



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts

Temporalitats de la imatge. Entre i a través de la mirada

Treball Fi de Màster

Màster Universitari en Producció Artística

AUTOR/A: Caixal i Salvador, Júlia

Tutor/a: Rodríguez Mattalia, María Lorena

CURS ACADÈMIC: 2023/2024



**TEMPORALITATS DE LA IMATGE**

*ENTRE I A TRAVÉS*  
DE LA MIRADA

Júlia Caixal i Salvador

**TEMPORALITATS DE LA IMATGE. ENTRE I A TRAVÉS DE LA MIRADA.**

*TEMPORALITIES OF THE IMAGE. WITHIN AND THROUGH THE GAZE.*

Júlia Caixal i Salvador

jcaixal2000salvador@gmail.com

Treball dirigit per Lorena Rodríguez Mattalía.

Imatge de la portada: Detall de *Worm* de Júlia Caixal i Salvador.

Presentat a la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la UPV.

Màster de Producció Artística. TFM inscrit en la tipologia 4.

València, juliol de 2024.

*Gràcies  
Sesame, Cora, Lorena,  
al meu pare Xavier,  
amics i família.*

## **RESUM**

*Temporalitats de la imatge.* Entre i a través de la mirada és un apropament a la imatge en moviment des d'una mirada íntima i propositiva que reflexiona sobre les tensions generades i dissoltes entre l'estaticitat i el moviment de la imatge. Amb la intenció d'estudiar algunes de les possibles i múltiples relacions suggerides entre el temps i la imatge, el present treball final de màster reflexiona sobre algunes de les idees teòriques i visuals que provenen d'aquests interessos a través de la teoria i la pràctica artística contemporània. Dividint el projecte en dos apartats principals que s'enllacen entre sí per convertir-se en un conjunt mòbil que desplaça contínuament els interessos de l'apartat teòric amb la materialitat de la pràctica artística, les obres presentades exposaran relacions espaciotemporals, buscant imatges i sonoritats generades amb la interacció entre objectes, espais i cossos. La imatge es dota d'altres temporalitats a través del temps i la mirada, apropant-se a una estètica que seguirà una línia entre abstracta i real.

## **PARAULES CLAU**

audiovisual, vídeo, perspectiva, temps, moviment, estaticitat, imatge, pràctica artística

## **ABSTRACT**

*Temporalities of the image.* Within and through the gaze is an approach to the moving image from an intimate and propositional gaze that reflects on the tensions generated and dissolved between the staticity and movement of the image. With the intention of studying some of the possible and multiple relationships suggested between time and image, this master's thesis reflects on some of the theoretical and visual ideas that come from these interests through contemporary artistic theory and practice. Dividing the project into two main sections that are linked to each other to become a movable set that continuously displaces the interests of the theoretical section with the materiality of artistic practice, the works presented will expose spatiotemporal relationships, looking for images and sounds generated with the interaction between objects, spaces and bodies. The image is endowed with other temporalities through time and gaze, approaching an aesthetic that will follow a line between abstract and real.

## **KEY WORDS**

audiovisual, video, perspective, time, movement, staticity, image, artistic practice

# TAULA DE CONTINGUTS

<b>1. INTRODUCCIÓ</b>	6
1.1. Objectius	8
1.2. Metodologia	9
<b>2. TEMPORALITATS DE LA IMATGE</b>	12
2.1. En relació al temps	12
2.2. Estaticitat i moviment	16
2.2.1. Atemporalitats de l' <i>instant</i>	20
2.2.2. En seqüència: la cronofotografia	24
2.3. On?	31
<b>3. ENTRE i A TRAVÉS</b>	
<b>DE LA MIRADA</b>	36
3.1. <i>Cànon a tres temps</i> (2024)	38
3.2. <i>σιουηις</i> (2018-2023)	41
3.3. <i>Simbiosis</i> (2024)	47
3.4. <i>El abrazo</i> (2024)	52
3.4.1. <i>El abrazo</i> fotogràfic (2024)	54
3.5. <i>Worm</i> (2023)	61
3.5.1. <i>Static Worms</i> (2023)	63
3.5.2. <i>Vertical Worms</i> (2023)	67
3.5.3. <i>A Temporalitats de la imatge</i> (2024)	68
3.5.4. <i>A través: Definición i Volumen</i> (2024)	78
<b>4. CONCLUSIONS</b>	89
<b>5. LLISTA DE REFERÈNCIES</b>	91
5.1. Bibliografia	91
5.2. Webgrafia	93
5.3. Filmografia	94
<b>6. ÍNDEX D'IMATGES</b>	96

## 1. INTRODUCCIÓ

A vegades la intenció queda dissolta entre l'ambigüitat de les paraules; es pot jugar durant una estona, però després es deixa de veure-hi amb claredat per desentendre l'ambigüitat i quedar-se sense paraules. *Temporalitats de la imatge*. Entre *i* a través *de la mirada* no parteix d'un fonament fix on establir una mirada concreta, s'inicia com un suggeriment per pensar des d'un gest que enllaça unes imatges amb les altres a través del moviment i la intuïció. Sense entendre la imatge com a límit, com a element que enquadra, recorda o justifica, el present treball s'interessa per entendre les temporalitats que s'inscriuen en una imatge que no s'estableix com a objecte concret ni definit, una imatge que busca altres comprensions i formes de realitat a través d'un moviment que manca d'una base estable i que es mou entre el possible i l'irreal, un moviment que parteix de la indeterminació i que busca altres sentits que qüestionen i generen realitats.

En aquest sentit, no ens interessa tant la idea d'una anàlisi del concepte com a significat, com la idea del gest, l'aproximació, l'enllaç al pensament que uneix uns interessos amb els altres. Un pensament o manera d'investigar que intenta no jerarquitzar els conceptes, s'entén que un esdevé de l'altre i a la inversa, que s'interpel·len, s'oposen i generen noves perspectives. És un pla horitzontal on els interessos xoquen i s'entrellacen per formar part d'un conjunt que es mou en diferents direccions indeterminades i possibles. D'aquesta manera, els arguments que s'exposen en el present projecte es relacionen directament amb l'intent d'apropar-nos a les unions i fragmentacions generades *entre* l'estaticitat i el moviment de la imatge *a través* de l'òptica de la càmera, travessada al seu torn per la perspectiva i sensació de l'ull que contempla.

D'altra banda, en establir un diàleg amb la imatge en moviment és complicat pensar en un allunyament de la imatge amb relació al temps. Si entenem el vídeo com el mitjà que permet captar el precís instant en què es produeix el moviment, juntament amb l'impacte que produeix en l'espai que l'envolta, aleshores es converteix en el vincle que uneix l'espai i el temps amb el subjecte que l'observa. És la conseqüència de l'ull que enllaça les accions d'un subjecte amb ell mateix i, tot seguit, amb el seu entorn. En aquest procés d'acció-cause-efecte es genera una línia espaciotemporal susceptible al canvi en qualsevol moment. Ens interessa la idea del possible canvi, la idea de no saber quan un pla o una situació canviarà pel moviment de la càmera o per la mateixa acció de l'objecte o situació. En un vídeo on les imatges varien en funció d'un interès narratiu més convencional o tradicional, l'acció no té tant a veure amb la intuïció com en la mateixa narrativa; el moviment no dona pas a la possibilitat.

