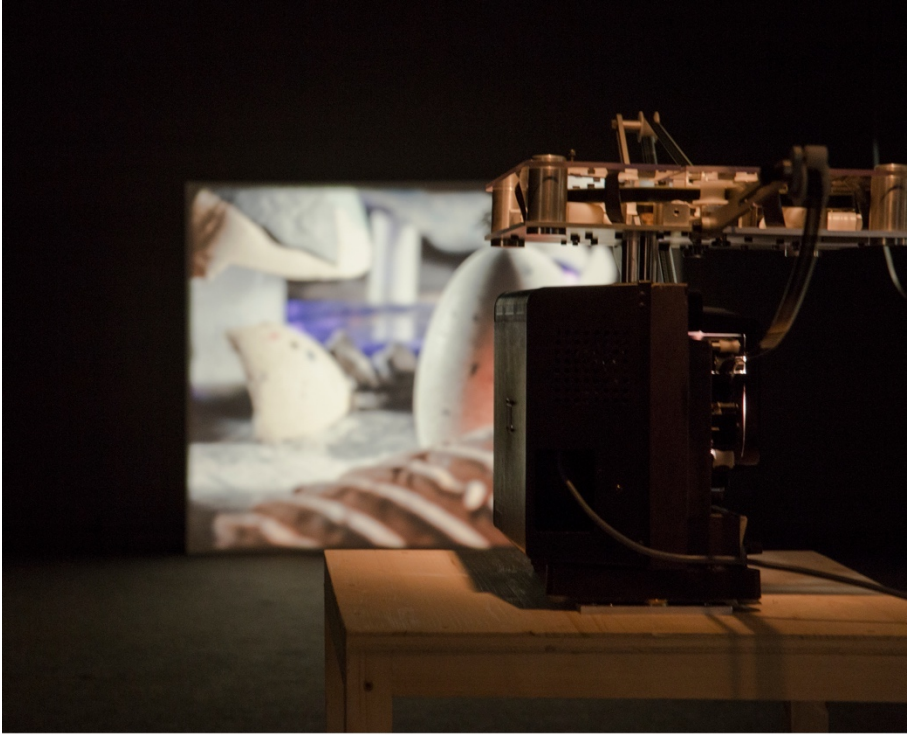


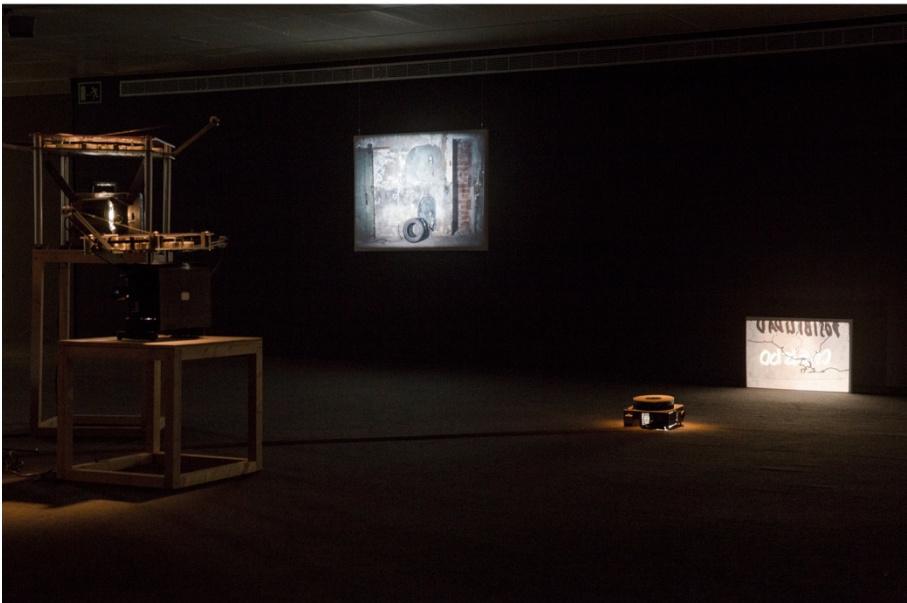












“Deseaba ver algo en pleno día, me sentía harto de la complacencia y de la comodidad de la penumbra; sentía un deseo de agua y de aire para el día.

*Y si ver era el fuego, exigía la plenitud del fuego,
y si ver era el contagio de la locura,
deseaba locamente esa locura”*

Maurice Blanchot

La Folie du jour

Didi-Hubermann (2012:7)

“Amanece el sol, resplandece la llama de una vela, el pulso eléctrico calienta los filamentos de una bombilla y los proyectores se encienden. El motor de las máquinas va llenando el espacio hasta fundirse con el sonido de la sala contigua, vacía y negra. Los aparatos siguen funcionando ininterrumpidamente, iluminados ahora por la propia luz que expulsan, como antiguas piezas de museo colocadas sobre sus peanas.

Las primeras formas aparecen. Y si ver era el fuego... una incandescencia de luces y de sombras abocadas a extinguirse, verdad preciosa pero pasajera, destellos efímeros. Sus llamas iluminan el mundo, lo alumbran, lo tocan, y al quemar convierten su imagen en cenizas. Metáfora de la mirada fuego, del movimiento incesante de los cuerpos, de las metamorfosis de la visión según la presentan la pareja de artistas. Como una vela. Escribe Georges Didi-Huberman que la imagen arde, y en ella el tiempo se funde, pues “en la imagen es el tiempo quien nos mira”: somos por igual ante los dos”. Vinyes, M., Ciuti, C. (2020).

Entre el 8 de octubre y el 22 de noviembre de 2020 se presenta en la sala de exposiciones de Filmoteca de Catalunya, en colaboración con el festival de video arte LOOP, *I si veure era el foc* por Valentina Alvarado Matos y Carlos Vásquez Méndez. Esta instalación fílmica consta de cuatro proyecciones en 16mm de diez minutos cada una (en bucle), dos proyecciones de diapositivas, una pieza de arte sonoro y una escultura. Las piezas fílmica, realizadas en plena pandemia del SARS-CoV-2, se inspiran en la alegoría de la caverna de Platón, mito que define de esta manera la pensadora María Zambrano (1996:50): “*donde el prisionero no tiene ante sí, más que sombras, apariencias, y las cadenas sujetan sus miembros para que no pueda mirar hacia el lugar de donde llega la luz*”. Las sombras reflejadas en los muros son proyecciones engañosas de lo real o verdadero es lo que emite aquella luz desde un exterior inaccesible.

Y si ver era el fuego, que es el título de la exhibición en castellano, es una frase de Maurice Blanchot, que como en el mito platónico este reclama aire, luz y el ardor de lo auténtico desde un lugar sombrío, aunque aquello signifique acceder a lo inconmensurable, puesto que el peligro se supone: quemarse o enloquecer. Blanchot no anhela entendimiento, anhela una experiencia sensible profunda. Las imágenes, el conocimiento estético que acarrear, no representan aquellos espectros a los que hay que someter a múltiples interrogaciones según el ideal platónico, son más bien las ensoñaciones que estas pueden contener, las eternas promesas de un mañana mejor que las mercancías, el progreso y su maquinaria nos ofrecen a través de las imágenes.

Y si ver era el fuego superpone distintos mantos de historia, estratos temporales del pasado, presente y ficciones del futuro en donde la naturaleza y la cultura se relacionan frecuentemente de manera contrapuesta. La curadora de la exposición Carolina Ciuti (2021:74) escribe lo siguiente sobre la instalación:

“Desde su anterior proyecto Paracronismos, el dúo reflexiona sobre la coexistencia de temporalidades heterogéneas sacudiendo la idea de una sucesión cronológica lineal. De la misma manera esta instalación propone un itinerario no jerárquico entre planos temporales diferentes, que envuelven y atraviesan al espectador yuxtaponiendo el tempo de la naturaleza u el del progreso tecnológico”.

I si veure era el foc

Cuatro proyecciones en bucle 16mm de 10' cada una

Dos carruseles de diapositivas de 90 imágenes cada una en bucle

Instalación con retroproyector y película positiva (archivo)

Pieza Sonora Stereo 39'

Extractos de la entrevista a Valentina Alvarado Matos y Carlos Vásquez Méndez a propósito de la exhibición *I si veure era el foc*. Para la revista *Lumière* por Algarín, F. Y Saldaña, C. (2020).

¿Cuánto tiempo transcurrió desde que hicisteis la propuesta del proyecto de la exposición?

Valentina Alvarado Matos: Comenzamos a hablar conceptualmente de la propuesta en torno a mayo. Recuerdo que estábamos pseudo confinadas, al menos pudimos ir a ver la sala. Cuando vimos la sala, nos hicimos a la idea de una serie de cuestiones prácticas, como por ejemplo la posible duración de las piezas, cantidad de proyectores, etc. Eso también nos dio una idea presupuestaria. En cuanto al espacio, pudimos definir la presencia de cuatro proyectores con sus *loopers*. Y a partir de la aprobación de esta idea por parte de las comisarias y de producción, comenzamos a «escribir» esas cuatro líneas de imágenes proyectadas que partieron del visionado de los archivos. Esto ocurrió en junio. Julio y agosto fueron meses de filmación, revelado, montaje y encargo de las copias finales, que llegaron en septiembre. Fue un proceso muy intenso, pero realmente interesante. Pasamos esos meses sumergidas en el taller. En todo caso, al tomar como punto de partida *Paracronismos*, un proyecto que veníamos trabajando desde hace un año, las pistas conceptuales estaban ya muy claras en el momento de trabajar en esta suerte de guión.

Carlos Vásquez Méndez: Hicimos el ejercicio de ver de nuevo todo el material de archivo de las performances (*Paracronismos*), tomamos notas nuevamente y realizamos una especie de escaleta. Y en base a esa escaleta empezamos a buscar una especie de reflejo o de eco para construir algo así como un negativo de la primera escaleta que derivaría en lo que terminamos filmando. En realidad, era todo bastante simple. Fue muy procesual. Cada fase nos llevaba a otra. No teníamos una idea muy clara al comienzo. Por otro lado, es una fortuna que el taller estuviera en este espacio, que forme parte de esta industria textil abandonada, porque eso nos permitió encontrar varios rincones en los que reverberaban algunos de los elementos que habíamos venido investigando en las performances. Así que en cierto modo fue como ver esos elementos a una micro escala para luego salir del taller para viajar buscando los paisajes, por ejemplo, del norte de Cataluña o de la costa, donde encontramos una visión más a macro escala. El proceso fue más o menos ése, pero tuvimos muy poco tiempo. Me habría gustado mucho poder realizar esta exposición a lo largo de un año. Aún así, aceptamos y agradecemos la oportunidad que se nos daba.

Valentina Alvarado Matos: Y también la confianza de las comisarias, Carolina Ciuti y Marina Vinyes. ¡Nosotras tampoco habíamos visto las imágenes que habíamos filmado! Por tanto, por parte de ellas supuso un voto de confianza absoluto respecto a lo que estábamos proponiendo. Ni siquiera podíamos enviarles algo para que se hicieran una idea. Para ellas, al igual que para nosotras, tanto los días previos a la inauguración como la propia inauguración fueron un descubrimiento.

Carlos Vásquez Méndez: Hasta que estás en el espacio, no ves la exposición en sí. Hicimos bastantes ensayos en digital. Grabamos las copias de trabajo e hicimos una serie de montajes en digital.

Valentina Alvarado Matos: Ésa era la única forma de entender cómo iba a funcionar el conjunto. Lo que sí teníamos claro desde el inicio eran las primeras tomas de los cuatro proyectores de 16mm.

Carlos Vásquez Méndez: A partir de eso pudimos desarrollar las sincronías o las duraciones. Eso nos ayudó a llegar con más confianza al momento de cortar el negativo.

Decís que montasteis la escaleta a partir del material de archivo para poder establecer una especie de correspondencia en negativo de la filmación.

Valentina Alvarado Matos: Era una escaleta bastante abstracta. La entendíamos como si fuese una pizarra con distintas palabras. Había cuatro líneas. Comenzamos con una serie de elementos que luego fuimos alterando. Por ejemplo: fuego, sol, vela y bombilla. A partir de ahí, realizamos una serie de ejercicios. Algunos eran ejercicios observacionales, relacionados con el paisaje. Otros eran ejercicios orientados más bien a la construcción, que luego derivaron hacia ejercicios prácticos realizados en el taller. Ahí entraban las distintas lógicas de trabajo de Carlos y mía. Esa idea por ejemplo de filmar un sol y luego la recreación de un sol. Filmar un paisaje y luego la recreación de un paisaje. Más adelante, el trabajo consistió en ir sumando o restando, armando un rompecabezas.

Carlos Vásquez Méndez: Partimos de este juego de cuatro líneas que tenía una utilidad tanto horizontal como vertical. Ahí podíamos ver la extensión, la estructura, el arco de cada una de las líneas. Pero también empezamos a ver si había coincidencias o divergencias entre las cuatro. Todo esto lo hicimos gráficamente. Una cuestión importante es que cada una de estas líneas poseía una naturaleza completamente diferente. Algo que me sorprende siempre de Valentina es su capacidad para experimentar mientras está filmando. Por un lado, está su uso recurrente de las manos, pero por otro, y aquí pienso específicamente en *Propiedades de una esfera paralela*, está el arrojo de Valentina para lanzarse a realizar una serie de pruebas delante del objetivo, ensayando mientras filma lo que al menos en teoría está en su cabeza. Yo no soy capaz de hacer eso. Si no he hecho una serie de pruebas previamente, me cuesta lanzarme a filmar. Así que, en este caso, creo que la combinación de ambos métodos permitió que fluyéramos de una manera bastante natural.

Valentina Alvarado Matos: Además, esta idea de «artificio» y «reab», o de la recreación frente a la observación entraron como diálogo y reflexión constante durante el proceso.

Carlos Vásquez Méndez: No tuvimos demasiado tiempo como para pararnos a pensar, pero en todo caso fue un proceso bastante lúdico. ¡Lo más estresante fue el corte del negativo! En el taller no teníamos las condiciones adecuadas para trabajar en ello. Nos daba mucho miedo rallarlo, pero creo que el resultado es bueno, finalmente.

¿Esto lo hicisteis en La Escocesa?

Valentina Alvarado Matos: Sí, todo. ¡Y es un lugar que está lleno de polvo por todos lados! Es una fábrica...

¿Cuánto filmasteis aproximadamente?

Carlos Vásquez Méndez: Filmamos poco. Unos 60 minutos. Lo que se proyecta son unos 40 minutos (Cada proyector tiene una bobina de aproximadamente 9' 30"). Otro aspecto interesante de esta filmación es que nunca hicimos segundas tomas. Confiamos mucho...

Tampoco había otra posibilidad...

Valentina Alvarado Matos: No, ni un presupuesto para poder permitirse hacer pruebas, etc. Si hubiéramos pasado un año entero trabajando, habríamos comenzado por hacer pruebas digitales, para ver cómo funcionaban los ejercicios o todo aquello que teníamos en mente.

Carlos Vásquez Méndez: Finalmente todo salió bien, pero pienso que filmar en esas condiciones no es un motivo para enorgullecerse. Cuando se trabaja con material filmico al límite, puede que un día las cosas no vayan tan bien. Así que el factor de la suerte fue muy importante. Lo que dejamos fuera fueron secuencias completas, no cosas que no hubieran salido bien.

¿La película del retroproyector se filmó también ahora?

Carlos Vásquez Méndez: Es una combinación entre un material de archivo que procede del proyecto de Paracronismos y un fragmento de material descartado filmado para la exposición.

Valentina Alvarado Matos: Luego, está también la imagen filmada del retroproyector con los líquidos. En todo caso, ese material descartado del que habla Carlos espero poder rescatarlo más adelante e intervenirlo.

Carlos Vásquez Méndez: El material descartado es un buen ejemplo del tipo de tomas que no repetimos una segunda vez por ser demasiado larga. No funcionó la primera vez y, en ese momento, por alguna razón no lo repetimos. Al final pecamos en confiar demasiado en lo que vimos por el visor de la cámara. Por suerte pudimos reciclarlo y utilizarlo en la instalación.

Valentina Alvarado Matos: En medio de la situación de la pandemia, la preparación de la exposición comenzó por Zoom. En cierto modo, por eso para Carolina Ciuti en la inauguración comentó que le hacía mucha ilusión dar luz a una exposición que comenzó desde un diálogo virtual y que luego se trabajara con una materia tan física como es el celuloide. Y también que el planteamiento en la sala es una experiencia corporal que pasa por caminar, atravesar la pantalla, permitir que la imagen se rompa.

Carlos Vásquez Méndez: Cuando terminó la cuarentena y realizamos estas reuniones de preparación telemáticas, empezamos a recuperar poco a poco nuestro espacio, nuestra rutina. A continuación llegó ese periodo tan intenso de filmaciones, que resuena bastante en el título de la exposición. Pero en cualquier caso, esa mirada abrazadora, pero también abrasadora, fue una sensación fuerte en aquel momento. En cierto modo, diría que fue una época de fluidez en la que por suerte la mente o la razón quedaron un poco relegadas. Este abandono de la planificación tiene que ver con el rechazo de la eficacia, que es algo tan occidental y científico. No hay un objetivo, un plan trazado, una serie de pasos que cumplir. El cine industrial funciona así. El cine experimental me da la sensación de que no funciona tan así. El arte contemporáneo está cuestionando esta metodología constantemente. En este caso, por el coste y por lo delicado del propio material, nos vemos obligados a no entregarnos por completo a esa fluidez, a tener una previsión, un terreno trabajado que nos permita aprovecharlo al máximo. Sin embargo, este proyecto siguió un proceso completamente orgánico.

¿Y cómo se formó la idea de que serían cuatro piezas?

Valentina Alvarado Matos: Desde el momento en que vimos la sala, comprendimos que habría cuatro proyectores de 16mm. Posteriormente, surgió la posibilidad de trabajar con las diapositivas

de 35mm, así que definimos dos filas que acompañarían las proyecciones. Eso nos ayudó a fijar un poco el trazado de los relatos.

Carlos Vásquez Méndez: Era una cuestión puramente espacial. Cuando visitamos el lugar por primera vez y estudiamos a continuación el plano de la sala, rectangular y con tres pilares en el centro, tuvimos claro que debía ser así. No era fácil proyectar ahí. Incluso encontramos ciertas dificultades para pensar cómo realizar *Paracronismos I* en este espacio. Los pilares son bastante gruesos. Por eso pensamos que una forma de aprovechar el espacio podía ser utilizar el pilar central como eje central. Ese eje nos permitía contar con proyecciones hacia las cuatro paredes y, sobre todo, ofrecer la idea al espectador de que lo que estábamos proponiendo era una instalación, no una exposición de obras autónomas de distinta naturaleza. Para llevar a cabo esta idea, era fundamental que los proyectores estuviesen juntos. En mi caso al menos no hay una gran manera de fundamentarlo, pero yo sentí una cierta certeza de que de este modo se comprendería muy bien que se trataba de una instalación.

