

Gallardo, Inti.

Estudiante del Master en Artes Mediales, Universidad de Chile.

La materialidad de las imágenes en movimiento: el medio entre lo digital y lo analógico

The materiality of the moving images: the in-between behind the digital and analog media

TIPO DE TRABAJO: Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Analógico, digital, materialidad, in/tangible, imagen, movimiento.

KEY WORDS

Analogue, digital, materiality, in/tangible, image, mouvement.

RESUMEN

La tecnología ha sido y será una herramienta de desplazamiento en las prácticas artísticas, y en este contexto asumimos una necesidad contemporánea de enmarcarlas como artes mediales. La vinculación con los medios audiovisuales, y en particular la imagen en movimiento en el desarrollo artístico desde el comienzo de la modernidad hasta nuestros días, es lo que me lleva a plantear una pregunta sobre los puntos de convergencia y disidencia de los dos extremos temporales de la imagen en sus materialidades analógicas y digitales. Entre tangibilidad e intangibilidad, consideramos en estos modos de representación de la imagen dos polaridades que no se anulan, sino que se complementan en una fuga que genera una nueva **síntesis** a través de los elementos que se ponen en juego.

Existe un “medio”, una frontera entre las materialidades que desplaza las temporalidades entre pasado y futuro, una especie de “uroboro” que se come la cola a sí mismo, que es tangible/intangible, y necesita del aparato que lo contiene para duplicar un mundo que la humanidad construye y destruye.

ABSTRACT

Technology has been and will be a tool of displacement in artistic practices, and in this context we are considering a contemporary need to frame them as media arts. The link with audiovisual media, and in particular the moving image in the artistic development from the beginning of modernity to present day, leads to the question about points of convergence and dissidence of the two temporal extremes of the image in their analogue and digital materialities. Between tangibility and intangibility, we consider two polarities in the modes of representation that don't cancel themselves, but are complementary in a vanishing point that generates a new synthesis through the elements brought to play. There is a “medium”, a border between the materialities that displaces the temporalities between past and future, a kind of “uroboro” which eats his own tail, tangible / intangible, and needs the apparatus that contains it to duplicate a world that humanity builds and destroys.

INTRODUCCIÓN

La vinculación personal establecida con el cine, la fotografía y las artes plásticas me ha llevado a recorrer diferentes caminos que se encuentran y dividen en uno o varios puntos. Desde comienzos de mis estudios me vi enfrentada al tránsito de las tecnologías que iban desde procesos analógicos, pasando por los electrónicos como el VHS, el mini DV, y el HDV que fue la última transición híbrida a la digitalización total para el registro y la reproducción de imágenes en movimiento. La reutilización de archivos digitales y análogos en las prácticas del cine experimental, la video instalación, el video arte, y mi propia práctica artística me conducen a observar la resignificación de la historia de los medios y la pluralidad de poéticas y estéticas que nos dan la posibilidad de aprehender y repensar las memorias que conformaron esos registros.

Teniendo en cuenta que actualmente habitamos entre el mundo material y el virtual intangible, quizás desde esa intención primaria por atrapar el fantasma en el papel, y luego en las pantallas, pienso a la cultura contemporánea en relación a las máquinas que producen imágenes para otras máquinas, y ya no para humanos. Por lo que elijo el ejercicio permanente del rescate de imágenes como un ejercicio disidente en las formas de producir y reproducirlas. Destruimos el mundo y construimos máquinas que lo duplican. En este sentido, a través de la práctica artística intento responder algunas preguntas: cuáles son las propuestas formales y estéticas de las materialidades analógicas y digitales en los tres trabajos seleccionados que componen mi práctica artística? De qué manera se puede relacionar la materialidad con lo político en estas obras? Qué rol cumplen las máquinas como reproductoras de estas materialidades en busca de una síntesis? Existe un punto de encuentro entre la materialidad analógica y la digital?

METODOLOGÍA

El objeto de estudio en el que me centraré se enmarca en un corpus de ejercicios artísticos que quieren dar cuenta de la búsqueda por hacer visible el “territorio” de la imagen en sus materialidades cruzadas entre lo estético y lo político, atravesando conceptos como el error, la anacronía, lo in/tangible, produciendo encuentros y tensiones entre las materialidades.