En altres narratives experimentals, el temps passa a un primer pla perquè és ell el que genera el moviment; la càmera enregistra durant un temps determinat el que esdevé d'un espai temporal concret. És el mateix temps que actua sobre la càmera i no a l'inrevés. I en aquest procés invertit o alterat, on la càmera es converteix en subjecte d'observació i no d'acció, l'element observat es converteix en l'atenció específica del que passarà. El vídeo experimental possibilita i suggereix altres perspectives de la mirada; a través de l'experimentació visual i sonora es poden trobar altres sentits que qüestionen i generen realitats. Davant

d'un reflex, per exemple, destacaríem la fina línia que separa la figura de la seva imatge, aquest espai gairebé absent i imperceptible que proposa un altre espai de possibilitats davant la imaginació de l'espectador i del que és representat. En certa manera, el temps queda suspès en un espai ubicat entre el real i l'imaginari. També és important entendre la presència d'una consciència de la imatge artística que és diferent de la imatge cinematogràfica: es posen en relleu valors plàstics i materials, la imatge té a veure amb el sensible i s'extreu del discurs tradicional de la narrativitat. Crec en la importància de realitzar vídeos que surtin del terreny convencional i del tradicional; crec en la necessitat de la pausa dins del moviment accelerat, i crec en l'observació i comprensió visual, sonora i conceptual que es pot generar a través de la imatge videogràfica i experimental. Generar imatges que suggereixin altres percepcions i possibilitats, imatges que s'entrecruïn i dialoguin entre elles a través del moviment i del pensament.

Iniciant el projecte des de l'observació descrita sobre la imatge en moviment, aquesta es desplaçarà progressivament durant el transcurs del treball per annexar-se i entendre's a través de la imatge estàtica. Els dos termes s'uneixen i qüestionen els seus límits amb reflexions sobre el temps i la mirada, el temps i la imatge: estaticitat i moviment formen part d'un mateix cúmulo de sensacions que divaguen i divergeixen entre altres mirades i perspectives, no hi ha un sense l'altre, xoquen i s'interpel·len a la vegada que les idees que els envolten generen altres comprensions de la imatge. Finalment, la teoria produïda en la primera secció, titulada *Temporalitats de la imatge*, s'enllaça contínuament amb els interessos que mouen les pràctiques artístiques mostrades en el segon apartat del projecte, titulat *Entre i a través de la mirada*. Entre les peces seleccionades hi ha sèries fotogràfiques, vídeos, les seves corresponents instal·lacions en diferents espais i formats, i una acció. Totes elles operen des de les reflexions inscrites sobre el temps i la imatge, travessant i modificant els desplaçaments espaciotemporals visuals i sonors junt amb els seus moviments, gestos i tensions.



## 1.1. Objectius

Els objectius s'articulen des d'una dialèctica hermenèutica suggerida a partir d'un seguit de pensaments i reflexions que giren *al voltant, entre i a través* de la estaticitat i el moviment de la imatge. Iniciant el projecte amb la intenció d'aproximar-nos a les nocions descrites en la introducció des d'una mirada propositiva i suggeridora d'altres possibles estructures, nexes i tensions entre el temps, la imatge i la mirada, els objectius que es formularan a continuació busquen travessar horitzontalment el conjunt de propòsits i idees generades durant la investigació. Tractant-se d'una perspectiva rizomàtica i plural que enllaça la teoria amb la pràctica artística contemporània, els elements discursius que es desenvolupen en els apartats que articulen el projecte s'entenen com a diferents i múltiples components que es materialitzen per separat a la vegada que es dilueixen entre si per formar un cos que es mou i opera en diferents direccions, possibilitats i contingències.

Entenent la dialèctica entre la estaticitat i el moviment de la imatge com la idea fonamentada i la pregunta principal que cohesiona la concordança de les inquietuds i reflexions exposades durant tot el projecte, els objectius que articulen i vertebreren *Temporalitats de la imatge*. Entre *i a través de la mirada* s'estructuren en dos: un primer objectiu general que envolta la hipòtesi i el significat de la investigació, i cinc objectius específics que fan referència a diferents qüestions més concretes de la tesi que provenen d'alguns dels plantejaments generats a partir de l'objectiu principal. En relació amb els objectius específics, a la vegada que s'inscriuen en les diferents fases del projecte, no se separaran entre la pràctica i la teòrica. Entenent que la investigació teòrica de la tesi prové i s'inicia a partir dels interessos que envolten les pràctiques artístiques exposades en el segon bloc pràctic, no es considera necessària una divisió dels objectius arrelats a ambdues parts; sense dividir més el cos del projecte, tots els objectius s'enllacen amb la metodologia proposada per comprovar les hipòtesis i cohesionar els resultats de la investigació.

Així doncs, **l'objectiu general** que activa el desenvolupament del present treball final de màster és realitzar un cos de producció artística audiovisual i fotogràfica que reflexioni *sobre i entre* els temps i les mirades que s'inscriuen en la estaticitat i el moviment de la imatge. Els **objectius específics** són els següents:

- Identificar i reflexionar sobre els conceptes que convergeixen de l'estaticitat i el moviment de la imatge: temps, instant, atemporalitat o seqüència, per exemple.
- Escriure i estructurar el marc teòric i el marc pràctic amb la finalitat d'enllaçar i contraposar les idees generades a través de la investigació en la teoria i la pràctica artística contemporània.
- Reunir i analitzar una sèrie de referents artístics que serveixin per reforçar i contextualitzar els camps d'interès del projecte.
- Recopilar una bibliografia adequada i coherent amb els continguts del treball a la vegada que serveixi de base per unir i comprendre les idees dels autors en els diferents camps de la investigació.
- Realitzar una sèrie de producció artística que es mostri com a múltiples peces diferents, a la vegada que formi part d'un mateix projecte més ampli que les entrelliga.

## 1.2. Metodologia

Amb la finalitat de reflexionar, comprovar i argumentar sobre les reflexions adherides als objectius descrits anteriorment, els processos metodològics que s'han utilitzat en el present projecte són de caràcter qualitatiu i hermenèutic. Els recursos metodològics que operen durant la formació del cos del treball s'inicien amb la recerca de referències bibliogràfiques i de referents artístics per estudiar i conèixer l'estat de les qüestions a investigar, possibilitant i fomentant el diàleg entre les idees dels autors amb les observacions personals. En aquest sentit, quasi tots els arguments i nocions exposades en el treball s'enllacen entre elles de manera horitzontal i orgànica amb la intenció de fomentar-se i dialogar a través de la teoria i la pràctica artística contemporània.

Com s'ha mencionat anteriorment, el cos del treball es divideix en un primer apartat teòric que s'enllaça amb la pràctica artística exposada en el segon bloc. Paradoxalment, el projecte es desenvolupa a la inversa: en comptes de començar a escriure des de la teoria, s'inicia amb i des de la pràctica; des de l'acció de *fer* es deriva cap a la reflexió i la investigació de les idees descrites en el bloc teòric. Aquesta afirmació no implica ni suggereix una separació explícita dels blocs respecte al seu desenvolupament; mentre es començava treballant des de la pràctica, les idees que s'articulaven a través dels gestos i les imatges iniciaven una aproximació a la teoria; mentre es començaven a escriure els blocs teòrics des dels interessos generats en les pràctiques artístiques que ja s'havien treballat o que estaven en procés, es desencadenaven altres imatges que suggerien altres pensaments: un moviment cíclic i constructiu que a la vegada que es formava es diluïa en altres formes i reflexions. En aquest vaivé de formes i idees que s'han anat enllaçant i discutint durant el transcurs de la investigació, també han anat apareixent altres pràctiques que s'allunyen lleugerament dels continguts que s'estan construint: amb la finalitat d'adherir i d'acotar el marc pràctic i teòric de la investigació, i per motius conceptuals i formals, algunes de les peces artístiques que s'han desenvolupat durant el present curs acadèmic no es troben inscrites en el cos final del projecte.