Valentina Alvarado Matos: En mi caso, pienso en el propio espacio arquitectónico de la sala. Por un lado tenemos la columna central, por lo que la propia disposición de los proyectores alrededor de la columna la definen como una suerte de motor central del que emanan o surgen las otras imágenes. Por otro lado, estaba la voluntad de bloquear las paredes fijas, porque hubiera sido muy fácil proyectar sobre esas paredes. También quisimos romper con los tamaños preestablecidos de las pantallas en relación con las alturas de las peanas. Lo que hicimos fue liberar a la pantalla de las paredes y sacarlas hacia adelante.

Carlos Vásquez Méndez: Trabajamos con el vacío, con la penumbra. De hecho, otra de las ideas que surgieron fue la de la alegoría de la caverna de Platón. El título de la instalación, *I si veure era el foc*, que es una frase de Maurice Blanchot, funcionaba como una especie de reivindicación de lo sensorial como forma de conocimiento (o de aproximación al conocimiento).

Valentina Alvarado Matos: Lo que escribe Blanchot es: «Deseaba ver algo en pleno día. Me sentía hartos de la complacencia y de la comodidad de la penumbra. Sentí un deseo de agua y de aire para el día. Y si ver era el fuego, exigía la plenitud del fuego. Y si ver era el contagio de la locura, deseaba locamente esa locura».

Carlos Vásquez Méndez: Esa unión entre la visión y el fuego nos parecía que funcionaba como una forma de cuestionar la idea de la alegoría de la caverna de que las imágenes que se reflejaban del mundo eran engañosas, un camino que había que transitar con mucho cuidado. Sólo la razón, la mirada directa a la realidad, podía llevar al conocimiento. En cambio, aquí Blanchot plantea las cosas de otra forma. Hay una forma de aproximarse al conocimiento que pasa por la visión, por lo sensorial. Un cierto nervio que pasa por la exigencia de la plenitud de la experiencia estética. Es lo mismo que decíamos antes, la idea de abrazar/abrasar las imágenes. Así que la idea de la caverna fue importante en el trabajo con las comisarias de la exposición, sobre todo en el desarrollo del espacio de la exposición y la relación entre las imágenes y las diferentes pantallas. Todo ello funciona como un mundo reflejado en distintas vertientes.

Valentina Alvarado Matos: Serían algo así como pistas de mundos diversos y no de mundos concretos.

Carlos Vásquez Méndez: A través de las fisuras se perciben sus destellos.

Los límites del espacio no quedan fijados. Las paredes se funden como una penumbra. Donde esto es más evidente es en la pequeña sala sonora. Se siente el deseo de acercarse y estar en la oscuridad.

Parece que es un espacio sin fin. En cambio, en la sala general son las pantallas las que delimitan el espacio. Hay una sensación de gruta. El fondo podría no ser el de una pared ortogonal.

Carlos Vásquez Méndez: Es cierto lo que dices de la sala de sonido. Además, es el único lugar de descanso disponible, con un pequeño banco. La función de este banco en realidad consiste en sentarse para no ver nada. O al menos no otra cosa que no sea la oscuridad total. Después de esa especie de multiplicidad de imágenes del otro lugar, del allá afuera, de todos esos estímulos visuales, de los juegos de luces y sombras, de una luz que puede llegar incluso a deslumbrar y a obligarte a cerrar el iris... llegar a este lugar en penumbra supone verlo incluso más oscuro de lo que es.

Valentina Alvarado Matos: Recuerdo que alguna persona nos dijo que se había sentado allí esperando que apareciera una proyección. Me gustó mucho esa expectativa frustrada.

Carlos Vásquez Méndez: Es también un lugar en el que lavar los ojos.

Valentina Alvarado Matos: Sí. Otra cosa es que en todas las proyecciones hay siempre una cierta presencia de la forma circular. Puede ser el sol, puede ser una bombilla, puede ser la pieza de cerámica que gira como un atlas. Hay una relación con lo cartográfico que no trabajamos conscientemente, pero que sin duda está presente. La lente de la cámara que se aleja y se vuelve a acercar y que funciona como una lupa va en esta misma dirección. Al mismo tiempo, asocio todo esto con el hecho de que tanto Carlos como yo vivamos aquí siendo de otro lugar.

Carlos Vásquez Méndez: La figura circular, de todos modos, se ha ido presentado en otros trabajos que hemos hecho. La circunferencia, o el círculo, está siempre ahí. Una vez hicimos una performance en una residencia en Italia que luego repetimos en Portbou. Consistía en un juego de luces que requiere muchísima oscuridad, pues es bastante sutil. Para esta performance utilizamos una cámara fotográfica de gran formato —con fuelle. La desmontamos por completo y la transformamos en un proyector. Utilizamos un texto del artista Francesco Careri sobre los dólmenes, lo cual asociamos con las ópticas y las luces. La entrada de la circunferencia en la evocación de los astros era inevitable.

¿Cómo fue el trabajo de sonido en I si veure era el foc?

Carlos Vásquez Méndez: El sonido surgió de un accidente. Contábamos con una serie de registros de sonido directo de cada una de las filmaciones que habíamos realizado, pero de repente lo perdimos todo. A partir de ahí comenzamos a trabajar en la recreación de algunos elementos, pero también empezamos a construir un archivo de sonidos de máquinas o motores que pudieran dialogar con el sonido principal de los proyectores. Fue entonces cuando empezamos a investigar en las diferentes librerías sonoras. En mi caso, me gusta mucho el sonido y he trabajado realizando la postproducción de sonido tanto en mis trabajos como en los de Valentina, por lo que empecé a buscar posibilidades o a preguntar a otras personas que también abajan con librerías de sonido, que también había acumulado sonidos de motores o de maquinaria relacionada con esos procesos industriales que pudieran dialogar con los sonidos del proyector. Por eso todos los sonidos que se escuchan en la exposición han sido generados artificialmente, a través de procesos estrechamente relacionados con la industrialización y con los temas que fuimos abordando en los dos *Paracronismos*. Así que trabajando de esta forma era como si por un lado estuviéramos cubriendo esa especie de referencia, ese origen, mediante el trabajo en torno a la industrialización y su sonido, y por otro estuviéramos descubriendo la musicalidad o la secuenciación en el sonido de los proyectores en la propia combinación con los sonidos industriales. Muchas de esas combinaciones me parecen piezas musicales, para mí no es simplemente el sonido de una máquina.

Luego está el elemento circunstancial y logístico que tiene que ver con el funcionamiento de los sensores. Cuando llegamos, no teníamos claro si era demasiado temprano y si por lo tanto había máquinas que aún no habían sido puestas en marcha. Pero de repente, al dar dos pasos, la fábrica empezó a funcionar.

Valentina Alvarado Matos: Al final tomamos esta decisión pensando en el cuidado de las propias películas. Pero creo que igualmente ofrece una dimensión en cierto modo espectacular y por otra parte un tanto temerosa. Entonces, nos preguntamos: ¿qué ocurriría si una persona está totalmente quieta en la sala de sonido y de repente se apaga todo?. De hecho, eso fue lo que nos pasó. Ni siquiera estábamos en la sala de sonido, sino de pie, viendo una de las proyecciones, concretamente la del fuego.

Valentina Alvarado Matos: Xavi Massó, el encargado de los proyectores y de realizar los *loops* fue quien sugirió esto. Nos comentó que solían utilizarlo en todos los museos, sobre todo para proteger la película. Algunas personas, de hecho, piensan que esa detención sucede a propósito, que forma parte del espectáculo.

Carlos Vázquez Méndez: Lo que nos gustó del trabajo con Xavi es que, además de ser alguien extremadamente generoso, siente una verdadera necesidad de cuidar el material. No sólo está ahí para realizar su trabajo técnico, activar los *loops*, etc. También busca las formas de que el material sufra lo menos posible.

Valentina Alvarado Matos: Hay que pensar que cada vez que se encienden o apagan los sensores, eso produce un efecto terrible en las bombillas. Obviamente, es mucho mejor para las películas, pero no para las bombillas, y por ende, para los proyectores. Por tanto, está sacrificando sus bombillas y sus proyectores para poder preservar la película en las mejores condiciones.

Carlos Vázquez Méndez: Por otro lado, la proyección en *loop* te hace consciente a otro nivel del lado orgánico de la película. En primer lugar, porque cada película reacciona de una manera diferente dependiendo de la tensión, de la duración, etc. Es un proceso fascinante, pero la falta de control también puede resultar muy angustiada.

Valentina Alvarado Matos: Algo en lo que felizmente coincidimos con las trabajadoras de la Filmoteca a cargo de la sala de exhibición es la logística que eso conlleva, en cuanto a que hay que cuidar y revisar diariamente el material. Creo que ahí está también la belleza del proyecto y en particular del propio cine analógico. La consecuencia de eso, como sucede por ejemplo con los tiempos arrítmicos, es que la sala esté viva.

Carlos Vázquez Méndez: Otra cuestión es la dificultad de que una institución apoye a los artistas cinematográficos a la hora de llevar a cabo iniciativas como ésta. Por eso trabajamos siempre desde la disyuntiva, preguntándonos en todo momento cómo deberíamos plantear la obra. Incluso en algún momento, gracias a una beca que ganamos, nos planteamos comprarnos un *looper*. Pero los *loopers* son realmente caros. No conozco a nadie que los venda en Barcelona, por lo que teníamos que conseguirlos en Canadá o en Estados Unidos. En Francia parece que había alguna persona que también tenía *loopers*. En todo caso, no es sencillo.

MTDNA 1CE HG



















mtDNA 1Ce hg es un estudio sobre el paisaje, geográfico y humano, rodada en el norte de Islandia en 16mm, con película color, de aproximadamente 120 metros de largo de once minutos de duración. Esta pieza muestra un entorno despojado de toda figura humana –al menos corpóreamente– que es evocada solo por sus vestigios, en apariencia abandonados en la soledad de un terreno yermo y un clima inclemente. La cultura material se percibe a través de caminos trazados y construcciones aisladas sometidas a la indomabilidad del entorno, no obstante la cámara delata una presencia, reestablece un diálogo implícito entre el paisaje y el cuerpo.

El título de la pieza apela a un enlace arcaico entre quién mira y el entorno que atraviesa, con un cierto extrañamiento en la captura un pequeño fragmento de la historia de las encrucijadas. En un estudio genético de un grupo amplio de la población local se encuentra la presencia de un ADN mitocondrial perteneciente al haplogrupo C1, uno de los pocos que se conocen asociados al poblamiento de América hace unos 14.000 años. Este hallazgo plantea la posibilidad de que una mujer amerindia haya sido llevada a Islandia por navegantes vikingos cerca del año 1000 D.C., y que esta mujer tuvo descendencia, la cual se puede rastrear en un centenar de individuos de la isla. Este sería el primer caso de mestizaje entre americanos y europeos documentado. Este descubrimiento pone en crisis el discurso predominante anti-mestizaje en una isla acostumbrada a verse a si misma como una población que ostenta una pureza genética rara a esta escala en el mundo. Este

sentimiento proteccionista crecía exponencialmente en relación a los fenómenos relativamente recientes en Islandia como son el turismo masivo y la inmigración, que en contraste con las características únicas e intactas de su geografía, su cultura y su genética forzosamente endogámica, forzaban a la isla a vivir en una contradicción forzosa, ya que son las necesidades económicas, que surgieron tras la profunda y reciente crisis económica, las que obligan a la población a mantenerse abierta a la globalización. El mestizaje entonces se presenta en la opinión pública islandesa como una amenaza velada, nueva y palpable, no obstante la realidad es que la hibridación había comenzado siglos atrás.

Este contexto, refractario al cambio y ciertamente ostracista, es el escenario de la obra donde lo humano se manifiesta suprimido y en donde sólo sus vestigios evidencian su presencia. Existe una creciente tensión en el fuera de campo, acrecentado por la banda sonora, hecha en base a grabaciones de campo, que siempre aluden a un contraplano, es decir, la fuerza centrífuga de las imágenes y los sonidos invitan a salirse del marco organizador, el contenido de la pieza no solo rebalsa las limitaciones del formato, también de sus significados.

Hay un plano secuencia final que apela también a esta inquietud, en donde la cámara se desplaza mientras un cuerpo la sostiene mientras camina, conectando un lado y otro del fiordo, devolviendo a la obra una presencia viva, un cuerpo y su intento de territorializar ese paisaje inhóspito, frío, hostil, también con él que proviene del otro lado del océano atlántico.

mtDNA 1Ce hg

16mm print

11' (en bucle)

sonido

2019

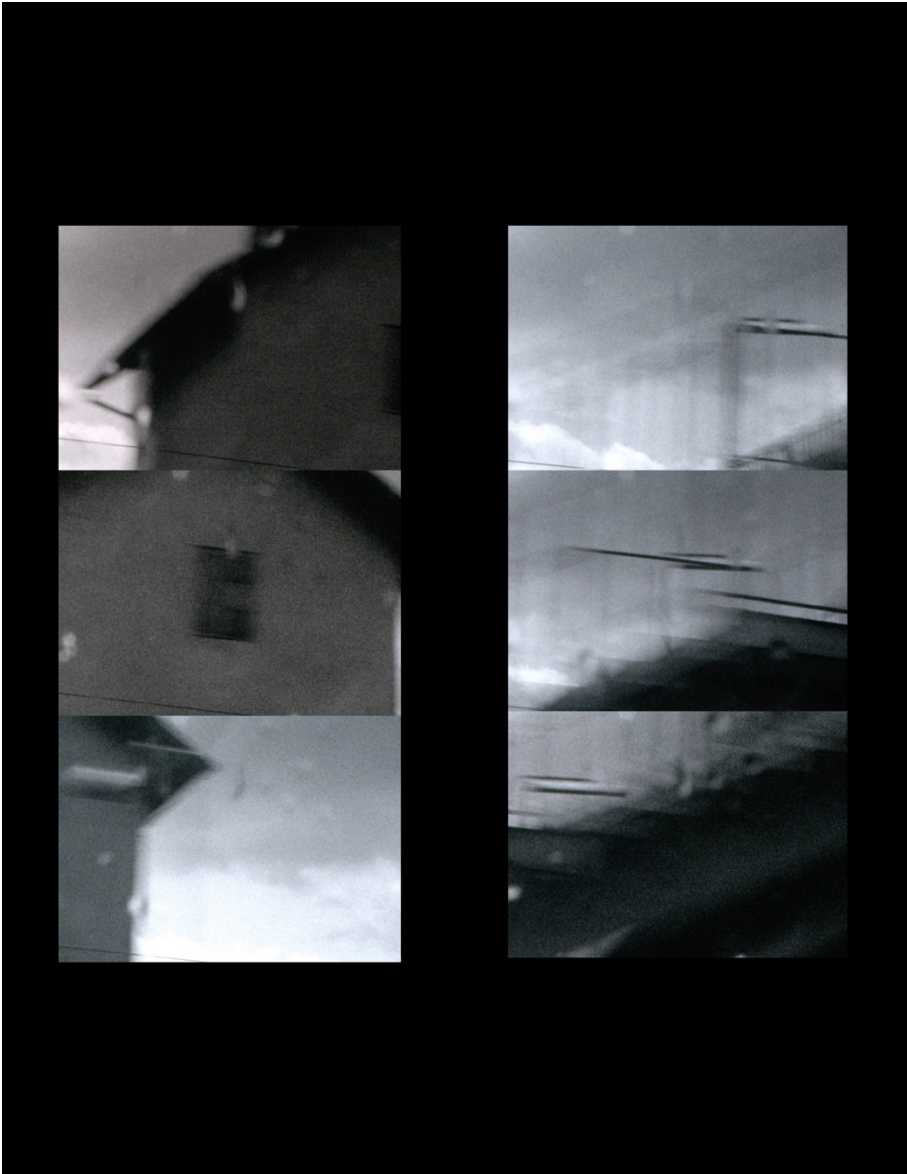
Esta pieza ha sido proyectada en la Filmoteca de Catalunya (2020), en la Muestra de Cinema Periférico S8 (A Coruña) (2020) y en el Festival Process en Riga (Letonia) en el 2021.

EXTRACTO DEL LIBRO DE LA MUERTE (LETRA B)

TEOREMA DE SUPERPOSICIÓN

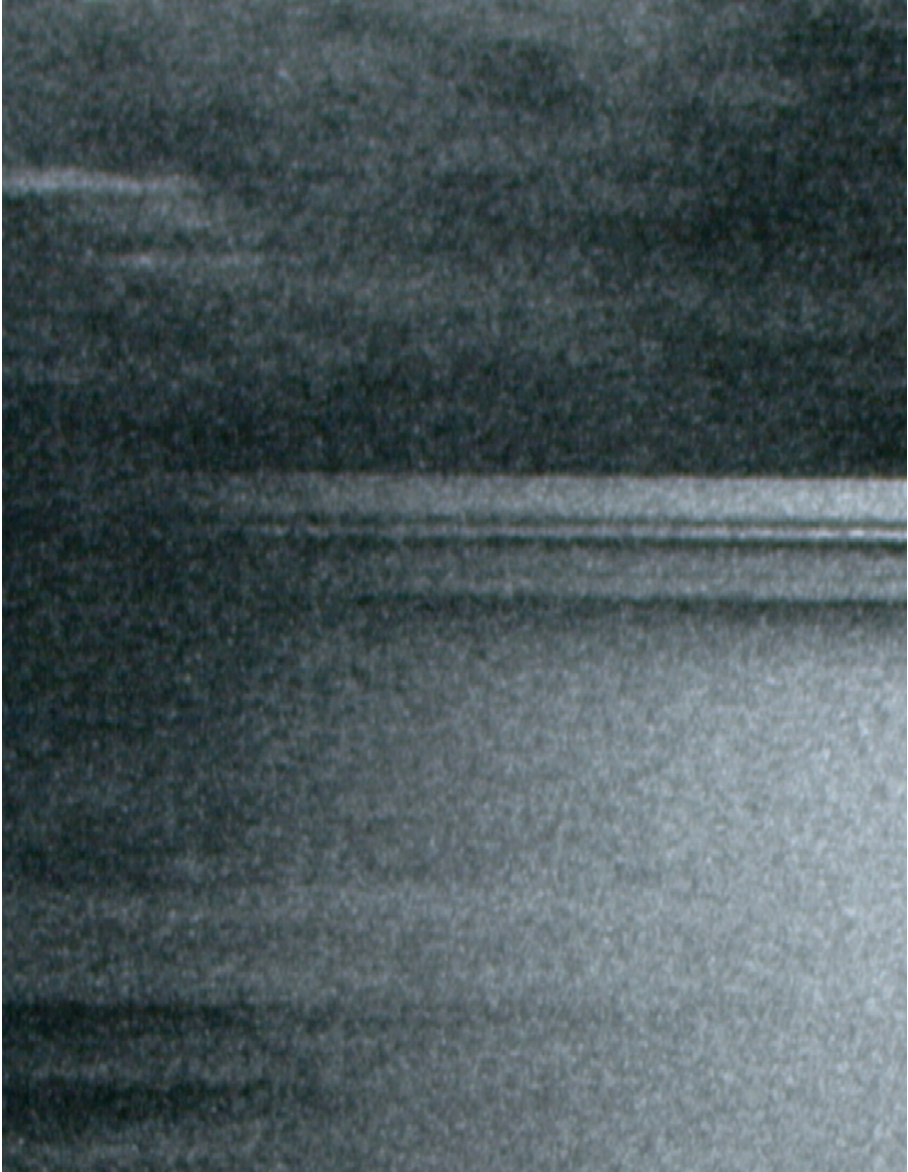
LANDSCHAFT. DER ZUG AUS KRAKÓW ZU OŚWIĘCIM







1942), Markus Berka (12543/1942), Bl
ici Berka (12543/1942), Bl
ch (10338/1942), Jim Berdo
o/1942), Lubow Berdit sche
/1943), Karol Berdzickie
4002/1943), Abram Berel (14
erel (6543/1943), Sima Berel
42), Avrom Berenbaum (3311/
na Berenbaum (24094/1942),
fel Berend (19937/1943) A-11









Estas tres obras, interconectadas, son el resultado de un proceso de investigación y de experimentación desde una perspectiva testifical, que se centra en los procedimientos documentales que conectan las obras con la historia, como también en las facultades que la práctica artística tiene sobre una posible (re)escritura histórica, en el razonamiento sobre el régimen de delimitación de las formas visuales en hechos relacionados a la memoria –histórica– y en como las imágenes fílmicas pueden obtener alguna legitimidad en la búsqueda de las huellas de eventos pasados en espacios vacíos –en apariencia– de aquello que lo significó a perpetuidad. Las tres obras son parte del conjunto de una sola instalación y comprenden *un sistema* donde las obras comparten similares fuentes de documentación, están compuestas por materiales que provienen de un mismo suceso temporal y espacial y porque cada una es un sustentáculo de toda la propuesta instalativa.