Desde mi práctica artística, entiendo la tecnología como herramienta de desplazamiento, y en este contexto asumo la necesidad contemporánea de enmarcarlas en las artes mediales, dando por sentado que la tecnología y el medio han estado presentes en el arte desde los inicios de la pintura hasta nuestros días. En el desarrollo artístico desde el comienzo de la modernidad, la vinculación con los medios audiovisuales, y en particular con la imagen en movimiento, me lleva a plantear una pregunta sobre los puntos de convergencia y divergencia de la imagen entre lo analógico y lo digital. Para esto considero el efecto de la tangibilidad e intangibilidad como dos polaridades que no se anulan, sino que se complementan en una fuga que genera nuevas **síntesis** a través de los elementos que se ponen en juego. Propongo a través de mi trabajo el ejercicio permanente del rescate de imágenes como un ejercicio disidente, entendiendo que destruimos el mundo que habitamos y nos rodeamos de máquinas que lo duplican.



Figura 1. Machi / Negativo Color

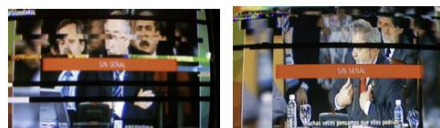


Figura 2. Sin Señal- 10 años del no al ALKA



Figura 3. Del principio al fin y de vuelta al principio

DESARROLLO

“Cuando pienso en lo digital, si es que se puede pensar en lo digital, caigo en la cuenta de su carácter de líquido. Algo que se escurre por los dedos en su afán de tocarlo, aprehenderlo o hacerlo propio.

Cuando pienso en nuestro tiempo, si es que se puede pensar de manera inmediata, caigo en la cuenta de que, simplemente, caigo.

De nuestro es todo aquello que resulta ser ajeno y de ellos resulta ser todo lo nuestro. En la caja del Share, vive un inmenso pulpo que alcanza con sus tentáculos hasta aquello que es tan propio como la identidad.”

Manifiesto Intangible- Solimán Lopez

La materialidad de la imagen analógica atañe al universo de la química, el daguerrotipo; paralelamente, los intentos de Niepce por fijar el mundo que habitaban los seres humanos a comienzos del S.XIX, proponen desde una perspectiva científicista atrapar la luz en cristales de plata para ser plasmados en placas de vidrio, papel, celuloide y otras superficies. Estos procesos se complejizaron con el paso del tiempo, con el objetivo de representar la realidad de manera “objetiva” y “fiel.” Las técnicas utilizadas para generar imágenes analógicas o argentadas pertenecen a un universo que se desapega necesariamente de los requerimientos de inmediatez del mundo globalizado. Por lo que la dedicación y el tiempo que se necesita en la creación de las mismas a través de estos procesos es, en la actualidad, una forma de resistencia hacia las formas hegemónicas del uso de una tecnología que avanza en pos de la producción y el consumo en una era donde la inmediatez es una demanda que asumimos individual y colectivamente. Es por lo mismo una forma de repensar la imagen desde su historia y las significaciones sociales y contextuales que (las) generan. De esta manera, el gesto anacrónico nos permite acercarnos desde un recurso estético/poético a la fantasmagoría de la imagen, a la latencia y a la impermanencia de la misma, siendo la construcción e intervención desde las “máquinas” uno de los agentes más relevantes en el proceso de representación desde los comienzos de la modernidad hasta nuestros tiempos.

Sin embargo, David Hockney, en su documental *El Conocimiento secreto*¹, propone desde un punto de vista arqueológico, un intento por develar este uso de tecnologías que intervienen en la pintura desde antes de la existencia de la fotografía, con su intención de “objetividad” en las formas de retratar la realidad. La cámara fotográfica, heredera de su pasado y sus valores, aparece ligada a esa misma noción de objetividad del mundo que registra. La máquina creadora de imágenes obedecía a esta génesis tecnológica en la que la transformación química de la luz era atrapada y proyectada en un intento de fijar la verdad de un tiempo, de inmortalizar un espacio imponiéndose como “neutral” y “descriptiva”. La cámara devendrá al servicio de la industrialización, por lo tanto también se vuelve un instrumento de control y vigilancia. Con el advenimiento de la era digital, transitamos por un proceso de acumulación de datos almacenados en lugares lejanos a nuestro alcance e intangibles materialmente. La era de la hiperproducción de imágenes y de la accesibilidad a las nuevas tecnologías para generarlas, nos ha llevado a olvidar la génesis y el estatus de ellas. Los cristales de plata, el papel, el celuloide, fueron reemplazados por los píxeles que inundan nuestra vida cotidiana, “cegándonos” de imágenes. Dice Fontcuberta: “Pero la imagen no solo se reduce a su visibilidad, la visibilidad no es el criterio determinante, ni el único; participan procesos que las producen y pensamientos que la sustentan”. (Fontcuberta, 2016: 12).