En relació amb el present recurs metodològic, és important mencionar que les peces mostrades en la pràctica no es disposen en ordre cronològic: la configuració de les obres en la memòria s'adhereix a un pensament més intuïtiu que busca unir les imatges amb l'ordre de les reflexions exposades durant el recorregut del treball. Malgrat la voluntat d'enllaçar les imatges amb el text, en no veure's delimitades en temes o en fórmules concretes i disperses, les obres s'enllacen entre si i no s'inscriuen concretament en cap dels apartats teòrics, si més no, operen en tots. Des de la imatge fixa a la imatge en moviment i a la inversa, el present treball final de màster es desplaça *entre i a través* dels dos mitjans per investigar algunes de les relacions i les friccions possibles entre les dues pràctiques. En aquest sentit, totes les imatges treballades en l'apartat pràctic es realitzen des de la tècnica digital; malgrat trobar cada vegada més apropaments i interessos per la materialitat adherida a en la fotografia i al vídeo analògic, les obres exposades també sorgeixen d'un

seguit de pràctiques artístiques pròpies i anteriors (sempre treballades amb tècnica digital) que ens han anat apropant progressivament a les reflexions i a les imatges inscrites en aquest treball.

En tractar-se d'una metodologia que enllaça de manera progressiva els elements i els arguments exposats durant tota l'extensió del treball, els referents es desenvolupen al llarg dels diferents apartats que articulen el bloc teòric, titulat "Temporalitats de la imatge", i s'enllacen directament amb els pensaments que es van originant durant la investigació. En el procés de redactar el bloc pràctic, titulat "*Entre i a través dels temps de la mirada*", també sorgeixen quatre referents que es vinculen amb el desenvolupament de la pràctica artística a la vegada que s'enllacen amb molts dels arguments exposats en el primer bloc teòric. Aleshores, es consideraran referents pràctics les obres descrites de Patricio Guzmán, Hiroshi Sugimoto, Dag Alveng, Bas Jan Ader, Helmar Lerski, Étienne-Jules Marey, André Kertész, Iván Zulueta, Pascal Aubier, Chantal Akerman, Tacita Dean i Bruce Nauman. I com a principals referents teòrics ens trobarem amb els pensaments de Marina Garcés als llibres *El temps de la promesa* (2023) i *Un món comú* (primera ed. 2013), Andrea Soto Calderón a *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico* (2023), Andrei Tarkovski amb el llibre *Esculpir en el tiempo* (primera ed. 1991), Carlos Tejeda a l'assaig *Arte en fotogramas: cine realizado por artistas* (2008), José Luis Pardo a la primera part de *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze* (2004), i Philippe Dubois amb *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción* (1986), entre altres autores que s'exposaran al llarg de la investigació<sup>1</sup>.

Finalment, com la mirada d'un dels retrats distorsionats d'André Kertész (*Distortion portrait*, 1927), *Temporalitats de la imatge*, *Entre i a través de la mirada* s'interessa per entendre les superfícies raspades, esborrades i diluïdes de les imatges: és un apropament a entendre algunes possibilitats generades *entre i a través* del que no veiem i, si més no, ens atrapa.

---

<sup>1</sup> Els llibres mencionats en aquest paràgraf es citaran més endavant amb la referència completa.



**Fig. 1.** André Kertész.  
*Distortion portrait,*  
Paris, 1927.

## 2. TEMPORALITATS DE LA IMATGE

### 2.1. En relació al temps

Una primera aproximació al temps podria ser entendre'l directament des de la seva relació amb termes com *conseqüència*, *indeterminància*, *memòria* o *possibilitat* (entre altres possibles). És un mètode exacte per mesurar distàncies i recorreguts, és una distribució entre espais, moviments i cossos: és un càlcul matemàtic que s'enllaça directament amb l'experiència. Observem el temps a través dels efectes corporals, la vellesa o la malaltia, utilitzem el terme *temps* per fer referència a tots els *temps*; quan veiem les seves conseqüències afirmem que *ha passat el temps*, i quan ens preguntem què passarà en el futur, afirmem que *el temps ho dirà*. El temps s'inscriu en el llenguatge de la mateixa manera que enllaça tots els àmbits de la vida quotidiana, individual i col·lectiva: és infinit, és llunyà i és proper, enllaça moviments entre si i busca altres formes possibles a través de la continuïtat. El temps s'estableix com a terme lineal i continu a través de l'abans i el després, i “el present se sosté entre un inquietant ‘encara no’ i un terrorífic ‘ara ja sí’”<sup>2,3</sup> on es poden manifestar fractures o accidents, moments de discontinuïtat o sorpresa on la comprensió lineal del temps pot variar en altres formes imprevisibles i irreversibles. D'aquesta manera, la immediatesa i la instantaneïtat que envolta la presència del temps fluctua entre nombroses oscil·lacions, extensions i durades on l'*ara* es converteix en una seqüència interminable de presents continus.

Pensar el temps com una seqüència constant d'ares pot donar lloc a qüestionar les maneres com veiem i percebem la realitat, ajuntant-nos a reflexionar sobre les formes possibles que esdevenen de la mirada del temps. Però, si entenem el temps com un conjunt o una construcció contínua i progressiva d'ares, què passa amb el que queda *entre* els moviments del temps? Si l'*ara* es troba entre “un flanc immediat i constant d'un ‘ara-ja-no’ (‘fa un instant’) i un ‘ara-encara-no’ (‘dintre d'un instant’)”<sup>4</sup>, quin espai de possibilitats o suggeriments esdevé del temps que resta *entre* un ara i l'altre? La qüestió ens recorda un exemple descrit a la introducció del llibre *El cuerpo sin órganos*, on l'autor intenta aproximar el lector al pensament de Deleuze demanant que “atengui únicament a la *manera* en què el filòsof fa ‘moure’ el pensament i al gest que realitza per pensar el què pensa”<sup>5</sup>. Per apropar el lector a la idea descrita, proposa una escena on Deleuze hauria d'escriure una publicació de dues o tres pàgines sobre el pensament de Maurice de Gandillac, el seu director de tesi i un historiador de filosofia amb una llarga carrera. Davant del problema de representar en tan poc espai un conjunt de pensaments tan amplis, José Luis Pardo pregunta: “com es pot aconseguir ficar en un petit recipient qualsevol cosa que no hi cap de cap manera?”<sup>6</sup> I respon: “Posant-hi únicament *allò que no ocupa lloc*: no pas els elements sinó únicament els seus espais buits, allí on les coses *ja* (i/o *encara*) no

<sup>2</sup> La traducció de totes les cites és pròpia.

<sup>3</sup> GARCÉS, Marina. *El temps de la promesa*. Barcelona: Editorial anagrama, 2023, p. 57.