En ambas exhibiciones (Sala RENFE Portbou 2019 / Arts Santa Mònica 2020), se presentaron tres obras con formalizaciones y lenguajes diferentes conectadas entre sí, que hacían que cada una de ellas se expandiera por la sala y surgieran múltiples conjunciones. El vínculo que trazan con la vida y el pensamiento benjaminiano provenía de dos citas que como dos surcos –tenues en un inicio– abrieron hondas posibilidades de ficcionalización de lo real. La primera era una hipótesis de Frank Kermode sobre la posible vida de Walter Benjamin, en el caso de que hubiese logrado cruzar la frontera y arribar a su destino final (Nueva York), idea que escribió en el New York Times en 1978 y que cita Terry

Eagleton (1998:17) en su libro *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*: “*Abora a los ochenta y seis años de edad, quizá sería un distinguido profesor emérito americano*”. Y la segunda era un texto atribuido a él donde expresa su consternación por los lazos entre militares y un conglomerado químico industrial alemán.

“Pesimismo en toda línea. Sí, sin duda, y completamente. Desconfianza con respecto al destino de la libertad, desconfianza con respecto al destino del hombre europeo; pero sobretodo tres veces desconfianza frente a cualquier arreglo: entre las clases, entre los pueblos, entre los individuos. Y sólo confianza ilimitada en la I.G. Farben y el perfeccionamiento pacífico de la Luftwaffe”
(Benjamin en Löwy, 2003:26)

Con esta propuesta de obra, el gesto de Kermode de imaginar las otras vidas posibles de Benjamin antes de su detención en Port Bou, se conectaron con la razón inmanente de su huida, es decir, la Gestapo y su persecución como intelectual de origen judío y se planteó la siguiente suposición: ¿Qué hubiese sido de la vida de Walter Benjamin si lo hubieran entregado a la Gestapo?, la respuesta es muy probable: Habría acabado en un campo de concentración donde con seguridad encontraría la muerte. Walter Benjamin sabía de la deriva nacionalista e identitaria que había tomado su país, sabía muy bien de la persecución antisemita porque la padecía el mismo, lo que no podía saber era de la existencia de los campos

de concentración y de la solución final. Löwy resalta lo inquietante de la ironía con que remata su alegato, esa *confianza ilimitada en I.G. Farben*, el mismo conglomerado de empresas que inventó el *Zyklon B* utilizado en las cámaras de gas de los campos de concentración nazis y que poseía incluso una fábrica ubicada a un costado de Auschwitz-Birkenau, donde esclavizaban a los presos para trabajo forzado y experimentos químicos. Walter Benjamin jamás pudo saber esto, tampoco que la *confianza ilimitada en la I.G. Farben* continúa en la Alemania contemporánea, ya que las empresas que resultaron de su disolución luego de la Segunda Guerra, jamás fueron llevadas a juicio y muy por el contrario, son orgullo de la industrialización teutónica: Bayer, BASF, Hoescht, AGFA y Pelikan.

EXTRACTO DEL LIBRO DE LA MUERTE (LETRA B)

En uno de los viajes que se realizaron al sur de Polonia para este proyecto, específicamente a la zona aledaña al campo de concentración de Auschwitz, se pudo acceder al archivo *Sterbebücher von Auschwitz* (E libro de la muerte de Auschwitz), que son los libros del campo de concentración con los apuntes de entradas de prisioneros y sus muertes por parte de las SS, desde la apertura del campo en 1939 hasta 1943, que es cuando se abandona el procedimiento de registro. Estos libros contienen una lista de “68.864 entradas. Esta lista registra apellido y nombre junto a la fecha y el lugar de nacimiento y la fecha de fallecimiento así como se apuntaron en los libros de la muerte” (Debski, J., Goldmann, S., Jastrzebska, H. et al 1995:7)

En un primer intento de formalización, se registró con un grabador de sonido digital, las lecturas de miles de nombres alterando la velocidad y sus propiedades sonoras con múltiples efectos de post producción. Sobre este sonido casi ambiental, inasequible, se planteó una performance en el marco de la IV Escola d’Estiu Walter Benjamin, donde se hacía lectura de los nombres de la letra B del libro de los muertos en la entrada del cementerio de Port Bou, donde yace la tumba del filósofo alemán.

Este trabajo procesual derivó en la escritura de los nombres de la letra B con tiza sobre un tablón de 5 metros x 2 metros, cubierto de pintura negra, procurando que en un espacio casi imperceptible de la pizarra apareciera el siguiente registro: “*Benjamin, Walter Israel (21.4.1922, Reichenbach, 10.8.1942) – 19154/1942*”, nombre que verdaderamente

aparece en la lista de la letra B de los libros de la muerte de Auschwitz - no obstante es sólo un alcance de nombres-, contestando de paso la primera pregunta que planteaba al inicio del proyecto: ¿Qué hubiese sido de la vida de Walter Benjamin si la Guardia Civil lo hubiera entregado a la Gestapo?.

TEOREMA DE SUPERPOSICIÓN

La segunda obra de la propuesta para la exhibición se fundamenta en dos reflexiones en torno a los límites de la representación visual de la memoria histórica, que modulan de una forma patente los procesos de documentación y registro audiovisual de acontecimientos que marcan la historia a través de la tortura, la desaparición y la muerte de seres humanos. El primero de estas regulaciones el crítico de cine y Doctor en Historia del Arte Jaime Pena lo resume magistralmente en su libro *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*, cuando analiza que desde 1945 (específicamente cuando se revelan los campos de concentración al mundo) “*la crítica cinematográfica, pero también desde la filosofía –la famosa proclama de Adorno, ‘escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie’–, se va delimitando un camino que se traduce en la adopción prioritaria de una serie de elementos expresivos y fórmulas narrativas*” (Pena, 2020:32) .

Claude Lanzmann con su monumental obra cinematográfica *Shoa* (35mm, 566’, 1985), en la etapa de estructuración inicial de los testimonios había evitado viajar al lugar de los hechos, en cambio se había concentrado en recabar testigos presenciales que en ese momento, desde distintos puntos del globo, rememoraban las atrocidades más indescriptibles. La investigación de *Shoa* nace en 1973, el rodaje comienza en 1978 y termina en 1982 –la película finalmente se estrena en 1985–. En su conocida renuencia al archivo del Holocausto y a la posibilidad de representar el horror a través de imágenes, también Lanzmann había decidido evitar el

registro del estado actual de los lugares marcados por la muerte. No obstante esto último cambió cuando viajó a Polonia en 1978.

“Fue en Polonia donde Lanzmann se confrontó con las huellas de la Shoá, pero también donde se enfrentó por primera vez con unos testigos que no había previsto, hombres que si en 1978 tenían sesenta años, en 1942 tenían veinticuatro; uno que tuviese quince en aquel entonces ahora estaría en la cincuentena: ‘Esos campesinos de la Polonia profunda habían sido los contemporáneos más próximos a ese acontecimiento’ (Pena, 2020: 68)

A principios del 2018 mientras se hacía la investigación para esta obra, en Polonia se aprobó una ley propuesta por el partido gobernante -nacionalista y ultra conservador- Ley y Justicia (PiS), esta norma condena con hasta tres años de cárcel cualquier alusión a *“campos de concentración polacos’ para referirse a los centros de exterminio de judíos situados en el territorio del país centro europeo bajo la ocupación nazi. También tipifica penalmente las acusaciones a Polonia de complicidad con los crímenes del Tercer Reich” (El País, 2018).*

En estos momentos el proyecto se estaba concentrando en la realización de en una serie de fotografías hechas en Oświęcim, el pueblo aledaño a Auschwitz-Birkenau –Auschwitz es de hecho la germanización del nombre polaco Oświęcim–. Un pueblo donde hay una estación de tren que lo conecta con las grandes ciudades del sur de Polonia y es el lugar que recibe a la mayoría de visitantes del memorial y el museo del mismo

nombre. A pesar de la estación recibe una gran cantidad de visitantes (que el año 2018 fueron aproximadamente dos millones ciento cincuenta mil según las estadísticas de visitantes del memorial de Auschwitz-Birkenau), muy pocos visitan el pueblo. Este hecho llevó a que el proyecto derivara a preguntarse por el estigma que acarrear los habitantes, las marcas del pasado visibles alrededor, en la responsabilidad de las generaciones que si fueron testigos del exterminio, en el racismo subyacente en la cultura polaca -una de las más homogéneas de Europa- y en el vacío que dejó la completa desaparición de una comunidad clave en el tejido social de Polonia desde el siglos XV. Las fotografías, hechas en formato 120mm con película negativa en blanco y negro, con la cámara montada sobre trípode, documentan por una lado el paisaje urbano de Oświęcim, espacio que no destaca por nada particular, donde se suelen ver -como en cualquier otro pueblo de la Polonia profunda-, arquitectura típica de esta zona más relacionada con Centroeuropa, variadas manifestaciones iconográficas cristianas y discretas señaléticas que se refieren los antiguos barrios ocupados por la comunidad judía exterminada. Y con ellas se trabaja una “serie blanca” que se antepone espacialmente, impidiendo en parte la visibilidad de una segunda docena análoga, llamada “serie negra”, compuesta por doce fotos oscuras con figuras levemente perceptibles del campo de exterminio como las torres de vigilancias, las alambradas o las barracas de los detenidos.

Estas fotografías son intentos de escudriñar en las fisuras de aquella reconstrucción, de aquella escritura histórica que aún continúa en

Polonia, porque aunque hayan pasado más de 75 años, la herida sigue supurando. La oficialidad de la gran historia es una herramienta donde la matriz del poder consolida sus victorias, relejendo sus hitos, escudriñando sus páginas se instituye una gran antología del progreso y es en esta promesa de perfeccionamiento y de avance sostenido hacia el porvenir donde Walter Benjamin identifica la clave que facilita el fuego inextinguible del capitalismo, que no es otra que guiar la concepción misma que la sociedad tiene sobre el mañana. Walter Benjamin ya había dado con la clave para entender el proyecto modernizador de occidente que opera estrechamente en la propia concepción temporal de la historia, es decir esa *ensoñación colectiva* que concibe el tiempo como una línea recta que avanza ineludiblemente hacia el porvenir. Benjamin decía, “*la historia es el objeto de una construcción cuyo lugar no lo constituye el tiempo vacío y homogéneo, sino el que está lleno de tiempo-actual*” (Benjamin, 2007:27). Según el filósofo alemán la historia nos rodea, nuestra realidad está construida sobre una base histórica material y se sustenta en diversos elementos provenientes de distintos tiempos que confluyen en el presente. La historia que está en los libros debe leerse con precaución, su talante concluyente envuelve el relato constreñido de los vencedores, la historia hay que salir a buscarla allá afuera.

LANDSCHAFT. DER ZUG AUS KRAKÓW ZU OŚWIĘCIM

La pieza central de este tríptico surge de la reflexión entre paisaje e historia, en como está queda desperdigada por el espacio. El viaje, desde el gueto judío de Podgorze (Cracovia) hasta Oświęcim, consiste en atravesar un paisaje cargado de historia, un escenario espacioso y campestre, que posee una cierta belleza, en donde el sonido de los trenes al pasar ha perdido toda inocencia. ¿Cómo rastrear los vestigios de un pasado traumático de un lugar en un presente neutralizado y aturdido?, ¿Cómo capturar en una imagen la resonancia en el paisaje de aquel ruido metálico y maquinal de los vagones cargados de personas sentenciadas a muerte camino a Auschwitz?.

Para Benjamin (2007:27) la verdad no existe más allá del momento en que contiene sentido en tiempo presente: “*Hay que apartarse decididamente del concepto de verdad atemporal*”, es decir alejarse del concepto tradicional de lo verdadero como algo prolongable en el tiempo, ya que en contra posición a esta idea de lo eterno, según él, lo verdadero se presenta en instantes de detención del desarrollo. En otro pasaje dice Benjamin (2007:27) que es solo en el ahora cuando “*la verdad está cargada de tiempo hasta estallar*”. El objetivo es ir más allá de la dicotomía verdadero-falso, hacer monumentos de los eventos pasados es proseguir con la práctica absolutista ante la cuál supuestamente se erige un monolito simbólico o material, “*la evidencia falsa no es menos evidente que la verdadera, la palabra se refiere a la visibilidad*” (Busck-Morss 2009:29).

Landschaft. Der zug aus Kraków zu Oświęcim –Paisaje. El tren desde Cracovia hasta Oświęcim– es el registro en material filmico en Super 8mm blanco y negro del trayecto en tren desde la estación de Cracovia (Kraków Główny) hasta la estación de Oświęcim. Son sesenta y cuatro kilómetros recorridos en una hora y media que utiliza un trazado similar a la línea construida por la *Deutsche Reichsbahn* en los años de ocupación.

El registro es a través de una técnica aleatoria de obturaciones que podrían definirse como disparos tipo ráfagas, de pocos segundos cada una a una velocidad de nueve cuadros por segundos. El material que resultó expuesto durante el trayecto fue siempre desde el mismo lugar, de izquierda (Cracovia) a derecha (Oświęcim), desde la ventana del tren que mira hacia el Sur. El material expuesto fueron tres cartuchos de quince metros cada uno de material reversible blanco y negro Kodak Tri-X 7266. Luego del revelado del material y el escaneado a alta definición, con el software de edición se alteró la velocidad reduciéndola para que cada cuadro pudiera apreciarse individualmente y el efecto de movimiento se descompusiera en cuadros con la intención de que los barridos y las abstracciones producidas por la velocidad del tren y la baja obturación de la cámara produjera una suerte de imágenes-intersticio de espacio y tiempo indeterminados. Esa historia fantasmal subyace en el paisaje. La pieza fílmica final es de 205 minutos de duración.

FIGURAS

1. Diferentes formatos de registro y de proyección en material filmico analógico.
2. Imagen esquemática del manual de instrucciones de un proyector de la marca EIKI (serie RT), fabricado en Japón.
3. Un fotograma de *Fist Fight* (10', 16mm, 1954-1964) de Robert Breer.
4. Imagen de una pantalla donde se proyecta *Zen for Films* (16mm, 1963-1965) de Nam June Paik.
5. Fotografía del espacio donde se instaló *Long Film for Ambient Light* (1975) de Anthony McCall.
6. Un fotograma de *Der Sandmann* (16mm, byn, sonido, 1994) de Stan Douglas
7. Una fotografía de la instalación *FILM* (35mm, 11', 2011) de Tacita Dean en la sala de las turbinas de la Tate Modern.
8. Imagen de la proyección de *The Green Ray* (2001, color, mudo, 16mm, 2'30'') de Tacita Dean.
9. Una imagen de la instalación *Light Music* (16mm, b&n, sonido) de Lis Rhodes.
10. Detalle de dos pantallas de *The Glass Stare* (16mm, b&n, 2005) de Karen Mirza y Brad Butler.
11. Fotografía de la instalación *Light Spill* (2005, 16mm) de Sandra Gibson y Luis Recoder.
12. Imagen de *White Museum* (70mm, 2010-2016) de Rosa Barba en el Hirsch Observatory del Instituto Rensselaer en Troy (EEUU).
13. Imagen del exterior del Centre International d'Art et du Paysage de L'île de Vassivière en Francia, lugar desde donde se proyecta *White Museum* (70mm, 2010-2016) de Rosa Barba.

14. Fotografía de la instalación de *Exercises on the North Side* (16mm, color, muda, 2007) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
15. Imagen de la tira de película de *Tres sóis* (16mm, 50", muda, color, 2009) Gusmão + Paiva.
16. Vista general de la exhibición *Lua Cão* (2018) de Alexandre Estrela, João Maria Gusmão y Pedro Paiva en Lisboa.
17. Imagen de Robert McClure preparando sus proyectores de 16mm antes de una performance fílmica.
18. Set de pedales de efectos de Robert McClure, conectados a los lectores ópticos de los proyectores de 16mm.
19. Fotografía de la performance *We Only Guarantee The Dinosaurs* (16mm, 35', sonido, 2015-2016) de Esperanza Collado.
20. Imagen de la artista Esperanza Collado realizando su performance *We Only Guarantee The Dinosaurs* (16mm, 35', sonido, 2015-2016)
21. Fotograma de *Exit* (16mm transferido a HD, 2008) de Sharon Lockhart.
22. Fotograma de *Lunch Break* (35mm transferido a HD, 2008) de Sharon Lockhart.
23. Imagen de la instalación *Untitled (16mm, 27', sonido, 2011)* de Jacob Kassay en la galería Protocinema de Estambul.
25. Fotograma de *O Peixe* (16mm, 37', color, sonido, 2016) de Jonathas de Andrade.
26. Fotograma de *Autoportrait* (35mm, 10', byn, 2017) de Luke Willis Thompson.
27. Fotograma de *False Future* (16mm, 10', sonido, 2007) de Matthew Buckingham.
28. Fotogramas de *Traffic Crossing Leeds Bridge* (1888) de Louis Le Prince.