La imagen se impregna en las mentes, encarna discursos, predetermina nuestra forma de pensar el mundo y de exponernos a él. A raíz de estas transformaciones de los medios analógicos a los medios digitales, y de la metamorfosis de las materialidades, surge desde las prácticas artísticas la necesidad de volver a los orígenes del cine como arte de la modernidad por excelencia, ya no desde una perspectiva narrativa o documental objetiva, sino desde nuevas búsquedas formales y estéticas *entre* lo anacrónico de los formatos y la herencia de su historia; como en el caso de Guy Sherwin en su performance “Man With Mirror”², donde el artista contrapone las temporalidades del presente/pasado bajo la idea del espejo y el espejismo del tiempo poniendo su propio cuerpo frente a la proyección en Super 8 mm filmada 30 años atrás. En un proceso similar de desplazamientos espacio temporales, pero a través de otros dispositivos, Rafael Lozano-Hemmer propone en su obra 1984 x 1984, de 2015, un reflejo de la subjetividad contemporánea conformada por píxeles/números, que en una instancia interactiva generan una imagen del visitante con un movimiento en tiempo real. Estos números (1,9,8,4) provenientes de una búsqueda aleatoria de Google, hacen alusión a la novela distópica de George Orwell “1984” anticipando desde la ciencia ficción la figura del “gran hermano”.

Por otro lado, Hito Steyerl, en su obra *La vida es visual*, proyecta sobre una pantalla imágenes totalmente en blanco, que actúan como planos mentales de lectura, instantáneas de luz que se van contrastando con su voz y narración que comienza a interrogarse acerca de las denominadas “cámaras suicidas”, dispositivos ópticos que durante la invasión norteamericana a Irak a principios de los noventa iban instaladas en los misiles durante su trayectoria hasta localizar el objetivo, impactar y continuar emitiendo aún después de la explosión. Las imágenes obtenidas de estas cámaras fueron punto de reflexión en diversos trabajos filmicos de Harun Farocki. Una búsqueda desde el arte que apela a la ceguera contemporánea. Imágenes producidas por y para máquinas, que vuelan a gran velocidad por códigos y datos, que revelan el aislamiento de la mirada humana.

Es el punto de partida para plantear que somos parte de un nuevo período determinado por la imagen digital al que Steyerl denomina *documental post-humano*, una realidad social hipermediatizada por el mundo virtual que parece actuar como régimen político y económico trastocando los modos de percibir, aplastando el tiempo humano y extrayendo sus afectos.

¹ Hockney, David, *El Conocimiento secreto*, 2015.

² Man With Mirror, Guy Sherwin 1976 (2009) 10 mins colour, sound optional. Super 8 film performance with mirrored screen.

Retomando la idea de Fontcuberta en relación a los procesos que producen la imagen, y el pensamiento que la sustenta, introduzco el concepto de materialidad tomando las palabras del artista chileno Eugenio Diyborn, en relación a su trabajo:

“lo político residía en los pliegues de las pinturas aeropostales. Decir eso produjo, provocativamente, un deslizamiento desde una noción inmaterial y abstracta de lo político hacia una noción precisa y particular de lo político en mi trabajo: la aeropostalidad de mis pinturas como estrategia, opción material y astucia de arte: hacer pasar una pintura como carta, llegar infaliblemente a cualquier punto del planeta, vencer el aislamiento, la separación y confinamiento internacionales. Todo eso es posible por y desde los pliegues. El viaje, entonces, es la política de mis pinturas y los pliegues, el despliegue de esa política.” (Diyborn, 2005: s/n)