<sup>4</sup> PARDO, José Luis. *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-Textos, 2004, p. 125.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 16.

hi són”<sup>7</sup>. Si unim aquesta metàfora amb les idees de temps que s’han exposat fins aquest punt, ens tornem a apropar als possibles enllaços que provenen del que succeeix o es genera *entre* els moviments i *entre* els espais que queden entre l’ara i l’ara. Si entenem el temps com una relació entre moments i moviments ens podem imaginar una imatge movable i fragmentada que forma part d’un conjunt sense parts; podria ser com un gest o buit que s’absté de la presència del moment, però que s’enllaça i plega contínuament amb l’altre.

Una altra perspectiva interessant sobre el temps és la que suggereix el cinematògraf xilè Patricio Guzmán al documental *Nostalgia de la luz* (2010), la primera pel·lícula d’una trilogia en la qual explora la memòria històrica de Xile a través d’elements geològics i geogràfics com la llum, l’aigua (*El botón de nacar*, 2015) i les muntanyes (*La cordillera de los sueños*, 2019). A *Nostalgia de la luz* el temps es presenta com un concepte que entrelaça elements històrics i astronòmics en el context del desert d’Atacama de Xile, el lloc més sec de la terra. Les característiques específiques del clima converteixen el desert en un nucli d’instal·lacions astronòmiques on estudiar amb precisió el passat a través del cosmos, a la vegada que la matèria dels cossos desapareguts i els camps de treball establerts durant la dictadura de Pinochet es conserven per sempre. “Les dones busquen els seus familiars trenta anys enrere, els arqueòlegs busquen mòmies deu mil anys enrere i els astrònoms estudien els astres milions d’anys enrere”<sup>8</sup>, afirma Patricio Guzmán. Partint d’aquests tres aspectes principals, l’autor creua les històries dels diferents observadors del passat i converteix el documental en una reflexió profunda sobre el temps i la matèria del nostre cos, dels astres i de la terra.

Una de les certeses principals del documental és que vivim en el passat. En una de les entrevistes que donen cos al documental, l’astrònom Gaspar Galaz afirma que sempre vivim en un cert *delay* temporal: en el mateix moment en què fixem la vista en un punt concret, en el mateix instant en què parlem, fem un gest o dirigim la mirada cap a un altre espai, la mil·lèsima fracció espaciotemporal que separa unes mirades amb altres redueix l’instant a un passat continu que no es pot atrapar. El més proper al present podria ser la consciència, però el mateix procés entre *pensar* en un gest i *fer* el gest, per exemple, es troba immediatament en el passat. Si enllacem la idea de Galaz amb les possibles maneres d’observar i d’encarar la imatge fixa i en moviment, ens trobem davant d’una pràctica incessant entre mirada-espai-temps-càmera on el procés d’observació pot generar imatges que se superposen i es relacionen amb múltiples temporalitats “que es fusionen i divergeixen en diferents nivells de perceptibilitat del món en tot moment”<sup>9</sup>. En aquest sentit, no podem assegurar ni descriure amb concreció *com* la percepció del temps a través de l’ull es podria traslladar directament a la imatge, en el sentit que la imatge enllaça i dialoga amb un temps passat a la vegada que es trasllada i juxtaposa amb altres temporalitats que es poden desentendre de la visió directa i conseqüent de

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>8</sup> GUZMÁN, Patricio. Entrevista a RTVE. Disponible a: <https://www.rtve.es/play/audios/el-septimo-vicio/septimo-vicio-del-cosmos-tierra-nostalgia-luz-11-12-12/1609042/> [Consulta: 22 febrer 2024]

<sup>9</sup> CAMPANY, David; WOLUKAU-WANAMBWA, Stanley. *Indeterminacy. Thoughts on Time, the Image and Race(ism)*. Berlín: MACK, 2022, p. 79.

la mirada. Com afirma Walter Benjamin, “la naturalesa que parla a la càmera és diferent de la que parla a l’ull”<sup>10</sup>.

Recordant i fent referència a allò que hi ha *entre* els moviments i els espais que queden *entre* l’ara i l’ara, la imatge que es presenta en l’anterior fragment es relaciona amb el terme *a través*: veure *a través* de la càmera implica un gest i una temporalitat que s’aproxima a la vegada que s’aïlla del temps present, reivindica un espai entre el subjecte que observa i allò que és observat, i inscriu un vel en la mirada que es relaciona amb els temps que l’acompanyen. És una imatge llunyana que no és tàctil, està lluny de nosaltres a la vegada que en formem part. Podria ser com una decisió, un enquadrament, alguna cosa que queda dintre del pla, però sobretot seria el que es queda fora de la mirada: podríem afirmar que la càmera és allò que ens permet veure *a través* del que se’ns escapa de la vista i captar el sentit tan específic, real i fugaç del temps. Plantejat per Benjamin en relació amb la imatge cinematogràfica, sabem ben poc de les fraccions de segon que separen un pas de l’altre o del gest que trasllada la nostra mà al teclat i, justament aquí, davant del que no percebem o del que no coneixem, és on “la càmera intervé amb els seus recursos, amb el seu precipitar-se i el seu elevar-se, amb el seu interrompre i el seu aïllar, el seu dilatar i el seu escurçar la seqüència, els seus apropaments i els seus aïllaments”<sup>11</sup>. La càmera capta els temps que resten *entre* els gestos *a través* de la tècnica que s’inscriu en la mirada.

En les carreres de velocitat d’atletisme, per exemple, el temps s’emmarca dintre d’un espai temporal definit per una distància exacta on les atletes han de córrer el més ràpid possible per arribar primer a la meta. El temps d’acció es cronometra en relació amb el moviment dels cossos que recorren l’espai, mesurat amb exactitud segons la modalitat de la prova. L’espai de la pista d’atletisme mesura 400 metres i es divideix en vuit carrils (a vegades entre sis i nou) i cada carril mesura almenys 1,22 metres d’amplada. Depenent de la modalitat de la cursa, les línies de sortida i d’arribada se situaran amb més o menys proximitat; en 400 metres llisos s’ha de recórrer tot l’estadi, i en 100 metres llisos només una recta. D’aquesta manera, l’objectiu principal de les curses de poca distància serà aconseguir la màxima velocitat en el mínim temps possible, tenint en compte el marge d’espai del carril a recórrer i la distància entre la sortida i l’arribada. El temps es comença a cronometrar en el mateix instant en què se sent el tret de sortida (o qualsevol altre senyal), els cossos agafen empenta i corren tant com poden fins a arribar a la línia de meta. En les curses d’alt nivell, moltes corredores arriben quasi en el mateix instant al final de la cursa: les fraccions de segon es converteixen en factors indispensables per discernir qui ha passat la línia primer. En presència de tanta velocitat i moviment, l’ull humà és incapaç d’observar amb precisió qui creua abans la línia, de manera que s’utilitza un procediment tècnic en format de càmera amb el nom de *photo-finish* per saber qui ha guanyat.

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. Madrid: Alianza Editorial, 2021, p. 99.