29. Fotografía aérea de trimarán Teingmouth Electron varado en una playa de la isla Cayman Bra.
30. Fotograma de *Caribs' Leap* (35mm, 14', muda, 2002) de Steve McQueen.
31. Fotograma de *Out of Blue* (Super16mm, 24', sonido, 2002) de Zarina Bhimji.
32. Fotograma de *Yellow Patch* (35mm, 29', sonido, 2011) de Zarina Bhimji.
33. Fotograma de *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu. Masao Adachi et 27 années sans images* (66', S8mm, sonido, 2011) de Eric Baudelaire.
34. Fotografía de la instalación *Bending to Earth* (35mm, sonido, color, 15', 2015) de Rosa Barba en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
35. Fotograma de *Time as Perspective* (35mm, color, sonido, 12', 2012) de Rosa Barba.
36. Fotografía de la instalación *Boundaries of Consumption* (16mm, color, muda, 2012) de Rosa Barba.
37. Imagen de la obra *Double Whistler* (2x16mm, 1'33, 2011) de Rosa Barba.
38. Fotografía de la obra *Spacelenght Thought* (16mm, proyector, máquina de escribir, 2012) de Rosa Barba.
39. Fotografía de la instalación *Stating the Real Sublime* (16mm, 2009) de Rosa Barba.
40. Imagen de una cámara Bolex H16 de 16mm de fabricación suiza.
41. Fotografía de la instalación de Rodney Graham llamada *Rheinmetall / Victoria 8* (35mm, color, muda, 10'50", 2009).
42. Fotograma de *Kodak* (16mm, 2006, 44') de Tacita Dean.
43. Imagen de la tira de película de la obra *Salt Crystals Spiral Jetty Dead Sea Five Year Film* (70mm/2013/USA) de Jennifer West.
44. Fotograma de *Decasia* (35mm, 2002) de de Bill Morrison.
45. Fotograma de *Insulana* (Super16mm, 2021, España) de Patricia Dauder.

46. Fotograma de *Structural Film* (16mm, 6'07", 2007, EEUU) de Cory Arcangel.

47. *Angelus Novus* (1920). Dibujo sobre papel de Paul Klee.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adams Sitney, P.(1974). Visionary Film. The American Avant-Garde. Nueva York: Oxford University Press

Adams Sitney, P. (ed.), (1987) The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism. Nueva York: Anthology Film Archives.

Agamben, G. (2011). Qué es un dispositivo. Sociológica (México), 26(73), 249-264. Recuperado en 03 de mayo de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&tlng=es.

Aima, R. (2021). Zarina Bhimji. Zarjah Art Foundation en Art Forum. Recuperado en 09 de marzo de 2022, de <https://www.artforum.com/print/reviews/202102/zarina-bhimji-85044>

Algarín, F., Saldaña, C. (2020). Entrevista con Valentina Alvarado Matos y Carlos Vásquez Méndez. (Entrevista). Revista Lumière (web). Recuperado en 15 de abril de 2022, de <http://www.elumiere.net/especiales/alvaradovasquez/entrevistaalvaradovasquez.php>

Algarín, F.(2019). Entrevista con Robert Breer. (Entrevista). Revista Lumière (web). Traducción del autor: Mekas, J. & Sitney, P.A., 1973. Interview with Robert Breer, 5.13.1971, NYC. Film Culture, 56-57. Spring, pp.39-55. Recuperado en 14 de septiembre de 2021, de <http://www.elumiere.net/especiales/alvaradovasquez/entrevistaalvaradovasquez.php>

Armas, M. (2010) Lunch Break de Sharon Lockhart. Revista Lumière n° 4. Recuperado en 12 de enero de 2022, de http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num4.pdf

Armas, M. (2019) Mis lágrimas están secas. Entrevista con Laida Lertxundi. Revista Lumière . Recuperado en 7 de mayo de 2022, de http://elumiere.net/exclusivo_web/s82019/laidaentrevista.php

Balsom, E. (2013). Exhibiting Cinema in Contemporary Art. Ámsterdam: Amsterdam University Press

Belton, J. (2002). Digital Cinema: A False Revolution. October 100: 99-114. <http://www.jstor.org/stable/779094>.

Barba, R. (2018). On The Anarchic Organisation Of Cinematic Spaces. Evoking Spaces beyond Cinema. [Tesis Doctoral]. Lund: Media-Tryck/Lund University
En: <https://portal.research.lu.se/en/publications/on-the-anarchic-organisation-of-cinematic-spaces-evoking-spaces-b>

Barba, R. (2021). On The Anarchic Organisation Of Cinematic Spaces. Berlin: Hatje Cantz Verlag.

Barba, R. (2016). The Color Out of Space. Cambridge: MIT List Visual Arts/New York: Dancing Foxes.

Barba, R. (2012). Time as Perspective. Ostfildern: Hatje Kantz Verlag

Bard College (2015). Revisions—Zen for Film. [Brochure]. Recuperado en 5 de mayo de 2022, de https://www.bgc.bard.edu/files/15F_Revisions_PressBrochure.pdf

- Bellour, R. (2012) The Cinema Spectator: A Special Memory. En Koch, G., Pantenburg, V., Rothöhler, S. (Eds.) (2012). Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema. Viena: Synema – Gesellschaft für Film und Medien.
- Bene, M. (2018). ¿Te gusta la Açorda?. En Estrela, A., Gusmão, J.M., Paiva, P. (2018). Lua Cão. Madrid: La Casa Encendida/Mousse Publishing
- Benning, J. (2010). James Benning interview Sharon Lockhart. [Entrevista] En http://www.davidroy.net/files/library/BENNING_LUNCH_BREAK.pdf
- Benjamin, W. (2007). Libro de los Pasajes. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. Obras, Libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2008). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. CDMX: Itaca.
- Berrebi, S. (2015). Shaping the Evidence. Contemporary Art and the Document. Ámsterdam: Valiz.
- Beugnet, M., Van den Oever, A. (2016) Gulliver Goes to the Movies: Screen Size, Scale, and Experiential Impact –A Dialogue. En Chateau, D. Moure, J. (2016). Screen. From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment . Ámsterdam: Amsterdam University Press
- Bloemheugel, M., Guldemond, J. (2017). Celluloid: Tacita Dean, Joao Maria Gusmao & Pedro Paiva, Rosa Barba, Luis Recoder & Sandra Gibson. Róterdam: Barbera Van Kooji, Nai010 Publishers/ Ámsterdam: EYE Filmmuseum
- Bovier, F. Mey, A. (Eds.). (2015). Cinema in the Expanded Field. Zúrich/Dijon: JRP Ringier/ Les presses du reel

Bovier, F. Mey, A. (Eds.). (2015). Exhibiting the Moving Image Zúrich/Dijon: JRP Ringier/ Les presses du reel

Bourdieu, P. (2006). Un arte medio. Barcelona: Gustavo Gili.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2019, November 8). Celluloid. Encyclopedia Britannica. Recuperado en 18 de mayo de 2022, de <https://www.britannica.com/technology/celluloid>

Brook, V. (2016). In the Imaginary Spaces. En Huldisch, H., Kelly, K., Schroeder, B. (2016). The Colour Out of Space. Cambridge: MIT List Visual Arts/ Brooklyn: Dancing Foxes Press

Bruckner, F., Gilić, N., Lang, H., et al. (Eds) (2019). Global Animation Theory. Nueva York/Londres: Bloombury Academic

Buck-Morss, S. (1995). Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. Madrid: La balsa de la medusa/Visor.

Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. Antípoda, revista de arqueología y antropología N°9. En: <http://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/135/index.php?id=135>

Cámara, C. (2017). Time Without Becoming. En Bloemheugel, M., Guldemond, J. (2017). Celluloid: Tacita Dean, Joao Maria Gusmao & Pedro Paiva, Rosa Barba, Luis Recoder & Sandra Gibson. Rotterdam: Barbera Van Kooji, Nai010 Publishers/ Ámsterdam: EYE Filmmuseum

Camp, T. (2019). Adjacency: Luke Willis Thomson's Poethics of Care. Recuperado en 5 de febrero de 2022, de <https://flash---art.com/article/adjacency-luke-willis-thompsons-poethics-of-care/>

Catanese, R., Parikka, J. (2018). Handmade films and artist-run labs: The chemical sites of film's counterculture. En: NECSUS. European Journal of Media Studies, Jg. 7 (2018), Nr. 2, S. 43– 63. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3459>.

Carels, E. (2019). Short circuits: On the impact of the Flipbook in the Work of Robert Breer. En Bruckner, F., Gilic, N., Lang, H., et al. (Eds) (2019). Global Animation Theory. Nueva York/Londres: Bloombury Academic

Ciuti, C. (2021). ¿Qué es, pues, el tiempo?. No lo sé. Aparece en La Maleta de Portbou. N° 48 Septiembre-Octubre 2021. Barcelona: Galaxia Gutenberg

Chateau, D. Moure, J. (2016). Screen. From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment . Ámsterdam: Amsterdam University Press

Chen, T. (2016). Identifying and Categorizing: Power, Knowledge, Truth and the Artistic Strategies of Guillermo Gómez-Peña and Fiona Tan. En: Scott, J. (ed.) Transdiscourse 2: Turbulence and Reconstruction. Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 29-46. <https://doi.org/10.1515/9783110470932-004>

Cherchi Usai, P., Spencer, Ch., Surowiec, C.A, Wagner, J.T. (Eds.) (2020). The Art of Projection. A Beginner's Guide . Rochester: George Eastman Museum

Clifford, J. (1999). Itinerarios Transculturales. Barcelona: Gedisa.

Collado, E. (2008). Paracinema. Del Material Fílmico a la Desmaterialización del Cine. Un Estudio en torno a las Transformaciones de la Materialidad del Cine Vanguardista. [Tesis doctoral]. Universidad de Cuenca. Repositorio Teseo. En Teseo: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=kunGwjZ8Dvw%3D>

Collingwood-Selby, E. (2005). El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Correia, A. (2012) Zarina Bhimji: Light, Time and Dislocation , Third Text, 26:3, 359-363, DOI: 10.1080/09528822.2012.679043
<https://doi.org/10.1080/09528822.2012.679043>

Curtis, D. (2021). Artists' Film. Londres: Thames & Hudson

Dean, T. (2011). Save Celluloid, for Art's Sake. The Guardian, 11 de febrero de 2011. [artículo]. Recuperado en 15 de abril de 2021, de
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/feb/22/tacita-dean-16mm-film>

Dean, T. (2011). Seven Books Grey. Göttingen: Steidl Verlag.

Debski, J., Goldmann, S., Jastrzebska, H. et al (Eds)(1995). Death Books from Auschwitz. Múnich: K.G. Saur

Del Bueno, H. D. (2010). Walter Benjamin, redimiendo el materialismo histórico para una praxis revolucionaria. Fundamentos en humanidades. Año XI, nº 22. Universidad Nacional de San Luis

De Luelmo, José María. La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica. Escritura e imagen vol. 3 (2007):163-176.
<http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/30252>

Didi-Huberman, G. (2012). Supervivencia de las luciérnagas. Madrid: Abada.

Dittus, R. (2013). El Dispositivo-Cine como Constructor de Sentido: El Caso del Documental Político. Cuadernos.info, (33), 77-87.
<https://dx.doi.org/10.7764/cdi.33.532>

Doane, M.A. (2012). La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archive. Murcia: CENDEAC

Dubois, P. (1986). El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós.

Dubois, P. (2013). Fotografía y Cine. Oaxaca: Ediciones VE.

Eagleton, T. (1998). Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria. Madrid: Cátedra.

Eagan (2015). Bill Morrison on Decasia. (Artículo). En <https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/decasia.eagan.pdf>

Eakin, E. (2011). Celluloid Hero. Tacita Dean's exhilarating homage to film. The New Yorker. Octubre 2011 [Artículo]. Recuperado en 18 de enero de 2022, de <https://www.newyorker.com/magazine/2011/10/31/celluloid-hero>

Eisloeffel, P. (2013). A Brief History of the 16mm Film Format, MAC Newsletter: Vol. 41 : No. 1 , Article 7. <https://lib.dr.iastate.edu/macnewsletter/vol41/iss1/7>

Eleey, P. (2011). Deflections. ICA Exhibition Catalogue: London. En <https://www.protocinema.org/exhibitions/jacob-kassay>

El País (2018). Polonia aprueba una polémica ley que impide vincular al país con los crímenes del Holocausto. [Noticia]. Recuperado en 17 de mayo de 2022, de https://elpais.com/internacional/2018/02/01/actualidad/1517475787_162025.html

Estrela, A., Gusmão, J.M., Paiva, P. (2018). Lua Câo. Madrid: La Casa Encendida/Mousse Publishing

Farr, I (Ed). 2012. Memory. Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel/MIT Press.

Farocki, H. (2003). Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki. Buenos Aires: Editorial Altamira.

Fernández, M.E. (2017). La ficción y sus cómplices. En González, J. (2017). Jonathas de Andrade. Visiones del Nordeste. (Folleto). CDMX: Fundación JUMEX

Fittko, L. (1988). Mi travesía de los Pirineos. Evocaciones 1940/41. Barcelona: Muchnik Editores.

Fitzpatrick, Ch. (2018). Una conversación. En Estrela, A., Gusmão, J.M., Paiva, P. (2018). Lua Câo. Madrid: La Casa Encendida/Mousse Publishing

Foresti M (2021) Metamorphoses: The Place of Moving Images. The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture, 04: 66–89. DOI: 10.35074/GJ.2021.50.16.006

Foster, H. (2004). An Archival Impulse. October. 110. 3-22. 10.1162/0162287042379847.

Fundació Tàpies. (2011). Organigrama. Ibón Aranberri. [Programa de mano]. Barcelona: Fundació Tàpies.

Gabrys, J. (2013). Digital Rubbish. A Natural History of Electronics. Ann Arbor: University of Michigan Press

Gabrys, J. (2012). Natural History. En Wiedemann, C., Zehle, Z. (2012). Depletion Design. A glossary of Network Ecologies. Ámsterdam: Institute of Network Cultures

Gehr, E. (1971). Program notes by Ernie Gehr for a film screening at the Museum of Modern Art. Nueva York: MOMA

Geertz, C. (1989). El antropólogo como autor. Barcelona: Paidós.

Gidal, P. (1989). Materialist Film. Londres: Routledge

González, J. (2017). Jonathas de Andrade. Visiones del Nordeste. (Folleto). CDMX: Fundación JUMEX

Godfrey, M. (2007). The Artist as Historian. October, 120, 140–172.
<http://www.jstor.org/stable/40368473>

Gordon, K. (2004). Rodney Graham by Kim Gordon. (Entrevista) BOMB Magazine. Número 88. Oct. 1. 2004. Recuperado en 19 de noviembre de 2021, de
<https://bombmagazine.org/articles/rodney-graham/>

Gritz, A. (2011). “Eric Baudelaire. The Anabasis of May...”. [Texto página web]. Recuperado en 17 de mayo de 2022, de: <http://www.vdrome.org/eric-baudelaire-anabasis-of-may-and-fusako-shigenobu-masao-adachi-and-27-years-without-images/>

Habib, A. (2018). Reel Changes: Post-mortem Cinephilia or the Resistance of Melancholia. En Hidalgo, S. (ed)(2018). Technology and Film Scholarship. Experience, Study, Theory. Ámsterdam: Amsterdam University Press.

Halter, E. (2010). Powers of projection: The Art of Bruce McClure. [Artículo en línea] Art Forum Enero 2010. Nueva York: Art Forum. Recuperado en 22 de octubre de 2021, de: <https://www.artforum.com/print/201001/powers-of->

projection-the-art-of-bruce-mcclure-24452

Hamlyn, N. (2003). Film Art Phenomena. London: British Film Institute.

Hanhardt, J. (2017). The End(s) of Film. En Bloemheugel, M., Guldmond, J. (2017). Celluloid: Tacita Dean, Joao Maria Gusmao & Pedro Paiva, Rosa Barba, Luis Recoder & Sandra Gibson. Róterdam: Barbera Van Kooji, Nai010 Publishers/ Ámsterdam: EYE Filmmuseum

Harwood, G. (2008). Aluminium. Beauty, incorruptibility, lightness and abundance, the metal of the future. Bolzano: Manifesta 7

Hediger, V. (2012). Lost in Space and Found in a Fold. Cinema and the Irony of Media. En Koch, G., Pantenburg, V., Rothöhler, S. (Eds.) (2012). Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema. Viena: Synema – Gesellschaft für Film und Medien.

Heredia, J. M. (2012). Dispositivos y/o Agenciamientos. Contrastes. Revista Internacional De Filosofía, 19(1).
<https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v19i1.1080>

Hernández-Navarro, M.Á. (2012). Materializar el pasado. El artista como historiador (Benjaminiano). Murcia: Micromegas.

Hernández-Navarro, M.Á. (2020). El arte a contratiempo. Historia, Obsolescencia, estéticas migratorias. Madrid: Akal.

Hidalgo, S. (2018). Technology and Film Scholarship. Experience, Study, Theory. Ámsterdam: Amsterdam University Press

Hölling, H. (2015). Revisions. Zen for Film. Chicago: University of Chicago Press

Huldisch, H., (2016). Dark Matter and Deep Time. Rosa Barba's Uncertain Landscapes. En *The Colour Out of Space*. Cambridge: MIT List Visual Arts/ Brooklyn: Dancing Foxes Press

Ilhein, L. En Jones, A., Heathfield, A. (eds.) (2012). Perform, Repeat, Record. Live Art in History. Bristol: Intellect Books

Kase, J.C. (2015). Fist Fight (1964) and Originale (1961): Intermedial Tendencies of Avant-Garde Art in the 1960s. En Bovier, F. Mey, A. (Eds.). (2015). Cinema in the Expanded Field. Zürich/Dijon: JRP Ringier/ Les presses du reel

Kessler, F., Chateau, D., Moure, J. (2016). The Screen and the Concept of Dispositif –A Dialogue. En Chateau, D., Moure, J. (2016) *Screens: From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment.* Amsterdam University Press: Amsterdam)

Knowles, K. (2020). Experimental Film and Photochemical Practices Cham: Springer Nature

Koch, G., Pantenburg, V., Rothöhler, S. (Eds.) (2012). Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema. Vienna: Synema – Gesellschaft für Film und Medien.