Si bien en la obra *Aeropostales* de Diyborn, existe empíricamente y de manera táctil, la pintura en forma de postal que se pliega y se desplaza, es al mismo tiempo in/tangible e in/existente, atraviesa los territorios con el afán de atravesar el espacio físico como una propuesta política. Es metafóricamente, una operación que se repite en otras obras que utilizaron el medio productor de imágenes, su industrialización y el avance tecnológico que tomaré como referentes: En 1974, Nam June Paik presentó un informe al programa de Arte de la Rockefeller Foundation, titulado “Media Planning for the Post Industrial Society—The 21st Century is now only 26 years away”. El informe sostenía que las tecnologías y los medios se harían cada vez más frecuentes y que deberían ser usados para dirigirse a problemas sociales como segregación racial, la modernización de la economía y contaminación del medio ambiente, anticipándose a lo que llamó “broadband communication network” o *Electronic super highway* (1995), título que llevará su obra compuesta de televisores y luces de neón dividiendo los EEUU. Por otra parte, Wolf Vostell en su obra *Endogene Depression* (1980), trabaja con televisores descuartizados, mezclados con cemento, sin señal, rodeados de “pavos” que circulan por el espacio de exposición.

Tanto *Electronic Superhighway* de Paik, como *Endogene Depression* de Vostell, forman parte de una búsqueda por materializar lo intangible, atrapando la imagen en los objetos, y los objetos de la imagen. Retomando los conceptos de Diyborn, un “viaje” electrónico y “pliegues” que piensa el medio desmembrándolo de la máquina, recontextualizándolas de manera escultórica. Es un juego entre lo formal y lo conceptual que propone la imagen en movimiento como parte de la materia prima de una obra; y expone el cuerpo, su deformación y transfiguración estético/política en un tiempo determinado de la historia, no desde la verosimilitud, sino desde la crítica al momento sociocultural que los atraviesa.

Habiendo situado los referentes que me interpelan en esta investigación, y reafirmando la práctica artística como una forma de generar nuevos conocimientos, interrogantes y tensiones para cuestionar la sociedad contemporánea, expongo mi primer trabajo: *Machi / Negativo Color*. En forma de Video Instalación en Super 8mm y Digital: un proyector análogo Super 8 mm en loop proyecta un negativo de un film y un proyector digital proyecta el positivo del mismo encontrándose en el centro en dos pantallas suspendidas que dejan al visitante pasar entre ellas. Este film es un registro documental realizado en Super 8mm, de una Machi Mapuche y un hombre de ascendencia africana, en las pirámides de Teotihuacán, México, en el año 2016.

Se establece aquí, un diálogo sobre las temporalidades de la imagen y la tecnología en un formato casi obsoleto, y de una cultura milenaria en la época contemporánea. Estos “representantes” visuales de la resistencia, visitando las ruinas de una de las más grandes ciudades prehispánicas de Mesoamérica. Síntomas de encuentros y desencuentros culturales vigentes e incesantes.

A parUr de esas coincidencias, desarrollo una propuesta poética y decolonial, pensando en un nuevo encuentro entre dos culturas y estableciendo nuevas posibilidades en el desarrollo de la historia: hubiese sido lo mismo si esos dos mundos que se encontraban eran los pueblos negros y los pueblos originarios? Qué intercambios de conocimiento habrían surgido en esa reunión de las pirámides de Teotihuacán sin la existencia de Hernán Cortés o de Cristóbal Colón? Cuántos Príncipes africanos y Machis hubieran gestado otro mestizaje? Cómo se contaría esa historia? Habrían querido poseerse y conquistarse? Hubiesen querido matarse entre ellos e imponerles sus lenguas, su cultura, sus rituales? Cómo serían hoy los pueblos de ese encuentro pacífico? Los migrantes haitianos, colombianos, y nigerianos, senegaleses, bolivianos, peruanos?

Quizá ese encuentro mediado, era el nuevo encuentro que no nos dejaron ver mirando un futuro de elegancias que no nos pertenecían, de futuros que no nos convenían. Espejitos de colores, espejismos de progreso. Hoy nos acerca y nos enfrenta la historia que no fue, el pasado que miramos con los mismos ojos. Colonizados nos acercamos para visitar las ruinas, las memorias de pueblos que se auto destruyeron. Pero seguimos ahí en busca de respuestas, tratando de develar el enigma de los restos, creyendo en lo humano, en el encuentro, en los medios y en la historia. Como si todos ellos fueran portadores de algún mensaje que desconocemos, un mensaje que nos alivió de saber que somos también, los grandes depredadores, los constructores de nuestros propios relatos, de nuestras propias muertes y de las ajenas. Que somos las máquinas, que nuestras imágenes están ahí solo porque ellas pueden reproducirlas, con su lado positivo, y su negativo. Nuestra existencia es la imagen, mediada, alterada, registrada, inventada. Sin tiempo ni espacio verdadero.