<sup>11</sup> *Ibíd.*

La *photo-finish* és un dispositiu fotogràfic que capta el precís instant en què les corredores creuen la línia de meta. A través d'una imatge fixa que congela el moviment, els cossos queden pausats en el moment precís en què arriben al final del recorregut. La imatge fixa interromp el temps del moviment: els cossos queden suspesos en una atemporalitat que, paradoxalment, queda fora de l'abans i del després a la vegada que envolta altres temporalitats: és un *entre* que tan sols es veu *a través* de la càmera, és una mirada mecànica que descobreix i altera el moviment dels gestos mitjançant la instantaneïtat de la imatge. És una imatge estàtica que captura el moviment; el fragmenta i el manté per poder-lo analitzar posteriorment. En aquest procés “de fragments de la realitat captats a través de la càmera”<sup>12</sup>, els cossos es queden en suspensió, es deformen a conseqüència del moviment pausat i s'allarguen a través de la imatge estàtica. El temps *entre* l'inici i el final de la carrera, amb els moviments que el conformen, troba un punt de dilatació: la imatge dilata els cossos i els gestos de la mateixa manera que dilata el temps de la imatge i del recorregut en l'espai, generant una pràctica formal i conceptual que recorda els inicis de la imatge en moviment.



**Fig. 2.** *Photo-finish* de la final dels 100 metres lllisos a les Olimpíades de Londres 2012.

<sup>12</sup> TEJEDA, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, p. 21. La cita fa referència a les tesis del grup *Kino-Glasz* (Cine-Ojo) de l'escola soviètica de Vanguardia.



## 2.2. Estaticitat i moviment

La imatge en moviment és una seqüència constant d'imatges que s'enllacen amb l'espai, el temps i la mirada; i el moviment “és l'expressió visible i espontània de la vida. Qui viu escull per si mateix les seves actituds, els seus gestos, les seves orientacions i les seves cadències.”<sup>13</sup> Hi ha moviment en els pensaments i les formes, els gestos i les paraules, l'escriptura i les imatges. El moviment pren forma tant en el que es veu com en el que queda ocult, forma part de l'espai i el temps, i es troba en constant canvi. El moviment, com el temps, és canvi i percepció: són transformacions, continuïtats i ruptures, dona pas a la possibilitat i s'oposa a l'estaticitat. Pot ser perceptible i imperceptible, tangible o intangible, el podem tocar i percebre a través de les transformacions físiques que esdevenen del temps o el podem analitzar i dividir estudiant-lo a través de la tècnica. Jacques Ellul, per exemple, fa referència a la modificació del moviment a causa de la tècnica assenyalant que la “separa del subjecte i el torna abstracte”<sup>14</sup>. És a dir, “ja no es tracta d'un ésser en moviment, sinó d'un punt; no d'una sèrie d'actes, sinó d'una corba”<sup>15</sup>. La càmera és l'element capaç de fer visible aquests moviments a través de la imatge fixa i en moviment; com en la *photo-finish*, la càmera enllaça i deixa entreveure els fragments de moviment que es mouen en un temps imperceptible a l'ull, enregistrant les conseqüències visuals d'aquest transcurs espaciotemporal a través de la imatge fotogràfica. En aquest sentit, el moviment podria ser palpable i visible, és a dir, mentre la imatge fixa congela un fragment d'un instant de moviment,

la lentitud de l'instant adquireix l'espessor del gra de la foto; el present mateix ínfimament múltiple manifesta el gra de l'espessor de la pell. Mil estremiments constitueixen sempre un instant que deixa de ser instant pur, abstracte, i en última instància “instant” a seques, per a eixamplar-se en el moviment del concret, del vivent<sup>16</sup>.

De la mateixa manera que el moviment és visible en el transcurs dels temps de les nostres vides quotidianes i col·lectives, la immediatesa enllaçada a l'instant temporal a través de la imatge deixa presència d'un moviment subtil i tangible, quasi demostratiu, d'un nervi constant en els nostres cossos i gestos. La imatge ens permet *veure* i *reconèixer* el que desconeixem *a través* de la representació plàstica d'una mirada que recorre el moviment *a través* del temps i la imatge. Amb aquesta representació del moviment, podem veure com es relaciona amb la imatge fixa. Així com pensant sobre el moviment seria suggerent reparar en l'estaticitat, en què significa el terme estàtic o com es relaciona amb el moviment, la imatge fotogràfica genera i interpel·la els dos sentits suggerint altres possibilitats visuals i conceptuals que es poden articular des de diferents mirades i temporalitats. Philippe Dubois, per exemple, porta un pas més enllà la paradoxa temporal de “l'instant fotogràfic”:

<sup>13</sup> ELLUL, Jacques. *La edad de la técnica*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2003, p. 332.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> *Ibíd.*

<sup>16</sup> BARDET, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012, p. 145.

Voldria, en efecte, mostrar que en l'instant captat i fixat pel dispositiu, en aquesta ínfima fracció de temps, s'insinua i s'instal·la una escletxa, una esquerda, un abisme irreductible, és a dir que en aquest simple punt fix s'obre i es desplega tot un espai, autoritzant, fins i tot suscitant, un moviment intern, una "cursa" que no deixa de fer córrer el "subjecte" fotogràfic. El buit immòbil instituït pel tall serà així, paradoxalment, travessat per intensos vaivens, idees i vingudes en el si mateix de l'acte fotogràfic<sup>17</sup>.

Una altra vegada ens trobem amb la paradoxa de la imatge estàtica: mentre es retrata i s'atura un temps molt concret, la foto es desplega i s'articula en una extensió contínua de possibilitats al voltant de l'espai i el temps. El que Phillipe Dubois descriu com una esquerda o un abisme irreductible, ens pot recordar el que es mencionava anteriorment sobre què queda *entre* els moviments i *entre* els instants que resten entre l'ara i l'ara. La fotografia capta aquestes fraccions de segon i les desenreda de l'entramat espaciotemporal que les envolta: les sosté en una atemporalitat a la vegada que desplega, obre i suggereix tot un altre conjunt de possibles indeterminats que allunyen la imatge de l'estaticitat que l'entravessa.

Un exemple fotogràfic que s'inscriu en l'exposició de les presents idees podria ser *The Photographer Shoots Himself* (1981) de Dag Alveng. Com afirma el títol de la fotografia, Alveng es retrata a si mateix en l'instant precís en què es deixa caure des d'una roca a l'aigua del mar. El moviment constant de l'aigua s'atura juntament amb el cos del fotògraf, quedant suspès entre els temps i els elements que envolten la imatge. El cos forma una línia diagonal que creua la fotografia de baix a dalt, mantenint-se en una posició que "només és accessible a la fotografia instantània"<sup>18</sup>. Els peus es mig desprenen de la roca que els subjecta i es queden immòbils en el moment d'iniciar la caiguda. El moviment agafa presència en tots els elements de la fotografia: l'observem en la tensió que genera l'acció, en el cable connectat a la càmera que fa de disparador, en la mirada del subjecte, en el mar i en el gra de la imatge. És una imatge que immobilitza per sempre un cos que quedarà suspès *entre* la multiplicitat d'instants que conformen la duració d'un temps d'acció precís, definit per un moviment del què només podrem imaginar la caiguda inevitable: és un cos "congelat a l'aire que mai aterrarà, però que, tanmateix, ja ha aterrat"<sup>19</sup>.