Laplantine, F., Nouss, A. (2007). Mestizajes. De arcimboldo a zombi. CDMX: Fondo de cultura económica

Lissoni, A. (2018). Dando vueltas en el agujero negro. En Estrela, A., Gusmão, J.M., Paiva, P. (2018). Lua Cão. Madrid: La Casa Encendida/Mousse Publishing

Löwy, M. (2003). Walter Benjamin. Aviso de incendio. Bs. As.: Fondo de cultura Económica.

Lugon, O. (2010). El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945. Salamanca: Universidad de Salamanca.

MacDonald, S. (2013). American Ethnographic Film and Personal Documentary. Los Ángeles: University of California Press.

Magagnoli, P. (2015). Documents of Utopia. The politics of experimental documentary. Londres/Nueva York: Wallflower Press.

Mameni-Bushor, S. (2008). Failed and Fell: Fell to Fail. The Narration of History in the Works of Tacita Dean and Jeremy Deller. [Tesis MA]. Vancouver: The University of British Columbia.

Masotta, C. (2013). La opacidad de lo real. La Anábasis de May y Fusako Shigenobu, Masao Adachi y 27 años sin imágenes. Blogs&Docs. Recuperado en 22 de diciembre de 2021, de:
<https://www.blogsandocs.com/?p=5807>

Martinez Rosario, D. (2017). Film and Media as a Site of Memory in Contemporary Art. Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, vol.14, no.1, 2017, pp.157-173. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2017-0007>

Maxwell, R., Miller, T. (2012) Greening the Media. Nueva York: Oxford University Press

McCall, A. (1987) “Notes in Duration”, reimpresso en P. Adams Sitney (ed.), The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism. New York: Anthology Film Archives, 1987.

Mekas, J. & Sitney, P.A., 1973. Interview with Robert Breer, 5.13.1971, Nueva York. Film Culture, 56-57. Primavera, pp.39-55.

Navas, E. (2012) Remix[ing] Re/Appropriations. En Wiedemann, C., Zehle, Z. (2012). Depletion Design. A glossary of Network Ecologies. Amsterdam: Institute of Network Cultures

Newman, M. (2012). Analogue, Chance and Memory. En Farr, I (Ed) (2012) Memory. Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel/MIT Press.

Artículo I. Ögel, L. (2013). Conversation: Jacob Kassay and Lara Ögel. Estambul: m–est editor. Recuperado en 19 de junio de 2021, de:

Artículo II. <https://m-est.org/2013/05/11/conversation-jacob-kassay-and-lara-ogel/>

Pantenburg, V. (2012) . 1970 and beyond. Experimental Cinema and Installation Art. En Koch, G., Pantenburg, V., Rothöhler, S. (Eds.) (2012). Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema. Vienna: Synema – Gesellschaft für Film und Medien.

Parikka, J. (2021). Geología de los medios. Buenos Aires: Caja Negra

Pena, J. (2020) El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo. Madrid: Cátedra

Pichler, W. (2011). Horizon and Line of Fate (Capítulo). Libro: Essays on the Work of Tacita Dean En: Dean, T. (2011). Seven Books Grey. Göttingen: Steidl Verlag.

Pratt, M.L. (2010). Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación. CDMX: Fondo de cultura económica.

Raqs Media Collective (2008). With Respect to Residue. (The Bolzano/Bozen Variation). En Harwood, G. (2008). Aluminium. Beauty, incorruptibility, lightness and abundance, the metal of the future. Bolzano: Manifesta 7

Recoder, L. (2007) The Death of Structural Film. Notes Towards a Filmless Cinema, Deaths of Cinema, Special Graduate Conference Issue, Spectator no. 27, supplement, pp. 26–30, <https://cinema.usc.edu/assets/053/10899.pdf>.

Renan, S. (1967). An Introduction to American Underground Film. Nueva York: E.P. Dutton & Co.

Reiss, J. (2015). The Moving Image as Seen at the End of the Mechanical Age. En Bovier, F. Mey, A. (Eds.). (2015). Exhibiting the Moving Image Zúrich/Dijon: JRP Ringier/ Les presses du reel

Rees, A.L., White, D. Ball, S. y et al. (2011). Expanded Cinema: Art, Performance, Film. Londres: Tate Publishing.

Ribeiro, C. (2017). Jonathas de Andrade: Arte tecendo memórias na interface rural-urbano brasileira. Revista Iluminuras. 18. 10.22456/1984-1191.74099.

Ríos, H. (1979). Técnica Fotográfica en el Cine. Nociones teóricas de fotometría, fotoquímica, sensitometría, color. Caracas: CONAC

Russell, C. (1999). Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video. Durham/Londres: Duke University Press

Sarrigarte, Í. (2009). El inefable sendero del budismo zen electrónico: Nam June Paik. En Ars Longa (núm 18, 2009). UPV

Siewert, S. (2020). Performing Moving Images. Acces, Archive and Affects. Ámsterdam: Amsterdam University Press

Stallabrass, J. (2013). Documentary. Documents of Contemporary Art. Londres/Cambridge: Whitechapel Gallery/The MIT University Press

Sebastian Rossi, L. (2018). Agenciamientos en las sociedades de control. Cultura-hombre-sociedad, 28(1), 177-206. En:

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0719-27892018000100177&lng=es&nrm=iso

Steyerl, H. (2007) Documentary Uncertainty, en A prior Magazine. 2007, pp. 303-308.

Tovar, K. (2013). Copy or Discard: La obsolescencia programada en el Net. Art. AUSART Journal for Research in Art. 1 (2013), 1, pp. 213-220. En: www.ehu.es/ojs/index.php/ausart

Trodd, T. (Ed.) (2011) Screen/Space. The projected image in contemporary art. Manchester: Manchester University Press

Trodd, T. (2008) Lack of Fit: Tacita Dean. Modernism and the Sculptural Film. Art History vol. 31, n° 3, June: 368-386

Turquety, B. (2019) Medium, Format, Configuratio: The Displacements of Film. Lüneburg: Meson Press

Ullmann's Encyclopedia of Industrial Chemistry (2005). Tomos A-Z. Weinheim: Wiley-VCH

Uroskie, A. (2014). Between the Black Box and the White Cube. Chicago: The University of Chicago Press.

Uroskie, A. (2012). Visual Music after Cage: Robert Breer, expanded cinema and Stockhausen's Originals (1964). Cambridge: Cambridge University Press.

Uroskie, A. (2011). Windows in the White Cube. En Trodd, T. (Ed.) (2011). Screen/Space. The projected image in contemporary art. Manchester: Manchester University Press

Van Den Oever, A. (2014) Techné/Technology. Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use and Impact. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Varadinis, M., Øvstebø, S. (2013). Rosa Barba: Time as perspective. Zürich: Ed. Kunsthaus/Berlin: Hatje Cantz Verlag.

Vinyes, M., Ciuti, C. (2020). I si veure era el foc. [Texto curatorial]. Recuperado en 18 de mayo de 2022, de: <https://loop-barcelona.com/ca/activity/i-si-veure-era-el-foc/>

Viveiros de Castro, E. (2010). Metafísica caníbales. Madrid: Katz

Vogt, N. (2015) Small Monuments, Third Text, 29:3, 123-140, DOI: [10.1080/09528822.2015.1090671](https://doi.org/10.1080/09528822.2015.1090671)

Walley, J. (2011). ‘Not an Image of the Death of Film’: Contemporary Expanded Cinema and Experimental Film. En Rees, A.L., White, D. Ball, S. y et al. (2011). Expanded Cinema: Art, Performance, Film. Londres: Tate Publishing.

Walley, J. (2020). Cinema Expanded. Avant-Garde Film in the Age of Intermedia. Oxford: Oxford University Press

Weiss, J. (2016). Revisions. Zen for Film. Art Forum International. March 2016 Issue. En: http://www.hannahoelling.com/wp-content/uploads/2016/03/Artforum-032016_Jeffrey-Weiss_Revisions.pdf

White, D. (2011). Expanded Cinema Up To and Including its Limits: Perception, Participation and Technology. En Rees, A.L., White, D. Ball, S. y et al. (2011). Expanded Cinema: Art, Performance, Film. Londres: Tate Publishing.

Williams, G. (2010). It Was What It Was: Modern Ruins en Dillon, B. ed. (2011). Ruins. Documents of Contemporary Arts. London/Cambridge: MIT Press/Whitechappel

Wiedemann, C., Zehle, Z. (2012). Depletion Design. A glossary of Network Ecologies. Ámsterdam: Institute of Network Cultures

Youngblood, G. (1970). Expanded Cinema. Nueva York: E.P. Dutton & Co

Zambrano, M. (1996) Filosofía y Poesía. CDMX: Fondo de Cultura Económica

Zdebik, J. (2017). Celluloid Film as Digital Art: Aesthetics of Translation, Information and Intermediality in the Works of Cory Arcangel. En Semiotic Review 3: Open Issue – artículo publicado en agosto 2017
<https://semioticreview.com/ojs/index.php/sr/article/view/36>

Zielinski, S. (2011). Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica. Bogotá: Universidad de los Andes

Zoller, M. (2015). Prospect in Retrospect: the Exhibition Prospect 71: Projection. En Bovier, F. Mey, A. (Eds.). (2015). Exhibiting the Moving Image Zúrich/Dijon: JRP Ringier/Les presses du reel

NOTAS

¹ Traducción del autor: *“It employed a base of noncombustible acetate plastic, unlike the dangerously flammable cellulose nitrate used for 35mm film, earning it the name “Safety Film.”*

² Traducción del autor: *“Film stock is manufactured with either black and white or color emulsions, to produce either a positive or negative image. In most cases, negative stock is used in motion picture cameras. Contact printing and optical printing within the duplication process result in the creation of positive copies for film projection”.*

³ Los formatos Súper 35mm, Súper 16mm y Súper 8mm son ampliaciones de la imagen (relación de aspecto) en los mismos formatos originales, es decir la ventanilla de las cámaras se modifica para ganar el espacio reservado a la pista de sonido de las copias positivas, prácticamente hoy en desuso en la industria cinematográfica, excepto en el ámbito de la preservación y conservación (fílmotecas y cinetecas), en el cine experimental y en el arte fílmico.

⁴ Traducción del autor: *“16mm film was a technological advancement that helped redefine filmmaking”.*

⁵ Traducción del autor: *“But perhaps above all, 16mm has been the favored gauge of experimental cinema. The smaller gauge and ease of operating the camera facilitates the sense of a personal cinema of single authorship, held against the great orchestrations of Hollywood production methods. Moreover, 16mm provided the avant-garde with an economic choice. Though by no means cheap, the format provided a viable choice for filmmakers and exhibitors working under strained financial circumstances while retaining an excellent image quality”.*

⁶ Traducción del autor: *“are made of components designed to project successive still images onto surface, quickly enough to create the illusion of motion”.*

⁷ La velocidad se expresa en cuadros por segundo (cps) o frames per second en inglés (fps).

⁸ Baudry, J.L. (1975). Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité. *Communication*, 23, *Psychanalyse et cinéma*, 56-72. París: Le Seuil.

⁹ Foucault, M. (1976). Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI.

¹⁰ Traducido por el autor: *"In the case of cinema, the classical dispositive would thus include everything from the celluloid print to the projector, the theater, ticketing policies, audience protocol, distribution practices, advertising methods, and more"*.

¹¹ En el giro de la traducción, las expresiones inglesas cinema, film y movie, en castellano serían cine, filme y película, entendiendo que en inglés la única de las tres que se aceptaría como sinónimo de película, celuloide o material fílmico es la expresión film. En castellano filme significa "película cinematográfica" (según la DRAE), término que se entendería en tanto "obra cinematográfica" como "cinta de celuloide" y dejaría espacio para su conexión semántica al dispositivo cinematográfico general. Este equilibrio en base a su ambigüedad sería, según el tesista, en el más adecuado para definir el arte de esta investigación. El término arte fílmico (en inglés Art Film) sería según esta tesis el más adecuado en castellano y el más universalizable en el caso de ser traducido a otros idiomas.

¹² Traducción del autor: *"In 1965, Robert Whitman's Cinema Pieces would engender the first published use of the term "Expanded Cinema" through their literal incorporation of cinematic projection into the space of sculptural installation"*.

¹³ Traducción del autor: *"When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes"*.

¹⁴ Para más información: Vogel, A. (1976). Film as Subversive Art. Nueva York: Random House

¹⁵ Traducción del autor: *"It is cinema expanded to include many different projectors in the showing of one work. It is cinema expanded to include computer-generated images and the electronic manipulation of images on television. It is cinema expanded to the point at which the effect of film may be produced without the use of film at all"*.

¹⁶ Traducción del autor: *"When it comes to historicizing the gallery and the museum as alternative venues to the movie theater, critics tend to highlight two periods of time. To describe*

the earlier one, roughly the 1960s and 70s, the term Expanded Cinema is often invoked, whereas the later period, roughly the last two decades, invites a number of competing terms: 'cinematographic installation', 'artists' cinema', 'cinéma d'exposition', to name just a few"

¹⁷ Con las siglas LFMC quieren decir "London Filmmakers' Co-operative", una cooperativa de cine experimental fundada en 1966 que exhibe, distribuye y difunde el trabajo de los cineastas experimentales de Reino Unido.

¹⁸ Traducción del autor: "The gallery or the cinema? Even then, as often now, private galleries represented 'artists who made films', while artist-filmmakers turned to the collective self-help orbit of the LFMC"

¹⁹ Traducción del autor: "An alternative phrase might be 'gallery film', which broadly describes the category of works I intend to capture"

²⁰ Traducción del autor: "However, projected-image art importantly differs from the history of non-gallery-based independent or experimental filmmaking: a tradition which is also sometimes called 'artists' films'".

²¹ El título original de su libro es Screen/Space. The projected image in contemporary art.

²² Traducción del autor: "tend to work alone (as do painters and poets)".

²³ Traducción del autor: "The makers of the formal film, like the makers of the conceptual film, saw their works as 'objects' that were complete in themselves. They were not 'about' anything else;; the material onscreen, be it film or video, was subject enough in it self. Harking back to the debates of the 1920s, they asked, 'what is the essence of the moving image? What makes it unique?', and, going further, 'what processes are involved in our 'reading' of film, and can these be made transparent to the viewer?'".

²⁴ Traducción del autor: "The idea, the director explained is 'a collage of music with action'. The music was electronic, but the action was clearly electrifying as Karlbeinz Stockhausen's *Originale* was presented as the top event of Manhattan's second annual *Avant-Garde Festival*. It all started when Cologne's small Theatre Dom commissioned Stockhausen, 36, Germany's leading exponent of nonmusical music, to do to play. Stockhausen had eight friends with artistic talents of sorts -a painter, a poet, an amateur moviemaker, a Korean composer, a newspaper vendor, a street singer and two musicians. He also had a 94-minute composition called *Kontakte*, which blended canned electronic sounds and instrumentals music. He wrote a 'score'

in which his various friends were instructed to perform all or part of their specialties on a rigid time schedule coordinated to the composition”

²⁵ Declaraciones recogidas por Jonas Mekas y P. Adams Sitney el 13 de mayo de 1971 en Nueva York. Entrevista publicada originalmente en *Film Culture*, n° 56-57, primavera de 1973. Traducción del inglés de Francisco Algarín Navarro. http://elumiere.net/exclusivo_web/s82019/entrevistabreer.php

²⁶ Traducción del autor: *“In his efforts to challenge both the illusionism of the moving image as well as the conventional theatrical spectacle of its exhibition, Breer experimented with variations on the filmic apparatus by creating loops for gallery screening, showing his films in atypical venues (as in the happening context of Originale), and creating moving image devices that eschew projection entirely”*

²⁷ Traducción del autor: *“When the film was presented during the five performances in September 1964, both the film projector and screen were themselves on stage”*.

²⁸ Traducción del autor: *“Whether intentionally or not, this ‘staging’ of projection recalled some of the first cinematic performances of the late nineteenth century, in which the spectacle of cinematic projection was itself given as much importance as the film being projected. Himself on stage, Breer turned on a projector within the scaffolding tower”*.

²⁹ Traducción del autor: *“Expanded Cinema is characterized by a concern with the nature of the projection (as) event: the space and the audience’s placement within it, the projector, light beam and image”*.

³⁰ Traducción del autor: *“But we should keep in mind that Breer’s performative expansion of the filmic space, his move from the ‘internal’ space of the screen towards the ‘external’ space of exhibition, was here specifically keyed to the boundaries of live and mediated performance Stockhausen wished to explore”*.

³¹ Traducción del autor: *“I realized I was making a lot of absolute statements, paint on canvas, about one a week. I began to ponder how many absolutes there could be, and wondered if the process of getting there might be more interesting than the final resolved composition. I put together a flip book of successive stages in a composition – one shape/color giving rise to the next on their way to a perfect but not final resolution. I wanted to see if that could be of any use to me analytically in showing how I arrived at the final painting. At this time I had become aware of experimental films and I naturally slid into the idea of preserving a flip book on film”*.

³²Traducción del autor: “I exposed six feet of film one frame at a time, as usual in animation, but with this important difference – each image was as unlike the preceding one as possible. The result was 240 distinctly different optical sensations packed into 10 seconds of vision. By cementing together both ends of this film strip to form a loop, I was able to project it over and over for long periods. I was surprised to discover that the eye constantly discovered new images. I am only now beginning to fully appreciate the importance of this experiment y This technique tends to destroy dramatic development in the usual sense and a new continuity emerges in the form of a very dense and compact texture. When pushed to extremes the resulting vibration brings about an almost static image on the screen“.

³³ Traducción del autor: “Zen for Film shares meaningful aspects of chance, silence, and nothingness with such works as composer John Cage’s 4”33” (1952) and artist Robert Rauschenberg’s White Painting (1951)”.

³⁴ Traducción del autor: “It is presumed that at the Cinematheque, the work was projected onto a large screen; a photograph from the Fluxus event shows that there, a small screen was used instead, the kind more commonly associated with home movies. In both cases, the type of film stock is unknown; as is the manner of projection, which could have been either linear or looped (although it is presumed that each time the film was shown, the projector was exposed to view)”.

³⁵ Traducción del autor: “The process suddenly seems so material, so tangible, so corrosive. Does the delicate celluloid—which typically contains such an extraordinary wealth of information—really have to be forced through all those mechanical gears, such that a single scratch becomes magnified a hundredfold? Heated to such an extent that a momentary catch or slippage of the early nitrate film stock carried a significant risk of fiery explosion? It becomes difficult to reconcile the ethereal cinematic image, so directly geared into the body of the viewer, with this clumsily mechanical process of screening, the churning gears, the friction, the light and the heat that together constitute the physical labor of projection”.