El gesto anacrónico de los formatos y las materialidades nos acercan a la fantasmagoría de la imagen, a la latencia y a la impermanencia, también de lo humano.

Hoy el “viaje” es el paso por los procesos de digitalización, los “pliegues” están en internet. La misma intención de Diybors de vencer el aislamiento es ahora posible a través de los dígitos binarios (bits). Solimán López en el Manifiesto Intangible³, propone la idea de “pulpo” como el manipulador de esos códigos que nos acercan, quitándonos al mismo tiempo, “aquello tan propio como la identidad”. Las imágenes ya no se revelan, se abren, son escritas en códigos que llevan a reconfigurar la concepción que nos hacemos del mundo y nuestra relación con él.

Pero las disidencias siempre se filtran y se filtrarán frente a estos muros invisibles e invisibilizadores, donde existen otros “pensamientos que sustentan las imágenes”, y donde en los difusos contornos del arte, la materialidad se disuelve en acción para establecer nuevas relaciones entre tiempo y espacio que lo contiene.

En palabras de Jorge La Ferla:

Larcher se refiere a los mecanismos cerebrales de producción de conciencia y lenguaje, articulando, de una manera profunda e inédita, un relato metareferencial sobre la estructura de la memoria como proceso de sinapsis neuronal o como una visión cuántica de lo físico en perpetuo movimiento. De estas metáforas se pueden deducir asociaciones entre la computadora y los procesos de simulación en la misma noción de conciencia o de materialidad en la formación de la imagen delineando anticipadamente la concepción de la virtualidad total. De este modo elabora un discurso sobre las posibilidades del digital como concepto de representación, que apela a las formas del autorretrato como sutiles construcciones del cuerpo y la mente del autor. (La Ferla, 2009: 76)

Un cúmulo inagotable de fotografías, videos, gifs, videojuegos, dibujos animados, circulan diariamente en las pantallas que nos habitan, tejiendo una memoria personal y colectiva saturada de archivos. Pero con el avance de los nuevos formatos, las pérdidas y borraduras se hacen evidentes.

De estas tensiones surge Sin Señal /10 años de NO aL ALKA [2017] Video monocanal. En este caso, desde un televisor analógico que recibe señales digitales se generan imágenes desfasadas, interrupciones de vistas, voces, huellas de un documental de la televisión abierta de Argentina, vinculado a los 10 años del No al Alca; un movimiento político-social llevado adelante por gobiernos, partidos políticos, sindicatos y organizaciones sociales de todo el continente americano, con el fin de oponerse al proyecto de Estados Unidos. El bloque latinoamericano y los fantasmas políticos, no resisten otros tiempos.

ALCA fue un proyecto gestado en 1992 por el gobierno republicano de Estados Unidos para reconfigurar el orden económico luego de la caída de la Unión Soviética y el bloque comunista en la Guerra Fría, lo que también se llamó “globalización” neoliberal. El ALCA incluye un paquete de normas y tratados de libre comercio que benefician principalmente a las empresas multinacionales, dejando de lado la soberanía de los Estados nacionales.

El 5 de noviembre de 2005, cuando se reunió la IV Cumbre de las Américas en Mar del Plata para poner en marcha el ALCA, se produjo un histórico enfrentamiento entre los gobiernos que defendían el ALCA liderados por el presidente de Estados Unidos George W. Bush y aquellos que se oponían, liderados por los presidentes Ignacio Lula da Silva, Néstor Kirchner y Hugo Chávez que tuvo como resultado la paralización definitiva del ALCA. Este acontecimiento histórico se transformó en un registro documental clave para entender el momento político de Latinoamérica, y el actual giro en los gobiernos de derecha, como consecuencia de la batalla mediática emprendida por los medios de comunicación hegemónicos. El *glitch*, no es un error, es considerado una característica no prevista.