Un altre artista que desplega una mirada interessant al voltant de les possibles temporalitats que enllacen la imatge fixa amb la imatge en moviment és Hiroshi Sugimoto a la sèrie fotogràfica *Theatres*, projecte iniciat l'any 1976. *Theatres* és una sèrie fotogràfica en blanc i negre on s'observen interiors de cinemes amb pantalles blanques sobreexposades que enlluernen els espais absents de les sales. Les butaques enfosquides semblen buides i l'atenció de l'espectador recau sobre la pantalla brillant que l'observa frontalment; diríem que l'espectador de la fotografia observa la pantalla des d'una posició semblant a l'espectador del cinema,

<sup>17</sup> DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986, p. 154.

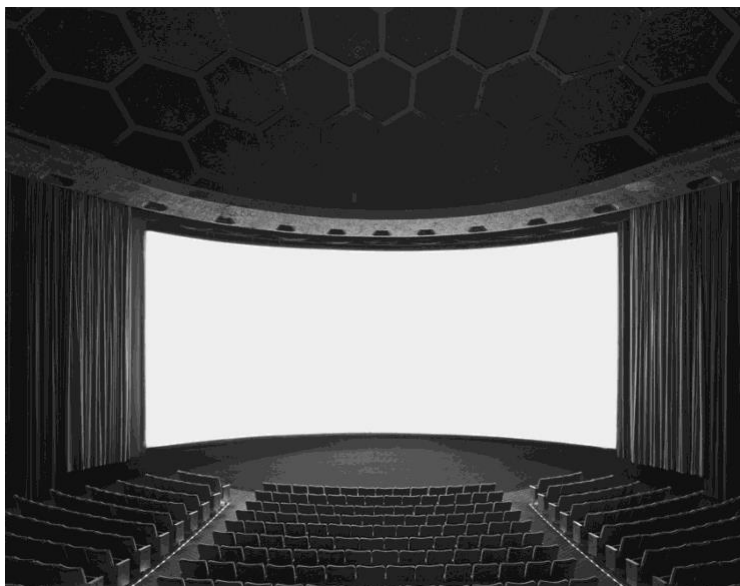
<sup>18</sup> DOANE, Mary Ann. "Real Time: Instantaneity and the Photographic Imaginary", a GREEN, David; LOWRY, Joana, *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Photoworks, 2006, p. 28.

<sup>19</sup> *Ibid.*

però sense veure la imatge en moviment. De fet, la pel·lícula projectada a la pantalla és la causa de la sobreexposició fotogràfica: Sugimoto inicia la captura fotogràfica en l'instant precís en què comença la projecció de la pel·lícula i manté el temps d'exposició fins que s'acaba. El procés de retenció o d'absorció de les imatges a través de l'objectiu durant un temps determinat genera una fotografia que ressalta per l'absència del previst. Mary Ann Doane descriu aquest aspecte del temps d'exposició de la càmera fent referència a les tesis de Thierry de Duve, qui diferencia entre les fotografies on predomina la instantaneïtat amb les que preval el temps d'exposició:

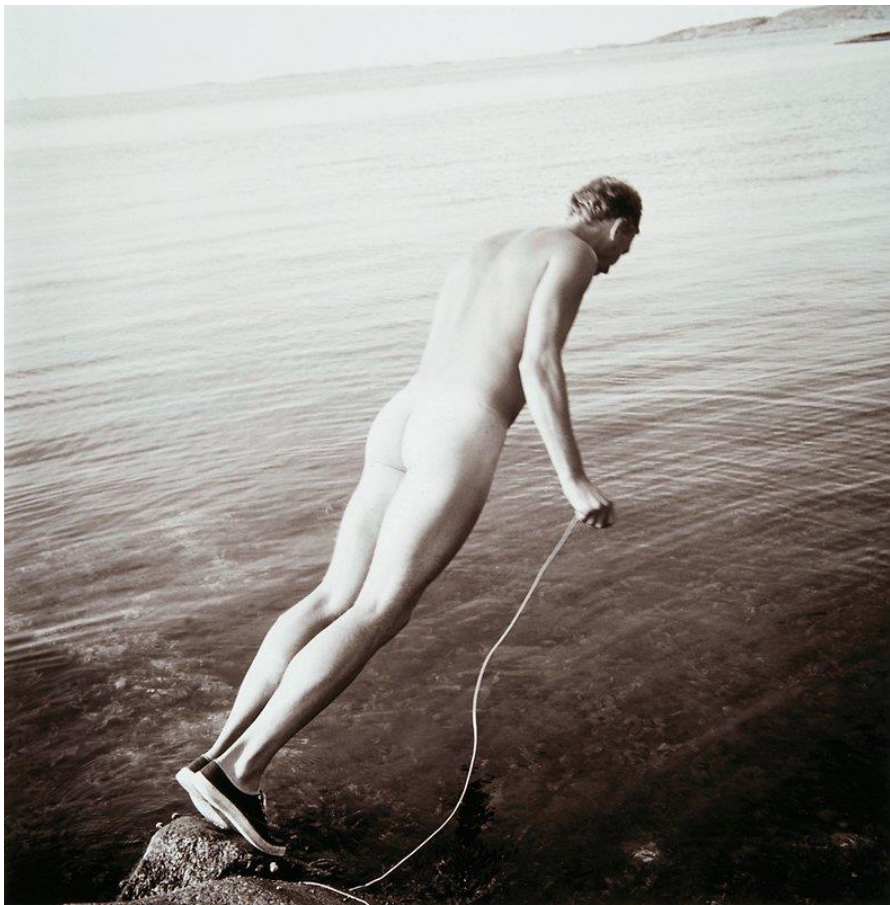
La instantània, en la seva sobtada fugacitat, és “com un esdeveniment”. L'exposició temporal és il·lustrativa del retrat funerari (però podria ser qualsevol retrat) en què el temps passat es congela en una mena d'infinitiu. El subjecte està mort, però és allí, present per sempre. L'exposició temporal sempre està turmentada pel passat, pel record, per una obra de dol. La instantània, en canvi, encarna una forma de trauma vinculada a la inaccessibilitat del present: veiem l'esdeveniment o moviment que representa abans que s'hagi completat i, alhora, molt després que hagi succeït<sup>20</sup>.

Sense tractar-se de retrats funeraris, es pot observar com *Theatres* s'inscriu en les idees de Thierry de Duve: el temps d'exposició congela una imatge del passat, la registra, la recorda i la dota de presència en un altre temps al qual tampoc pertany. Potser per aquest motiu les fotografies de Sugimoto generen una sensació d'absència o d'estranyesa davant la falta de presència o la incertesa de no entendre a simple vista allò que suggereix o en què es converteix. És la conseqüència d'una mirada fixa a través de la càmera sobre una imatge en moviment; és una captura d'un moviment que, paradoxalment, després de ser pres per la càmera fotogràfica, es buida de contingut i es fon en el blanc brillant que l'entrevessa.



**Fig. 3.** Hiroshi Sugimoto. *Cinerama Dome, Hollywood, 1993.*

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 26.