³⁶ Traducción del autor: “might be grasped as an event (a nonrepeatable cinematic event), a performance (a performed spectacle, dependent on the length of the viewers engagement), a process (accumulating traces while it is projected), and an object (an apparatus, filmic props, Fluxfilms, and filmic remnant/ relic)”.

³⁷ Traducción del autor: “articulated a kind of “degree zero” of cinema”

³⁸ Traducción del autor: *“The presence of Greta Garbo film in HON demonstrated Hulten’s interest in presenting film in a museum as part of a larger interdisciplinary concept”*

³⁹ Traducción del autor: *“In the main gallery of the museum was an installation where an effort had been made to show certain films parallel with paintings. The films were projected on ultra reflective screens and the paintings were spotlighted so that light would hit only the paintings’ surface”.*

⁴⁰ Traducción del autor: *“The film loops were to be shown on daylight screens alongside the paintings as if they were moving paintings”.*

⁴¹ Traducción del autor: *“In order to give a brief walk through the space: entering the Kunsthalle the visitor first turned left into a room marked ‘F’, which presented serial photography by the Bechers and Rinke. This room led into another space, ‘A’, where a looped film program showed works of Joseph Beuys, Richard Hamilton, Günther Uecker, John Chamberlain, De Maria, Claes Oldenburg, Smithson, Snow and Warhol. Alternatively, the visitor could turn right into the room marked ‘X’, ‘Y’, ‘D’, and ‘C’. This open plan space was the ‘opus magnum’ of the exhibition. It displayed two ‘special projections’ as well as three slide works; Heizer’s *Actual Size* (1970) was presented next to Ger Van Elk’s site-specific slide projection, an homage to the painter Paul Klee entitled *Um den Fisch, 1926* (1970), and Keith Sonnier’s *Dis-Play* (1970). Two permanently changing film programs with films by Ben, Robert Morris, Snow, Nauman and Frampton were screened next to each other. Finally, the highlight of this space was the permanent careening of Warhol’s *Empire*”.*

⁴² Traducción del autor: *“There was no film, no projector, no movie screen, no rows of seats; rather, McCall claimed a specific location during a specific time as “a film”, suggesting that the necessary and sufficient conditions for a work of cinema consisted of the modulation of light in space and time (the timeline on the wall additionally indicated the ‘fluctuations of darkness and daylight’), and the actions of spectators within such condition”.*

⁴³ <http://www.anthonymccall.com/about>

⁴⁴ Traducción del autor: *“Long Film for Ambient Light was continuous with the earlier 16mm pieces: it existed in the present tense, the projected event unfolded within the space that it shared with the audience, and it was based on light within a durational structure. All it had shed was the machinery and the optics of a film projector. At the time, despite the fact that I had obviously backed into three-dimensional and therefore ‘sculptural’ space, I understood these ideas essentially in relation to ‘cinema’”.*

⁴⁵ Traducción del autor: *“the customary photochemical and electro- mechanical processes (which have the disadvantage of being expensive, i.e. slow).”*

⁴⁶ Traducción del autor: *“The work was in fact only nominally a ‘film’. It did away with celluloid, projectors, and a passively seated audience”.*

⁴⁷ Traducción del autor: *“the fundamental elements in the creation of a cinematic experience – “an architectural container, a light source, a given duration”.*

⁴⁸ Traducción del autor: *“but abandoning the medium did not mean that Long Film for Ambient Light was not a film or ‘cinematic’ work”.*

⁴⁹ Traducción del autor: *“The contemporary insistence on using 16mm in the gallery in tandem with explorations of the contingent, the ephemeral, or the disappearing, is striking. Roughly concurrent with cinema’s 1995 centennial, the use of celluloid returns as a major feature of moving image art for the first time since the advent of video displaced the film installation of the late 1960s and early 1970s. The reentry of 16mm into the gallery in the 1990s brings a host of concerns very different from those at stake in this earlier moment. The 1960s-1970s’ baring of the apparatus in conjunction with a phenomenology of spectatorship has shifted to an exploration of history and the obsolescent, marking a profound reconfiguration of the medium’s specificity.”*

⁵⁰ Traducción del autor: *“Unlike the theatrical feature, we are refused acces to a coherent cinematic diegesis, unable to enter fully into the ‘world’ of a cinematic ‘narrative space’. Yet, far from simply returning us to ourselves, spinning in space in a purely formalist, self-reflexive gesture, the film encourages a whole range of travels outside our present tie and local space”.*

⁵¹ La reproducción de la hoja de sala aparece en: Bloemheuvel, M., Guldemon, J. (2017). *Celluloid*: Tacita Dean, Joao Maria Gusmão & Pedro Paiva, Rosa Barba, Luis Recoder & Sandra Gibson. Róterdam: Nai010 Publishers.

⁵² Traducción del autor: *“I need that material resistance to my ideas and this is what I am most afraid of losing. My process is one of incomprehensible and anachronistic labour, as is all artistic process. Film is my working material and I need the stuff of film like a painter needs the stuff of paint”.*

⁵³ Traducción del autor: *“Laboratories close down. Shops no longer stock spools. Brown magnetic tape is unavailable ans the musician in the Fernsehturm updates his keyboard. And so obsolescence ends in an underworld of people dealing from dark rooms and flea market stalls,*

until enough time passes, that whatever it was obsolete, has now become rare. And rare no longer holds my attention”

⁵⁴ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/feb/22/tacita-dean-16mm-film>

⁵⁵ El proceso de copiado (Print) es el positivado de un negativo, puede ser una copia de trabajo -copiado de todo el material negativo para montarlo en una mesa de edición- o una copia final, que es la copia que finalmente se proyecta, con banda sonora añadida y corrección de color. La gran mayoría de obras de arte filmico, que se proyectan con sistemas de loopers requieren este servicio con cierta frecuencia -no solo los artistas, también las instituciones, los museos, las galerías, las filmotecas, etc- ya que este sistema de proyección en bucle genera un gran deterioro de las copias, las cuales se tienen que estar rehaciendo para volver a recuperar las imágenes sin rayas ni suciedad. Aunque el mayor problema que se presenta es que los loopers a menudo generan tensión en la película cortándola, esto no es raro en piezas que están exhibidas en bucle durante horas cada día durante meses. Este inconveniente técnico hace que los técnicos de los museos o galerías tengan que empalmar nuevamente donde se ha producido una rotura, para esto es necesario quitar el último y el primer fotograma de cada extremo, lo que va modificando la edición y la duración de la pieza si esto se repite varias veces durante la exhibición de la copia. Por esta razón muchas veces se solicitan más de una copia de proyección o se van haciendo nuevas después de cada muestra. En el caso de Tacita Dean, Soho Film Laboratory, poseía los negativos de sus decenas de películas anteriores a FILM, ella tenía la costumbre de pedirles copias constantemente cada vez que se proyectaban sus piezas en alguna muestra alrededor del mundo. Por esta razón para ella, que este laboratorio dejara de ofrecer este servicio, fue un mazazo en su flujo de trabajo, lo que ella extrapoló a todo el arte filmico en general a través de su columna en The Guardian.

⁵⁶ Traducción del autor: *“On Tuesday last week, the staff at Soho Film Laboratory were told by their new owners, Deluxe, that they were stopping the printing of 16mm film, effective immediately. (...) This news will devastate my working life and that of many others, and means that I will have to take the production of my work for Tate Modern’s Turbine Hall commission out of Britain”.*

⁵⁷ Traducción del autor: *“A manifesto on behalf of film, in which artists and experts explained the differences between celluloid and digital, and why celluloid film must not be abandoned. The curators enthusiastically agreed”.*

⁵⁸ Antes de Tacita Dean, la Tate Modern había encomendado intervenciones a un selecto grupo de artistas, que ya venían trabajando en la escala que necesitaba la sala de turbinas, artistas como Doris Salcedo, Ai Wei Wei, Olafur Eliasson, Anish Kapoor, Bruce Nauman, Dominique Gonzalez-Foerster, Mirosław Balka, Carsten Höller, Rachel Whiteread y Juan Muñoz intentaron dialogar espacialmente con aquella mítica sala, algunos de los cuales inscribieron sus obras en la historia del arte contemporáneo, como fue el caso de Salcedo, Eliasson y Wei Wei. Tacita Dean representaba una apuesta arriesgada, la artista era consciente que debía aumentar las proporciones y la preeminencia en este encargo.

⁵⁹ Traducción del autor: *“Dean also researched masking, in which a metal stencil is inserted behind the lens to change the shape of the frame. Early directors relied on masks to suggest binoculars, gun sights, and keyholes. Dean decided to use masking to create the illusion of a filmstrip, complete with sprocket holes”.*

⁶⁰ Traducción del autor: *“The time phenomena that have occupied her include memories, expectations, and experiences of loss, the (limited) life span of the human individual, and the specific historicity of particular places and media”.*

⁶¹ Traducción del autor: *“A particularly striking phenomenon in her work is heterochrony or the nonsimultaneity of the simultaneous. Past, present, and future do not (merely) form a linear sequence, but are interwoven”.*

⁶² Traducción del autor: *“So obsolescence is about time in the way film is about time: historical time, allegorical time, analogue time. I cannot be seduced by seamlessness of digital time; like digital silence, it has deadness”.*

⁶³ Traducción del autor: *“When the sun sets into a clear crisp horizon, and when there is no land in front of you for a few hundred miles, and no distant moisture that could become, at the final moment, a backlit cloud that obscures the opportunity, you stand a very good chance of seeing the green ray”.*

⁶⁴ Traducción del autor: *“The evening I filmed the Green day I was not alone. On the beach beside me were two others with a video camera pointed at the sun, infected by my enthusiasm for this elusive phenomenon. They didn’t see it that night, and their video documentation was watched as evidence to prove that I hadn’t seen it either. But when my film fragment was later processed in England, there, unmistakably, defying solid representation on a single frame of celluloid, but existent in the fleeting movements of film frames, was the green day, having proved itself too elusive for the pixellation of the digital world. So looking for the green ray became about the act of looking itself, about faith and belief in what you see. This film is a document; it has become about the very fabric, material and manufacture of film itself”.*

⁶⁵ Traducción del autor: *“In the contemporary gallery, analogue film is figures as an old medium, a remnant of a cinema now in ruins. It has a privileged link to ephemerality and historicity – qualities that have also found a significant place in discussions of medium specificity in recent film history”.*

⁶⁶ Traducción del autor: *“And indeed, the spectator is never sure, either. The film is not displayed on loop, like many of Dean’s other works; instead, the 16mm projector is outfitted with a push button that will begin the film at the viewer’s volition. Over the course of two-and-a-half-minutes, the spectator sees the golden sun sink below the horizon and waits for the fatal instant. But before one knows it, the sun is gone, the sky is dark, the film has ended. Did I glimpse the green ray?. Time to push the button again”.*

⁶⁷ Traducción del autor: *“In the age of mobile era, ubiquitous screens and moving images on the move (...), the question “What is Cinema?” have been replaced by topology and the question “Where is Cinema?” as the key concern of the film theory”.*

⁶⁸ Traducción del autor: *“This occurrence of film in the ‘white cube’ of the museum has renewed the talk of the ‘death of cinema’, meaning the death of the dispositive cinema”.*

⁶⁹ Traducción del autor: *“At best such exhibitions expose works to new audiences and to new contexts of understanding. But at worst, they make choices that present the historical products of cinema under unfavorable circumstances, diluting their potency and misunderstanding their objectives. In their rush to adopt new ways to commemorate the cinema as old, museums and galleries have often neglected to consider that their actions may inflicting more harm than good”.*

⁷⁰ Traducción del autor: *“Has suggested that contemporary installation is a post-cinematic medium -that in the present moment. Visual art takes place in a cinematically structures world”*.

⁷¹ Traducción del autor: *“The lived, more or less collective experience of a film projected in a cinema, in the dark, according to an unalterably precise screening procedure, remains the condition for a special memory experience, one form which every other viewing situation more or less departs”*.

⁷² Traducción del autor: *“According to Baudry, the screen is primarily one of the three elements that belong to the space of projection, which itself is part of what he calls the basic cinematographic apparatus (appareil de base), the other two being the dark hall and the projector/ light/ filmstrip-entity”* .

⁷³ Traducción del autor: *“The institution of the museum creates artistic value by imposing the value of agedness and the value of exhibition”*.

⁷⁴ Traducción del autor: *“Bellour uses this term (saving the image) to designate an operation that might most productively be thought as an attempt to redeem or rescue the image from the vulgarization and profanation it has undergone in the era of mass media proliferation through gallery-based production that would rehabilitate qualities of contemplation and substance”*

⁷⁵ Traducción del autor: *“So the screen is, on the one hand, a central element in the topology of the dispositif; on the other hand, it has to become invisible or “transparent,” because otherwise the dispositif and the mode of communication it implies – fictional, documentary, educational, etc. – cannot function properly”* .

⁷⁶ En este punto es importante diferenciarlos dos tipos principales de imágenes audiovisuales desplegadas en el espacio expositivo, la primera modalidad es la imagen proyectada sobre superficies reflectivas, la segunda es la emisión de imágenes por dispositivos como televisiones, monitores o pantallas led. El arte fílmico debido a sus particularidades técnicas, a su identificación con el dispositivo fílmico y su correspondencia mecánico-analógica entiende la proyección de imágenes en el espacio como una configuración más propia a su naturaleza conceptual que la emisión de estas.

⁷⁷ Light Music se estrenó en Londres en 1975 en una versión de video, luego en 1977 se volvió a re-estrenar en París con proyecciones de las copias en 16mm.

La pieza ha ido mutando con el tiempo, mejorando el mecanismo de coordinación óptico que sincroniza la imagen y el sonido. En la instalación de la pieza en los tanques de la Tate, volvieron a adaptarse algunos detalles técnicos para su correcta presentación. Lis Rhodes en innumerables entrevistas se refiere a *Light Music* como una pieza mutante, que cambia con el tiempo, con los espacios donde se exhibe, incluso con la idiosincrasia de los espectadores que la recorren, siendo la cultura -y su influencia en el comportamiento humano- también un factor determinante en la participación y el movimiento de los espectadores en la pieza.

⁷⁸ Traducción del autor: *“When shown at the oil tanks in Tate Modern in 2009, projectors with xenon bulbs were used, creating a blindingly bright and powerful experience. While the film embodies the interchangeable aspects of light and sound in respect to their technological reproduction, as discussed above, the presentation of the work emphasizes their starkly contrasting nature in experience”.*

⁷⁹ Traducción del autor: *“If you only knew how strange it is to be there’, Gorky famously wrote in ‘Last Night I Was in the Kingdom of Shadows’ after seeing, at a public demonstration of the Lumière cinematograph in 1896, the first moving images of the Paris city life he knew so well projected on a screen (a piece of white cloth), which, to his estimation, was eight feet wide by five feet high (2.5 x 1.5 m). Was there astonishment? Yes. But there was more. Gorky clearly sensed the strange impact of the “Gulliverization” of some of the figures shown on the textile screen. He wrote about their constantly changing sizes, how they would sometimes appear tiny, caught in the depth of the image, where figures would appear only a tenth of their normal human size; while at other times they would appear “colossal,” taking on weird proportions when moving closer to the camera. Such distortions, he felt, were not merely strange, they were ‘grotesque’”.*

⁸⁰ Traducción del autor: *“While the physical space of a gallery is necessary for The Glass Stare, the discourses and routines of that space are cast by Mirza as anathema to the values the installation embodies. Expanded cinema, by Mirza’s account, “fucks up” this system as it projects the ideals of avant-garde cinema into the world of art economics”.*

⁸¹ Karen Mirza dice exactamente al respecto: *“My interest in this got me excited about making a dematerialized art object, how to fuck up the system of commodification by making a dematerialized art object. And that’s why expanded cinema is still in that awkward space and causes the same headache for museums, trusts, foundations, collectors”.* (Walley 2020:436). Su traducción al castellano sería: *“Mi interés en esto me emocionó sobre cómo hacer*

un objeto de arte desmaterializado, cómo joder el sistema de mercantilización al hacer un objeto de arte desmaterializado. Y por eso el cine expandido sigue en ese incómodo espacio y da el mismo quebradero de cabeza a museos, patronatos, fundaciones, coleccionistas”.

⁸² Traducción del autor: *“When cinematic installations are exhibited, sometimes the projector slides into the centre and becomes sculpture”.*

⁸³ Traducción del autor: *“In Sandra Gibson and Luis Recoder’s 2006 film installation Light Spill, a 16mm projector without a takeup reel speels thousands of feet of celluloid -films recently de-commissioned by local schools and libraries- onto the floor. The size of the pile depends on the duration of the installation, but it gets big quickly, unspooling in long, graceful loops around the legs of the table on which projector sits. A member of the gallery staff must regularly reload the projector, and a helpful sign encourages viewers to notify someone if the projector has emptied itself and its in need of a new reel” .*

⁸⁴ Traducción del autor: *“Light Spill negates the power of the cinematic through its codified languages and returns us to the elemental experience of light and celluloid. Like ancient linotype machines that sit in museums, or vacant factories that once reproduced and developed films, Gibson and Recoder’s work is a reflection of what something was but is barely anymore. The film spills and shafts of light emanate from silenced projectors, reminding us of what our world once was”.*

⁸⁵ Traducción del autor: *“The destruction of celluloid -like the destruction of most art forms -is an act of avant-garde vandalism”.*

⁸⁶ Tanto como en el Centre International d’Art et du Paysage de L’île de Vassivière en Francia, como en el Terminal Convention en Cork, Irlanda y en el Pier 54 de Nueva York el haz estaba dirigido hacia el suelo.