A través de estas alteraciones que vinculan los procesos materiales de la mediación contemporánea, y cómo representamos la sociedad mediante las máquinas, me encuentro frente a la idea de la latencia de la imagen, que está ahora en un código, su aparición depende de la apertura de un archivo, de un click. Dice Manovich:

Aunque la composición digital suele utilizarse para crear un espacio virtual totalmente integrado, éste no tiene por qué ser su único objetivo. Los límites entre los distintos mundos no tienen por qué ser borrados: No hay necesidad de hacer que los diferentes espacios coincidan en perspectiva, escala e iluminación; las capas individuales pueden conservar sus identidades independientes, en vez de verse fundidas en un solo espacio; los distintos mundos pueden chocar semánticamente en vez de formar un único universo. (Manovich, 2001: 22)

Dialogando con esta idea, “Delfinydevueltaalprincipio” es una video instalación en loop sobre una caja de luz, en la que se puede observar la proyección de una mano poniendo diapositivas sobre la superficie, mientras se escucha un fragmento de la novela de Olaf Stapledon: La Última y la primera humanidad; en la que el autor se refiere a la temporalidad cíclica, pero no repetitiva. A través de un proceso de manipulación sonora y visual mediante programación, las diapositivas se transforman en píxel y cada imagen dentro de ellas en un píxel más pequeño. En esta operación, me interesa recontextualizar el archivo, pensando en la necesidad de hibridación de los medios, y los encuentros necesarios para poder pensar de qué manera los procesos tecnológicos modifican nuestra forma de ver y vernos. La tangibilidad de las imágenes y los relatos generados a través de ellas, dependen de las máquinas capaces de volver a darles luz para ser proyectadas, estableciendo nuevas relaciones entre la memoria individual y colectiva entendiendo que el tiempo es también una forma imaginaria para pensar el movimiento.

³ Lopez, Solimán, *Manifiesto Intangible*, 2015.

CONCLUSIÓN

Estos tres ejercicios que propongo como objeto de estudio, estuvieron cruzados por una constante búsqueda de encontrar una síntesis entre lo estético y lo político, atravesando conceptos como el error, el espacio/tiempo, lo in/tangible y también un encuentro entre las materialidades que componen la imagen pero también el contenido de las mismas, entendiendo el *medio* desde una perspectiva intermedial, y como el entre de los espacios de proyección de esas imágenes que representan realidades.

El arte tiene la capacidad de conformar ese “multiverso”, desde lo estético/poético/político. Se pregunta incansablemente sobre su lugar en la humanidad que lo contiene, y retomo las palabras de Farocki sobre si el arte puede o no contribuir directamente a mejorar las cosas: “probablemente el arte puede ser parte del discurso, no discutiendo lo que ya se ha dicho, sino hallando nuevos modos de acercamiento para abordar viejas cuestiones.”

FUENTES REFERENCIALES

Arfuch, L. (2016). *Critica cultural entre política y poética*. CFE.

Benjamin, W. (1973). *La Obra de Arte en la Epoca de su Reproductibilidad Técnica en: Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones.

Bourriaud N. (2009). *Postproducción*. Adriana Hidalgo editora.

Brakhage, S. (2014). *Por un arte de la visión*. Eduntref.

Collado Sanchez, E. (2012). *Paracinema, La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: TRAMA.

Diyborn, E. (2005). *Fugitiva, el trabajo de Eugenio Dibborn*. Santiago de Chile: Fundación Gasco.

Fluser, V. (1990). *Hacia una historia de la fotografía*. Trillas, México: SOGMA.

Foncuberta, J. (2015). *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes -Notas sobre la post fotografía*. Galaxia Gutenberg.

Guy. (2010). *Optical Sound Film*. Londres: Lux.

La Ferla, J. (2009). *Cine (y)Digital, aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Lopez, S. (2015). *Manifiesto Intangible*.

Lozano-Hammer, R. (2015). “1984x1984”. <https://vimeo.com/140438609>

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: PAIDOS.

Marker, C. (2013). *Inmemoria*. Ambulante.

Magalhaes, V. *Poéticas de la interrupción - La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*.

Virilio, P. (1996). *El arte del Motor - aceleración y realidad virtual*. Manantial.

Virilio, P. (2006). *Velocidad y Política*. La Marca Editora.

Youngblood, G. (2011). *Cine Expandido*. Eduntref.