**Fig. 4.** Hiroshi Sugimoto. *U. A. Play House, New York, 1978.*

**Fig. 5.** Dag Alveng. *The Photographer Shoots Himself, 1981.*

### 2.2.1. Atemporalitats de l'instant

El vídeo desplaça les imatges que queden entre els temps, les uneix i les dissol en un espai temporal continu que s'enllaça i juxtaposa amb el moviment òptic (el de la càmera) i el moviment "real" (el que és gravat). En el primer capítol de *La imagen-movimiento*<sup>21</sup>, Gilles Deleuze recupera les profundes tesis sobre el moviment de Henri Bergson a *Materia y memoria* i a *La evolución creadora* per comentar la cohesió entre la imatge en moviment i la imatge cinematogràfica. En la segona tesi de Bergson, descrita des de la mirada de Deleuze, es fa referència al cinema com un "mecanisme de desplaçament de les imatges"<sup>22</sup> que "reproduceix el moviment *en funció d'un moment qualsevol*, és a dir, en funció d'instants equidistants escollits de manera que doni la impressió de continuïtat"<sup>23</sup>. Més enllà de la imatge en moviment que capta la càmera, els instants equidistants es podrien acoblar a una manera d'entendre la impressió donada per la mirada i la percepció: si el moviment que constitueix la sensació de continuïtat en la mirada és un conjunt de visions captades a través d'instants inconnexos i equidistants que varien en l'espai i el temps, i que es relacionen amb la distància d'observació i amb la posició corporal del subjecte que observa, el moviment es podria reduir o entendre com una conseqüència de la mirada o en una possibilitat temporal?

Dit d'una altra manera, en cada fragment de temps, encara que fos infinitesimal, inclús teòric, la fletxa està fixa. Mai es pot dir estrictament, aquí-ara, es mou. Immòbil ara i sempre, presa entre dues immobilitats, una que l'ha precedit i una altra que el seguirà. (...) És una temporalitat de cop per cop, de l'instant, de l'oblit, un temps sense antecedent ni posteritat, un temps de singularitat en què cada mirada s'estableix, un temps de la mateixa pulsació temporal, una memòria deslligada, un dels models teòrics dels quals sembla ser la fotografia. I, més enllà de la foto, més encara, el cine<sup>24</sup>.

En certa manera, tenint present aquesta temporalitat fragmentada que podria envoltar el moviment, podria donar la sensació que s'allunya del mateix temps que l'envolta. Si entenem el moviment com la suma d'un conjunt d'instants immòbils que s'alineen entre si, convertint el moviment en un no-moviment o en una il·lusió; si la suma entre estaticitat i estaticitat genera moviment<sup>25</sup>, i el moviment es genera i regenera en un temps de singularitat contínua sense passat, present, ni futur, ens podria recordar o generar una sensació d'atemporalitat perpetua on el temps i el moviment quedarien dissolts en un estat constant de no-temps i no-moviment; una estaticitat fragmentada del moment i de l'instant on la imatge en moviment i la mirada es traslladarien i desplaçarien contínuament a través d'una atemporalitat que, paradoxalment, provindria del mateix temps.

<sup>21</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994, pp. 13-26.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 18. En les tesis de Bergson es fa referència a la imatge en moviment des del cinema, però en aquesta cita s'utilitza com a referència la imatge en moviment pensant en el vídeo.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> DUBOIS, *op. cit.*, p. 145.

<sup>25</sup> Per exemple els vint-i-quatre fotogrames per segon en el cinema analògic.



**Fig. 6.** Bas Jan Ader. Fotografia de *Broken fall II (organic)*, 1971.



**Fig. 7.** Bas Jan Ader. Fotografia de *Fall 2, Amsterdam 1970, 1970*.

Aleshores, es podria parlar d'una *atemporalitat* de la *temporalitat*? Recordant el cos suspès a l'aire de Dag Alveng, podríem relacionar l'aspecte de l'atemporalitat amb la immobilitat o amb allò que queda fora d'un temps concret. En diluir l'acció que representa la imatge en un estat continu de fixesa on l'abans i el després queden fora de la mirada, la imatge resta com la memòria d'un gest que es queda *entre* els instants i *entre* els temps que ja han passat a la vegada que ja no hi són, i mantenir la imatge en aquest estat d'incertesa o suspensió podria donar pas a la noció d'una atemporalitat de l'instant fotogràfic. En aquest sentit, la fotografia d'Alveng ens recorda la sèrie de caigudes de l'artista holandès Bas Jan Ader, qui s'enregistra caient des de diferents superfícies i espais. A través d'una sèrie d'accions que commemoren la fragilitat de l'existència humana, el fracàs i la recerca del miracle o del sublim, Ader troba en la caiguda una metàfora performativa per explorar el moviment corporal i anímic del temps.

La caiguda és l'espai i el recorregut que queda *entre* el despeniment del cos d'una superfície determinada amb el xoc inevitable que l'espera. En fotografiar el cos suspès a l'aire, la trajectòria del subjecte es detén i es dilata, troba una altra temporalitat que s'allunya de la caiguda en si mateixa, és a dir, separa l'instant del xoc esperat i del despeniment del cos per inscriure'l en un instant *atemporal* on la caiguda sembla partir d'una absència d'inici i de final. En els enregistraments dels vídeos de les caigudes, podem observar una altra dimensió espaciotemporal: en ser conscients de la duració real, orgànica i tensa del cos, en poder veure com el subjecte es baralla i intenta sostenir-se en equilibri i en tensió per evitar la inevitable caiguda que l'espera, la imatge en moviment no es deté en un instant tan precís com el de la imatge fixa i posa en rellevància altres temps davant de l'espai que queda *entre*. En el vídeo de *Broken fall II (organic)* (1971), per exemple, l'estat del subjecte aguantant-se a la branca de l'arbre condiciona la manera en què entenem l'acció completa de la caiguda i posa en rellevància els moviments d'un cos estirat que evita una caiguda inevitable. En aquest sentit, mentre les imatges fixes de Bas Jan Ader sí que es podrien inscriure en la noció d'atemporalitat a què s'està fent referència en els presents arguments, el vídeo que enregistra l'acció documenta altres temporalitats que no necessàriament suggeririen una sensació d'atemporalitat a través de la imatge en moviment<sup>26</sup>.

Tornant a la imatge fixa, una sèrie fotogràfica que podria suscitar una impressió d'allunyament de la imatge d'un temps predeterminat podrien ser els retrats de la sèrie *Metamorphosis Through Light* (1936) de Helmar Lerski. En una recerca per desxifrar l'entramat ocult entre la superfície del rostre i el caràcter intern del subjecte, Lerski fotografia repetitivament en angles i il·luminacions diferents el rostre d'un home palestí. El caràcter descriptiu de les imatges juntament amb els canvis quasi imperceptibles de la llum i els enquadraments generen una sensació d'allunyament respecte al subjecte observat. Malgrat l'observació nítida del rostre, totes les imatges són diferents i semblen representacions complexes d'un mateix subjecte que podria no tractar-se d'una mateixa persona. A la vegada que l'espectador s'allunya del caràcter del fotografiat, la repetició incessant de les imatges adopta un caràcter d'estranyesa, opacitat i transparència que envolta un desconeixement del temps que allibera els retrats de l'estaticitat que els envolta. Sense un inici ni un final determinat, sense una narració rítmica més enllà de la continuïtat del temps i dels instants que travessen les imatges, la sèrie fotogràfica es converteix en un cos que representa, es mou i s'allibera d'un temps que ja no l'envolta, si més no, l'esguarda. David Company conclou: "Quan s'ha vist tota la sèrie, es tenen moltes idees sobre l'aspecte 'real' de la persona, però cap idea sobre ella. És infinitament descriptiu i infinitament diferit; pertorbador, però estranyament alliberador"<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> La reflexió també ens recorda l'obra *The reflecting pool* (1977-1979) de Bill Viola, on la caiguda de l'artista a la piscina queda suspesa a l'aire mentre a l'aigua es generen certs reflexos.