⁸⁷ Traducción del autor: *“In the cinema we can only imagine what is offscreen or just out of frame, while the geometry of the image in White Museum creates a still-visible negative space bordering the light; it is in this augmented darkness that we feel the film’s tension. There is, again, a parallel to astronomy: astronomers can rely only on emitted light to study the solar system, which has led them, for nearly a century now, into the exploration of the molecules that make up “invisible” dark matter. Just as dark matter provides the gravity that holds our galaxy together, it is the lightless black between frames that provides the material support behind each photographic image”.*

⁸⁸ Traducción del autor: *“The common link between contemporary art spaces and the history of experimental cinema can only be established by neglecting or excluding large parts of media history. The simple dichotomy of “cinema” and “museum”, therefore, leaves too little room for considering other media and their impact since 1970s. Another problem with the genealogical short circuit between installation art and Expanded Cinema is that the latter is almost always reduced to critiquing the movie theater as space. In such a discourse, individual films or works hardly play any role; the dominant issues are usually the argument concerning the migration to other spaces and the alternatives to celluloid”.*

⁸⁹ Traducción del autor: *“The architectural form of the white cube, popularized in the 1920s, is inextricably tied to the ideology of modernism and the desire for an artistic autonomy free of the contaminating tentacles of a mass culture seen as governed primarily by market imperatives”.*

⁹⁰ Traducción del autor: *“Film projectors and celluloid are the material base of our constructions in light and shadow, the elemental properties of cinema. These things are deeply imbued with a history of viewership in the dark of the theater. To remove it from darkness is to flood this history and cast a certain illumination upon it. A certain exposure”.*

⁹¹ Traducción del autor: *“Com els megaprojectes, filla del segle modern, la càmera de cinema exemplifica una altra forma de violència sobre el paisatge no menys profunda. Davant de les vistes fragmentàries de la pintura i la fotografia, la imatge cinematogràfica construeix una visió del món que aspira a la totalitat panòptica”.*

⁹² Traducción del autor: *“Accordingly, the exhibition space must not be seen as a mere container, but as a meta-medium to be investigated. It is the means by which art is made visible and knowable to those who consume it. It transmits individual works of art, but also much more: it activates relations between works and endows them with cultural value, it conveys institutional discourses, and it produces a viewing subject”.*

⁹³ Referido al aura. Leer: Benjamin, W. (2021). El arte en la era de la reproductividad mecánica. Madrid: Alianza Editorial

⁹⁴ Traducción del autor: *“One of the things I like to do before I show something is to put myself in front of the audience to reassure them: I’m here, in the flesh, for better or for worse”*

⁹⁵ Traducción del autor: *“Expanded cinema seems to be explicitly concerned with this uncertain location of the moving image. It has already been observed how Werner Nekeš*

describes the basic optical illusion of cinema using the spinning disc of the thaumatrope. The spinning of the two images creates a third image not present except in the mind's attempt to process the visual stimuli. There remains some uncertainty as to whether the eye is fooling the brain or whether the brain is compensating for the eye's slowness."

⁹⁶ Traducción del autor: *"The total effect converts the room into an enormous reverberation chamber for both ear and eye, throbbing with mechanical thunder and lightning, eliciting numerous audiovisual illusions that erupt in the spaces between the pom-pom pulses".*

⁹⁷ Traducción del autor: *"The work's title is taken from "The Sound of Thunder," a short story by Ray Bradbury about a company that offers dinosaur-hunting safaris via time travel: "We guarantee nothing," said the official, 'except the dinosaurs.'" A participant terrified by the sudden appearance of a Tyrannosaurus Rex inadvertently tramples a butterfly and returns to a future that his actions have drastically altered. The implication of Collado's reference to this story is that avant-garde cinema returns to the film-historical past to explore—perhaps perilously—roads not travelled and alternate cinematic realities".*

⁹⁸ Los dos tamaños de fotografía de gran formato (Large Format) disponible en sus versiones de color y blanco y negro son las placas de 4x5 pulgadas y las de 13x18 pulgadas. Este tipo de fotografía analógica es ampliamente usado sobre todo por fotógrafos y artistas visuales que requieren grandes ampliaciones de sus imágenes.

⁹⁹ Farm Security Administration

¹⁰⁰ Traducido por el autor: *"Lunch Break begins with a ten-minute tracking shot on 35mm film down a 1,200-foot hallway. At 24 frames per second, ten minutes of film captures 14,400 still frames. The hallway is 14,400 inches long—coincidentally, the same number. If we assume the tracking occurred at a constant rate, one frame would be exposed every inch along the way. Transferring the 35mm film to a high-definition digital medium, Lockhart then copied each frame eight times, lengthening the film to eighty minutes. Upon projection, each frame is now seen eight times longer—that is, not 1/24 of a second, but 1/3 of a second. In effect, this draws attention to the fact that movies don't move and that they are directly connected to still photography. But then Lockhart does another interesting play: rather than cutting directly from one frozen image of eight frames to the next frozen image of eight, which would jump the film down the hallway one inch at a time, she dissolves, producing a more fluid transition. In effect, what we see is a series of 14,400 still photographs, each shown for 1/3 of a second and each dissolved into the next photograph that was taken one inch farther down the hallway, placing the viewing experience somewhere between cinema and photography".*

¹⁰¹ Traducción del autor: *“For Lunch Break (2008), I had a very hard time gaining access to Bath Iron Works (BIW) because of strict government security. Prior to moving to the East Coast, I spent ten months having official letters sent to management explaining who I was and what the project was about. But they said “no access” each time. It wasn’t until I arrived in Bath and began to talk to people in town, who I met through family friends or friends of friends, that Local 6, the union, invited me in for a meeting. They loved the project and fought for my access. Once I had access, everyone, from management to the workers, was very friendly and accommodating”.*

¹⁰² Traducción del autor: *“Our contemporary period, probably also began with a ruin: the collapse of the Twin Towers in 2001, which ushered in a whole new (and still unresolved) world order”.*

¹⁰³ Traducción del autor: *“I’ve been working on it since 2007 and the interest was generated from understanding that the frame rate of a film can be brought into consonance with the rotor speed of a helicopter. When you are watching movies, you will notice that the helicopters look strange. You know that the mechanics of a helicopter and the components of the cameras they are working with are similar, so I had the thought that they could come into sync. I felt that there was a relationship between the two – the helicopter and the projector with a looper that the film is placed on. There is an overlapping formal relationship between the two where the sounds are so similar that you can’t tell what’s the projector and what’s the helicopter in the film so both are objectified in the end. The helicopter’s blades are apparently not moving yet there is movement in the frame. You have the same thing going on with this projector and looper, which creates a type of standoff or symmetry”.*

¹⁰⁴ El sonido de un proyector de 16mm amplificado podría parecerse al de un helicóptero simulado.

¹⁰⁵ Traducción del autor: *“The work stages an encounter between two machines in which the recording device cancels out an essential element of its subject, replacing the physical fact of its mechanics with the magic of its flight. Exploiting a coincidence of industrial design, Kassay fuses a phenomenon with its perception, re-enchanting it.”*

¹⁰⁶ Philippe Dubois en su libro “El acto fotográfico” hablaba del Index, un concepto que podría traducirse por huella. Dubois (1986:51) dice “Esta referencialización de la fotografía inscribe al médium en el campo de una pragmática irreductible: la imagen foto se torna inseparable de su experiencia

referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia”.

¹⁰⁷ Traducción del autor: *“Documents are usually condensation of power. They reek of authority, certification, and expertise and concentrate epistemological hierarchies”.*

¹⁰⁸ Traducción del autor: *“To bring the real into the realm of art opens up a vertiginous array of issues concerning the purpose and autonomy of art, issues that each generation of artists since the advent of modernism has reactivated for their own purpose”.*

¹⁰⁹ Traducción del autor *“Yet in the early twenty-first century the art world is increasingly fractured between a commercial world of investment and spectacular display, catering to the global elite, and the circulation of art on the biennial scene, dominated by documentary work, particularly in photography and video. This work is documentary in form and political in content, though both exhibit a fair bit of variety”.*

¹¹⁰ Traducción del autor *“They were also often obliged to perform their nationality through reference to politics (so chinese artists regularly refer to censorship, Indian artist to sectarian violence, and Russian artists to the communist past)”.*

¹¹¹ Traducción del autor: *“Aquele imagem – aquela cena – ela é um abraço, mas é um abraço de dominação, um abraço mortal, de uma inevitabilidade dessa relação – de uma inevitabilidade de uma relação de poder. É uma imagem de carinho, de afeto, mas é uma imagem de extrema violência, também, de dominação. É um sufocamento, uma imagem que é um abraço mortal. Fica exposta assim a ambiguidade dessa imagem: nesse poder e nessa força poética. Nessa ambiguidade entre um carinho, um respeito, uma despedida... e também nessa morte que está ali. O projeto tem uma estrutura de loop, pois era a forma da repetição ritual existir – o filme também era uma forma do ritual existir, já que ele acontece na repetição”.*

¹¹² Traducción del autor: *“Pois a cena é real, nessa hora vira muito documental mesmo. É ficção, por que o ritual não existe, mas é documental por que aquela cena está acontecendo ali pela primeira vez”.*

¹¹³ Traducción del autor: *“There are two sections with voice-overs extracted from Italo Calvino’s Invisible Cities (1978), narrating a hypothetical conversation between the venetian explorer Marco Polo and the emperor Kublai Khan who asks “You advance always with your head turns back?” or “Is what you see always behind you?” or “Does your journey take place*

only in the past?”. The voice-overs illustrated Tan’s interest in the crucial roles of history and memory of the past on the present and the future”.

¹¹⁴ Concepto usado por la teórica chilena Elizabeth Collingwood-Selby para describir la práctica artística –y benjaminiana– de conjugar el pasado en tiempo presente. Más información en: Collingwood-Selby, E. (2005). El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable. Santiago de Chile: Metales Pesados.

¹¹⁵ Traducción del autor: *“Thompson’s sensuous piece has been celebrated and rebuked. Hailed, on the one hand, as an elegiac reclamation of its subject’s strength, dignity, and humanity; on the other hand, it has been the target of scornful attacks by detractors who view it as an aestheticization of black suffering”.*

¹¹⁶ Los hermanos Lumière filmaron *La Sortie de l’usine Lumière à Lyon* en 1895.

¹¹⁷ Traducción del autor: *“There’s a notion that can be found in Walter Benjamin’s writing’, he said, ‘that is quite central to what I try to work with. It’s a very simple but challenging concept. Benjamin describes the vanishing point of history as always being the present moment. This formulation of history – thinking about the present moment as the point where history actually vanishes – is an interesting way of reversing the more received notion of history as something which seems to be vanishing somewhere behind us, vanishing into a nonexistent time, a time that no longer exists. I think that by switching [this notion] around and placing [the vanishing point] in the present moment, we activate our sense of history and our sense of the past. [Benjamin’s notion] forces us to confront history as a construction. It implies that when we reconsider past events, we’re not so much going to another time and retrieving material or events. We are restaging those events here and now in order to think about what’s happening here and now, to think about the present”.*

¹¹⁸ “Citado de una conferencia en The Slade School of Fine Art, University College London, en noviembre de 2006. Buckingham toma la idea del "punto de fuga" de la lectura de Benjamin de Susan Buck-Morss. Ha escrito que Benjamin “entendía la “perspectiva” histórica como un enfoque en el pasado que hacía del presente, como un “tiempo actual” revolucionario, su punto de fuga. Ver Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*. Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1991, p.339”.

Traducción del autor: *“Quoted from a lecture at The Slade School of Fine Art, University College London, November 2006. Buckingham takes the idea of the ‘vanishing point’ from*

Susan Buck-Morss's reading of Benjamin. She has written that Benjamin 'understood historical "perspective" as a focus on the past that made the present, as revolutionary "now-time", its vanishing point.' Ver Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing* (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1991, p.339”.

¹¹⁹ “La primera copia pertenece al inventario del museo de 1923 (cuadros 118–120 y 122–124), aunque esta secuencia más larga proviene del inventario de 1931 (cuadros 110–129). Según Adolphe Le Prince, quien ayudó a su padre cuando se filmó esta película a fines de octubre de 1888, fue tomada a 20 fps. Sin embargo, la secuencia estabilizada digitalmente producida por el museo dura dos segundos, lo que significa que el metraje se reproduce aquí a 10 fps. Al igual que con la secuencia Roundhay Garden, su apariencia se aceleró, lo que sugiere que el metraje original probablemente se filmó a 7 fps. Esto encajaría con lo que se sabe de los experimentos de proyección, donde James Longley informó de una velocidad máxima de 7 fps”.

https://www.wikiwand.com/es/Louis_Le_Prince

¹²⁰Traducción del autor: *“In False Future the artist has imitated one of August Le Prince’s cinematic experiments: a still shot of a bridge in central Leeds captured by Le Prince in 1886, nine years before the Lumière brothers announced the invention of cinema. However, twenty-first-century Leeds, as shot by Buckingham, is not the lively and chaotic space of Le Prince’s movie. Its traffic is orderly and few pedestrians walk on the bridge. Both One Side of Broadway and False Future suggest that modern urban space has been radically transformed throughout the twentieth and twenty-first centuries. From the stage where potentially transforming chance encounters could have happened and where different social and ethnic groups used to mingle, the city has turned into a space of frictionless monotony and surveillance”.*

¹²¹ Traducción del autor: *“the way the future is represented in Buckingham’s work, and by suggesting that the artist is a historian who can open up new ways of thinking about the future. The future is one where the histories of the dispossessed are acknowledged”.*

¹²² Traducido del autor: *“a heterogenous ensemble of material and discursive practices whose configuration is historically specific”.*

¹²³ Traducción del autor: *“Dean records discarded objects and ruins on analogue media not only to depict the memories, nostalgia and past experiences that objects and ruins recall, but also because analogue media itself is a symbol of the failure of future expectations and hopes that didn’t come true and it helps us understand our current time. In this sense, Dean’s films*

stand as the ultimate platform to hold historical time and also a figurative time that contrasts with the passing time of the film itself. The use of temporality to depict the past is a key strategy in these films. The juxtaposition of several temporalities in the same film succeeds in recalling past events and revising them, as well as their accounts or stories that are now presented as appropriated fragments. From a symbolic point of view, objects and places are located in “a hypothetical and fictitious version of an undated future, that never happened and about which time has been constructed in a strange way (Trodd 2008, 384)”.

¹²⁴ Traducción del autor: *“Teignmouth Electron (2000) is part of the investigation of the Donald Crowhurst story, which took Dean to Cayman Bra Island, where Crowhurst’s abandoned boat was found washed up on the shore. Both in this film about the boat and in Bubble House (a film about an abandoned house that Dean found on the same island), the void, the flooding and the structures of ruins are the central points of interest”.*

¹²⁵ Desappearance at Sea I (16mm Anamórfico, 14’, 1996), Desappearance at Sea II (16mm anamórfico, 4’, 1997) y Bubble House (16mm, 7’, 1999).

¹²⁶ Traducción del autor: *“had itself been internationally viewed as a sure sign of the decline of the British kingdom”.*

¹²⁷ Traducción del autor: *“Analogue is inherently anachronistic, resulting in the non-linear conjunction of different times. The analogue recording is an index of what it records, a trace that is contingent. Something is an indexical trace when it is produced by contact with that which leaves it, just as an analogue audio recording is made by sound waves touching a membrane, or a film is made by light transforming the chemicals on a strip of celluloid”.*

¹²⁸ Traducción del autor: *“Autobiography becomes ethnographic at the point where the film or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes. Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a ‘staging of subjectivity’”.*

¹²⁹ Traducción del autor: *“In the summer of 1998 I visited Uganda for the first time in twenty-four years. I visited many places that suffered badly during the civil war ... I was interested in the traces of war; its unspeakable horror, rites of passage, of re-building”.*
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bhimji-out-of-blue-t11843>

¹³⁰ Traducción del autor: *“Indeed one of the overarching themes of the exhibition is the way in which the past and present intersect; how time does not always have a straightforward linear*

trajectory. As a consequence chronology is not the organising factor of this exhibition, and early and recent works are displayed side by side”.

¹³¹ Traducción del autor: “*Bhimji re-articulates the historical archive with postcolonial testimony, pointing to the traumatic legacies of colonial domination and subsequent migration. Significantly, she does so not through the representation of people or the body, but rather through their traces: voices, fragmentary evidence of past occupation, and the utilisation of texture, sound and light*”.

¹³² Traducción del autor: “*Bhimji’s mostly unpeopled films have a burnished quality that transcends the timescale of flesh. They tap into something deeper: architectural or geologic memories of long-gone populations whose bodies are absent but whose stories seem to have seeped into buildings and the natural environment like contaminated groundwater*”.

¹³³ L’Anabase de May et Fusako Shigenobu. Masao Adachi et 27 années sans images pertenece como instalación a las colecciones del MACBA y el MoMA, entre otras.

¹³⁴ Baudelaire se basa en la anábasis de Jenofonte que narra la anábasis y catábasis del ejército comandado por Ciro el joven hacia Persia. [nota del tesista].

¹³⁵ Japanese Red Army. El Ejército rojo japonés fue un grupo armado extremista, de ideología marxista-leninista, que cometió varios atentados terroristas, siendo el del aeropuerto de Tel Aviv (Tel Aviv Lod en aquellos tiempos) en 1972, el más atroz y mediático.

¹³⁶ Traducción del autor: “*Baudelaire’s focus on preliminary landscape/cityscape material is of particular importance, as it recites well Adachi’s theory of landscape or fukeiron. Fukeiron is a cinematic strategy developed by Adachi and a group of filmmakers in the late sixties. It relies entirely on the depiction of landscape to expose underlying causalities of power and ideology in a given society*”.

<http://www.vdrome.org/eric-baudelaire-anabasis-of-may-and-fusako-shigenobu-masao-adachi-and-27-years-without-images>

¹³⁷ Traducción del autor: “*The argument of the circle: A performative contradiction through which you refute what you say or think. By your very act of saying it or thinking it*”.

¹³⁸ Traducción del autor: *“One must imagine the transformation of epic forms occurring in rhythms –*

*Comparable to those of the change
That has come over the earth’s surface
In the course of thousands of centuries”.*

¹³⁹ Traducción del autor: *“In Bending to Earth (2015), we circle different radioactive fields located in desert regions of California, Utah, and Colorado. The film is shot entirely from a helicopter with a handbeld camera and brings together a succession of sequences filmed in circles around a selection of constructions used for nuclear waste storage”.*

¹⁴⁰ Las bobinas de negativo de 35mm de 122 metros -el tamaño estándar del chasis de las cámaras- duran aproximadamente solo cinco minutos.

¹⁴¹ Traducción del autor: *“In my films, I often include aerial photography, where I let the weight of the camera lead me to circle the object. Aerial views of landscapes and their inscriptions is also at the core of my filmmaking, as I long to lose any sense of time or scale with my images, in order to transpose them to create a new independent layer, disconnected to direct references and suspended in a space made up of many time layers”.*

¹⁴² Traducción del autor: *“Giant nuclear-waste fields in Bending to Earth (2015) appear as if archeological fragments from a distant past -or perhaps an unknown future. As a result, the gallery spaces -dotted with curious machines that echo those occupying the spaces of the films shown with them -also seem like technological landscapes from an indeterminate time”.*

¹⁴³ Traducción del autor: *“In these Works, Rosa Barba presents a politically committed cinema which reveals in the form of images what she regards as fundamental documents that must be shown: the traces left by human action on the landscape. In all these films, human action constitutes the invisible, present through the past but also the future, that which is yet to come. Everyone is moving in circles”.*

¹⁴⁴ Traducción del autor: *“Within that play of stability and balance, the projector illuminates the globes and also causes their movement; the celluloid film also passes through the pile of cans, randomly lifting and destabilizing”.*

¹⁴⁵ Traducción del autor: *“The theme of ‘inestability’ is something that all the works also have in common. The sculptural work emerges from a tension between its own elements -the*

result is something between a balancing act and a magic theater. The idea of 'transformation' is always tangible”.

¹⁴⁶ Traducción del autor: “Machines can be made to do things other than their functional purposes. They can be used as one component of many to orchestrate a body of experience through working with the ‘autonomy of the material’ and with space in a very physical and almost tangible way. The significance of these interventions in the operation of the machines is that they break the grip of utilitarian and functional definitions of the world and introduce new possibilities and shades of meaning and experience. Fragmenting and translating the meaning constantly from one thing to another, keeping it in motion or unstable, can open these possibilities. It allows for a second becoming”.

¹⁴⁷ Traducción del autor: “For her, there is no such thing as logical technological progress, and by extension there is no future that is categorically different from or necessarily more enlightened than what came before. Barba’s installation make a case for an alternative history of media that is not teleological, linear, or progress-driven but that moves in fits and starts and side by side -what media theorist Siegfried Zielinski called an ‘anarcheology’ of moving image technology”.

¹⁴⁸ El vaivén del aparato impediría que cualquier proyección de imágenes pudiese estar fija y a foco.

¹⁴⁹ Traducción de autor: “The movement slips through the interval, because every attempt to reconstitute change out of states implies the absurd proposition, that movement is made of immobilities’. For Bergson, the real movement in cinema is not in the film but in the apparatus, i.e., in the projector”.

¹⁵⁰ Traducción del autor: “A technical object can in fact only be conceived as a section of networks, which include material things, like parts but also repair tools, as well as immaterial ones, like knowhow. In the absence of the required networks, whether for historical or geographical reasons, the object becomes unusable. It is a definition of obsolescence. A celluloid film camera requires labs to process the films, a transportation system able to take charge of the rolls, the chemical knowledge and products necessary for the making of the celluloid, of the emulsion, and for their later processing, etc. Without these external elements, a Bolex camera is not a technical object anymore; it is just a museum piece. It becomes useless, and its coherence ungraspable. The reasons for the place, form, and size of the crank on the machine’s side can only be understood while making it work. Its technicality conditions the way it relates with its environment, the gestures and modes of expertise it requires, etc. Questioning a camera in terms of its technicality implies inscribing it in a geography”.

¹⁵¹ Traducción del autor: *“There is a direct but unseen relationship between technology’s symbolic power and the scale of its environmental impact, which the economist Juliet Schor refers to as a ‘materiality paradox’ – the greater the frenzy to buy goods for their transcendent or nonmaterial cultural meaning, the greater the use of material resources”.*

¹⁵² Traducción del autor: *“It was just this incredibly beautifully made, solidly designed typewriter. Not one key had ever been pressed on it. It had somehow made it over to Vancouver. I had it around for a while and then I thought I’d do something with it”.*

¹⁵³ Traducción del autor: *“Graham has described his installation as ‘two obsolete technologies facing off’, the projector and the typewriter”.*

¹⁵⁴ Hecho demostrado escasamente reconocido en los libros de historia oficiales del cine y que el artista filmico Matthew Buckingham nos lo cuenta detalladamente en su obra *False Future* del 2007 y que se analiza en el capítulo segundo de esta investigación.

¹⁵⁵ Aquí cabría hacer una diferencia en los formatos profesionales 65mm, 35mm y 16mm, y el formato amateur por antonomasia, que es el Super 8mm, el cuál por el número más elevado de fabricación y los bajo costos de sus artefactos sucumbió al plástico generando un gran número de desechos y residuos. Ya que su fabricación fue enorme en los años 60 y 70.

¹⁵⁶ Traducción del autor: *“But formats also involves a vertical structure, which is superimposed over the spatial one. 35mm film is a high format, whereas 16mm is a low one, qualified as substandard -and Super8 an even lower one. These distinctions involve concrete differences in use and circulation, both in social and economic terms: 35mm is a professional format, Super8 is an amateur one. Super8 cameras are consumer technology; their design should appeal to a large public, and they should not be too expensive. 35mm cameras are rented and not bought; as professional tool they have to be reliable and adaptable to expert users and specific projects. 16mm has hybrid characteristics: invented as an amateur format, it became a professional one mostly after the Second World War. It remained favored by ambitious, rich, or expert amateurs and filmmakers at the margin of the industry, particularly when it was still considered as a viable distribution format”.*

¹⁵⁷ Traducción del autor: *“And since digital technology changes every year –how many computer upgrades have we had to make in the last ten years?- these costs are not one-time costs, but it will involve continual re-negotiation”*.

¹⁵⁸ *Consumer*: Usuario doméstico. *Prosumer*: Profesional-Consumidor, se refiere a un usuario con mayor conocimiento y necesidades técnicas que el usuario doméstico pero con bajo presupuesto.

¹⁵⁹ Traducción del autor: *“That vertical structure is essential, and has implications beyond the question of cultural value. Working in the ‘high’ film industry involves more expensive equipment, and implies specific conditions, regulated by trade unions and collective labor agreements. High formats mean higher salaries. That hasn’t changed much from celluloid to digital”*.

¹⁶⁰ Traducido por el autor: *“Technicality is a mode of being that can only fully and permanently exist as a network, in a temporal as well as a spatial way. Temporal reticulation is made with reworkings of the object in which it is updated, renovated, renewed in the very conditions of its first making. Spatial reticulation consists in the fact that technicality cannot be contained within one single object; an object is technical only if it operates in relation with other objects, in a network where it takes the meaning of a key point; in itself and as object, it only possesses virtual elements of technicality that materialize in the active relation with the whole system. Technicality is a characteristic of the functional whole that covers the world and in which the object becomes meaningful, plays a role with other objects”*.

¹⁶¹ Un buen camarógrafo de aquella época era también quien lograba cadencias regulares con la manivela.

¹⁶² Traducción del autor: *“The growing attention that nowadays is paid to environmental protection also raises the question how to handle batteries after the end of their service life, since they often contain heavy metals and toxic substances”*.

¹⁶³ Traducción del autor: *“Mineral que a pesar de su gran aporte en el almacenaje de las energías renovables, su extracción implica un elevado coste ambiental, un considerable impacto en la salud y alteración en la biodiversidad en las zonas donde se sitúan las arcillas impregnadas de litio, también conocido actualmente como “oro blanco”*.

¹⁶⁴ Traducción del autor: *“Nearly all lithium-ion batteries that are on the market contain cobalt in the form of cobalt oxide (CoO₂). Cobalt is a heavy metal and therefore should not be*

dumped in landfills. Furthermore, it is an expensive material that should be recovered. At the moment (2000), recycling processes are tested as pilot projects”.

¹⁶⁵ Traducción del autor: *“In 1882 John H. Stevens, a chemist at the Celluloid Manufacturing Company, discovered that amyl acetate was a suitable solvent for diluting celluloid. This allowed the material to be made into a clear, flexible film, which other researchers such as Henry Reichenbach of the Eastman Company (later Eastman Kodak Company) further processed into film for still photography and later for motion pictures. Despite its flammability and tendency to discolor and crack with age, celluloid was virtually unchallenged as the medium for motion pictures until the 1930s, when it began to be replaced by cellulose-acetate safety film”.*

¹⁶⁶ Traducción del autor: *“Silver. Because free silver ion is highly toxic to bacteria and fish, silver is classified as an environmentally hazardous heavy metal in all countries [508]. Free silver ion occurs only in emulsion making but not in the downstream production steps, in the photographic materials, or in the processing baths”.*

167 *Silver Screen* en el original.

¹⁶⁸ Traducción del autor: *“[[film labs are perhaps the most important elements of cinema’s infrastructure. Labs stand at the threshold of the past, present and future of film. Labs are the heart of filmmaking, film distribution, film exhibition, and film preservation. How your lab operates effects the look of your film, and the longevity of the filmstrip (for instance, some printers are prone to certain colour choices, or if your filmstrip isn’t washed or fixed properly, the chemical composition will continue to change as it ages)”.*

¹⁶⁹ <https://www.filmlabs.org/>

¹⁷⁰ Traducción del autor: *“Natural-cultural relations are mobilized through and sedimented within the devices and sites of electronic waste, and by attending to the material processes that contribute to the making and breaking of these devices it may be possible to recover the material politics with which they are bound up”.*

¹⁷¹ Traducción del autor: *“The use of natural history draws on Walter Benjamin’s related material investigations, where he developed a unique natural history method by reflecting on the fossilized commodities in the obsolete arcades of nineteenth-century Paris. Outdated or disused objects lapsed into a kind of prehistory for Benjamin, and this material-temporal displacement created the conditions for encountering commodities as apparently natural forms that carried the*

traces of their former lives. From these diused objects, it might be possible to speculate about and understand the economic and material forces that contributed to their sedimentation and decay.”

¹⁷²Traducción del autor: “ JENNIFER WEST. *Salt Crystals Spiral Jetty Dead Sea Five Year Film. (70mm film negative floated in the Dead Sea. And given a healing clay bath in extreme heat in 2008. Stuffed in a suitcase, placed in studio buckets, covered in clay and salt for five years – Dragged along the salt encrusted rocks of the Spiral Jetty and thrown in the pink waters in 2013 in below 10 degree weather – Dead Sea floating and mud baths by Mark Titchner, Karen Russo and Jwest – Spiral Jetty dragging and rolling by Aaron Moulton, Ignacio Uriarte and Jwest – DIY telecine frame by frame of salt covered film by Chris Hanke) 2013 54 seconds”*

¹⁷³ Spiral Jetty de 1970 es la obra de land art de Robert Smithson ubicada en Great Salt Lake en Utah, EEUU.

¹⁷⁴Traducción del autor: “*Morrison found the footage that makes up Decasia in various archives, among them The George Eastman House in Rochester, The Library of Congress, The Museum of Modern Art, and the University of South Carolina Newfilm Library. Too deteriorated to restore, the nitrate was ready to be junked. For Morrison, rescuing the films from the scrap heap, turning them from hazardous waste back into art, was one of the redeeming factors of Decasia. “Somehow they’ve managed to be viewed in the 21st century, whereas almost everything else from the silent era is lost,” he said in an interview”.*

¹⁷⁵ Traducción del autor: “*To a large extent, materialist film has its roots in the 1960s and 1970s, with the establishment of the London Filmmakers Co-op and the emergence of a set of theorisations -notably through the filmmaker-critic Peter Gidal and his ‘Theory and Definition of Structural/Materialist Film’ of 1975- in which interrogating the physical substrate and laying bare the means of production were framed as anti-representational political gestures in opposition to the illusionism of narrative cinema”.*

¹⁷⁶ Traducción del autor: “*Electronic waste is one of the fastest growing waste streams worldwide, and the volumes of e-waste generated are estimated to be around 35 million tons per year (and rising). Electronic waste is hazardous and difficult to recycle at end-of-life-lead, mercury and brominated flame-retardants are just a few of the harmful chemical-material components that make up electronic devices. Electronics also generate hazardous waste products during their manufacture, and the working conditions of electronics production are typically deleterious to human health”.*

¹⁷⁷ Traducción del autor: *“E-waste has mostly been produced in the Global North (Australasia, Western Europe, Japan and the United States) and dumped in the Global South (Latin America, Africa, Eastern Europe, Southern and Southeast Asia and China) in the form of thousand different, often lethal materials for each electrical and electronic gadget, though this situation is changing as India and China generate their own deadly media detritus”* .

¹⁷⁸ La ratio es la relación proporcional entre el material filmado “bruto” y el material que queda finalmente en el corte final de la pieza. Por ejemplo si una obra posee una hora de material bruto rodado y su duración final es de 20 minutos, su ratio es de 3:1.

¹⁷⁹ Traducción del autor: *“As a result of its declared obsolescence or ‘crisis’ (both as photochemical film-making practice and as film theater experience) cinema has become a sought-after object for art institutions and amateurs of vintage media alike and is being subjected to all forms of recycling and reappropriation-actual as well as virtual”*.

¹⁸⁰ Traducción del autor: *“In my discussion of electronic archives in Digital Rubbish, I take up Friedrich Kittler’s suggestion that exhibitions may function as a kind of ‘salvage program’ and make a lateral suggestion that salvage programs may be a provocative way to approach the reworking of electronic debris - in all its modalities”*.

¹⁸¹ Traducción del autor: *“The growing popularity of recyclability as practiced by artists throughout the twentieth century led to considering creativity as a form of discourse among communities rather than an act by a single individual”*.

¹⁸² Traducción del autor: *“It takes the view of film as persisting in the contemporary moment, framed by obsolescence but developing in new directions as a result of alternative networked cultures of collectivity and DIY skills sharing”*.

¹⁸³ Concepto proveniente de las cajas negras, artefactos cerrados cuya función está asociada a la inaccesibilidad de su interior.

¹⁸⁴ Traducción del autor: *“Salvaging is at once a poetic and political activity; it rematerializes the sets of material relations that enabled the manufacture, consumption, and movement of goods in the first place. Yet it is also an act of imagining, of eliciting stories that may have been buried in the everydayness of objects. In this context, working with remainders can never be a matter of simple recuperation. In fact, Benjamin’s salvage practices made use of archives and fossils as waste from the past that could be recycled to make available unexpected*

narratives - a form of ragpicking. The processes of picking through and digging up, sifting and reworking remainders may be a way of transforming dead matter by generating new narratives about the life and death of these materials. Salvage in this sense does not deal only with the apparently raw materiality of objects, but also can be a way to recast devices through alternative economies of exchange, tales of use or disuse, political encounters, or hybrid networks”.

¹⁸⁵ Traducción del autor: *“Furtherfield’s project to ‘do-it-with-others’, or DIWO, a riff on DIY, reminds us that networks are social and collaborative spaces, and that the more joined-up these strategies of depletion design are, the more effective they will be in articulating alternative socio-political engagements“.*

¹⁸⁶ Traducción del autor: *“In the industry, what allows ‘different networks’ to interact, and even what allows the interaction between technical objects within a technical network, is the establishment of standards”.*

¹⁸⁷ Traducción del autor: *“Standards simultaneously engage technical and political problems.... A particular standard is situated among technical, industrial, and aesthetic concerns all at once—and attempts to negotiate them [...]. The standard allowed for the proliferation of standard objects that could move between countries, media, operating systems, and protocols”.*

¹⁸⁸ Traducción del autor: *“As explained by Simondon, the technical object in its industrial phase is necessarily part of a network first in the sense that it is made of spare parts, which must be repairable and exchangeable. This supposes their standardization. The construction of these technical networks thus involves the establishment of standards allowing for the interoperability of apparatuses and the circulation of productions”.*

¹⁸⁹ Traducción del autor: *“If there is such a thing as media theory, there should also be format theory”.*

¹⁹⁰ Teniendo en cuenta que el formato Super8mm habitualmente se registra en material reversible (positivo), esto resulta un impedimento para guardar los negativos como respaldo, además es un formato cuyos proyectores poseen lámparas débiles y proyectan imágenes pequeñas. Raramente se consiguen loopers para proyectar piezas en bucle en museos o galerías.

¹⁹¹ Traducción del autor: *“The artwork must participate in the flow of global media products, while resisting its inner logic of dissemination and multiplication. This is organized*

by legal dispositifs such as copyright, but as we all know these are only relatively efficient, and can quite easily be bypassed, with only little inner moral conflict; restrictions, or “exclusions” as Madeleine Akrich and others have formulated (Akrich 1992, 209, 223), are also and more safely inscribed technically within the formats of the pieces. In a Latourian logic, the control of the work’s value on the art market is thus delegated to a technical artefact: the format”.

¹⁹² Traducción del autor: *“The film projects clusters of colored pixels where, in an analog celluloid film, hairs, scratches, and other more organic impurities would appear. The colored pixels reveal right away that we are seeing a digital projection of some sort. But the digital image is a film projection. The screen upon which the film is projected shows soft curls in its fabric and adds to the materiality of the medium. Vertical lines rain on the screen, underlying the horizontal trajectory of the film that twirls in the reels, as the projection machine is audible in the room. The pixels, colorfully peppering the white surface of the screen, seem to be part of a fragmented grid, much of which is missing”.*

¹⁹³ Para más información sobre cine estructural, materialista y experimental leer Gidal, Peter. *Materialist Film* (1989); Maciunas, George. "Some Comments on Structural Film by P. Adams Sitney." *Film Culture*, No. 47, (1969); Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*. (1979).

¹⁹⁴ Traducción del autor: *“As our digital culture oscillates between the sovereign omnipotence of computing systems and the despairing agency panic of the user, glitches become aestheticized, recuperating mistakes and accidents under the conditions of signal processing”*

¹⁹⁵ Traducción del autor: *“The glitch is a manifestation of the human. Structural Film, far from presenting an empty screen with glitches, in fact projects the specter of the human haunting the machine”.*

¹⁹⁶ Traducción del autor: *“With some exceptions, the majority of the labs related to collectives: shared experiences strengthen shared values and identity, another cornerstone of counterculture communities, while trying to solve such issues as finding skilled technical expertise. Activities such as meetings and workshops were together by newsletters, websites, social network groups, streaming channels of user-generated content, open source databases, etc., that demonstrated the hybrid nature of otherwise analogue practices embedded in the contemporary landscapes of digital communication, emphasising the nature of post-digital, as noted above. Knowledge about material practices travelled online, connecting individual labs”*

¹⁹⁷ Traducción del autor: *“Rapid but planned cycles of innovation and obsolescence accelerate the production of electronic hardware and the accumulation of obsolete media, which*

are transformed overnight into junk. Today's digital devices are made to break or become uncool in cycles of twelve months and counting down (check your warranty)".

¹⁹⁸ Traducción del autor: "He defines 'cinematographic objects' as a 'human and non-human actors that assemble to create a network of distributed agency', which are 'stabilized in their structure' and 'organized in an operational chain' by the 'film image itself'".

¹⁹⁹ Traducción del autor: "When celluloid returns as a prominent feature of gallery-based moving image practice in the 1990s, it is inextricably linked to the rhetoric of a 'death of cinema' at the hands of a digital villain and, as such, engages in a rethinking of the medium specificity of film in relation to the calculation of the digital".

²⁰⁰ Traducción del autor: "Since the obsolete object is almost always defined by a material excess that is somehow out of kilter with the modern world. In the case of film, it is the bulky and cumbersome equipment with its stubborn mechanical presence that signifies times past, but which also stimulates a counter-cultural impulse to travel in opposite directions. [...] Having dropped out of this cycle, photochemical film finds itself in a position of relative freedom, no longer useful in one sense, but endlessly valuable in another".

²⁰¹ Término que se entiende en el contexto medial contemporáneo, donde las convergencias y las homogenizaciones son procesos que operan en contra de la variedad.