<sup>27</sup> COMPANYY; WOLUKAU-WANAMBWA, *op. cit.*, p. 32.





**Fig. 8.** Helmar Lerski. Fotografies de la sèrie *Metamorphosis Through Light*, 1936.



### 2.2.2. En seqüència: la cronofotografia

Fent un salt enrere als inicis de la imatge en moviment i seguint en la fotografia, les imatges i els arguments que s'han presentat fins aquest punt s'aproximen molt a la tècnica de la cronofotografia. La cronofotografia neix com a resultat d'una “inesgotable successió d'experiments”<sup>28</sup> per part de científics i artistes per tal de captar el moviment mitjançant la imatge. Primer s'hi van apropar a través de la pintura tradicional, després amb la construcció de mecanismes òptics i lumínics, i finalment, amb “l'encreuament dels dos a través d'artefactes de visió que creaven la il·lusió, englobats, sota l'òptica dels historiadors, amb el vocable *precine*”<sup>29</sup>. Entre la infinitat d'aparells de visió que es van construir podem trobar el *Taumàtrop* (1824), un disc de paper amb dibuixos a les dues bandes que, en imprimir-lo, les imatges es podien veure simultàniament; el *Fénakitiscop* (1832), un disc de cartró amb una sèrie de dibuixos que representen el moviment cíclic; el *Praxinoscopi* (1876), inventat per Émile Reynaud com una millora del *Zoòtrop* (1834), ja que aconsegueix “projectar moviments no cíclics”<sup>30</sup> amb animacions gràfiques; l'*Estereoscopi* (1838), “un aparell binocular que ofereix una vista amb aparença tridimensional”<sup>31</sup> i procedent de l'*estereoscòpia*, fenomen estudiat en segles anteriors per Leonardo Da Vinci i Giovanni della Porta, entre altres; o l'*Omniscop* (1959), patentat per Henry Du Mont, que es tracta

d'una sèrie d'imatges que representen un moviment en tots els instants de la seva evolució, les quals estan separades de l'ull per una pantalla perforada de ranures que permeten a l'ull percebre cada imatge passant-la ràpidament a la vista, per mitjà d'un mecanisme qualsevol<sup>32</sup>.

La cronofotografia<sup>33</sup> és la resposta del conjunt de dispositius i experiments construïts per captar la il·lusió del moviment a través de l'òptica i la llum. Amb l'objectiu “d'unir la imatge fotogràfica a una cadència fixa d'instantànies que capten un moviment continu”<sup>34</sup> i seqüenciat, els coetanis Eadweard Muybridge (1830-1904) i Étienne-Jules Marey (1830-1904) assenten les bases de la cronofotografia, la tècnica que donarà lloc al cinematògraf.

Muybridge comença investigant la mecànica del trot del cavall l'any 1872 com a part d'un encàrrec de Leland Stanford, exgovernador de Califòrnia i president del Ferrocarril del Pacífic Central; Stanford tenia interès per la cavalleria i aspirava a saber si en algun moment del trot l'animal mantenia les quatre potes a

<sup>28</sup> TEJEDA, *op. cit.*, p. 59.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>32</sup> *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1864. Cita recollida a: TEJEDA, *op. cit.*, p. 58.

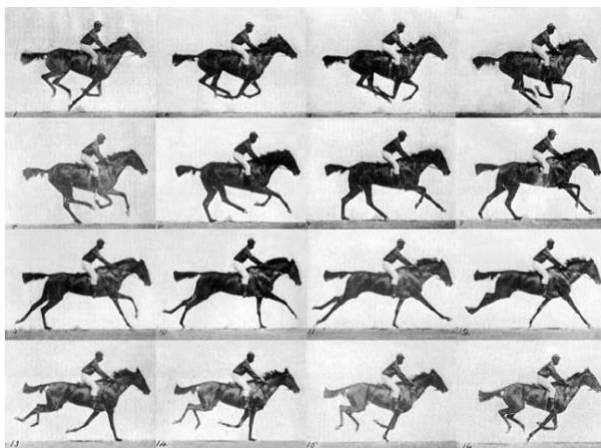
<sup>33</sup> Étienne-Jules Marey, científic i fotògraf francès (Béaune, 1830-París, 1904), investiga la mecànica del moviment mitjançant l'experiència fotogràfica, i és el primer en donar nom a la *Chronophotografie* l'any 1886. Frizot (*La Chronophotographie*, ed. cit., p. 11) defineix el terme com “una escriptura lluminosa que té a veure amb el temps; i això li és suficient. Encara no és ‘una escriptura del moviment’ o un cinematògraf.” Cita recollida a: TEJEDA, *op. cit.*, p. 59.

<sup>34</sup> *Ibid.*

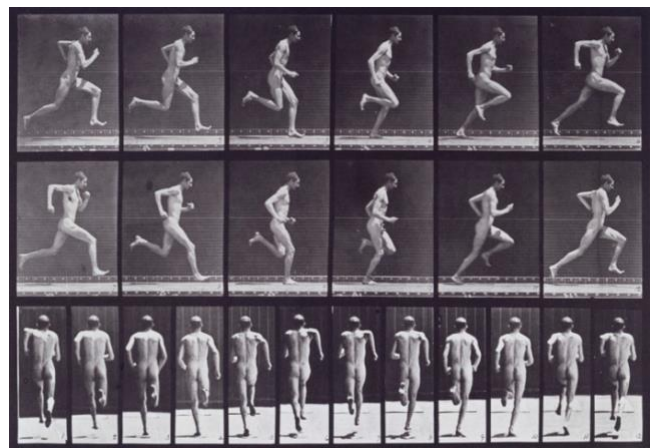
l'aire, una controvèrsia bastant coneguda de l'època. Es tractava d'aconseguir “una sèrie d'exposicions fotogràfiques suficientment ràpides de tal manera que poguessin captar els diferents aspectes, no perceptibles per l'ull humà, del moviment del cavall”<sup>35</sup>. Davant la proposta, Muybridge va treballar durant cinc anys en el ranxo Palo Alto (Califòrnia, propietat de Leland Stanford) en un conjunt d'experiments tècnics i fotogràfics amb l'objectiu de captar, estudiar i entendre la locomoció del cavall a través de la fragmentació visual del moviment de trot. El procés va ser el següent:

Al llarg de la pista d'entrenament va construir un petit cobert llarg i baix en el qual va instal·lar una bateria amb dotze càmeres (separades entre elles a intervals de 48,5 metres), equipades amb els obturadors més ràpids que existien en aquella època. Els obturadors estaven units per un filferro que s'estenia sobre la pista. El cavall accionava els obturadors successivament al seu pas pels filferros. L'èxit d'aquest assaig el va portar a continuar fotografiant altres seqüències de moviment d'altres animals i del propi ser humà, arribant a utilitzar bateries de fins a vint-i-quatre càmeres<sup>36</sup>.

Muybridge finalitza el projecte el 1878 amb una resposta afirmativa a la pregunta de Stanford, aconseguint posar de manifest el potencial artístic del mitjà fotogràfic i assolint publicitat i reconeixement internacional, aspecte que li va permetre adquirir la possibilitat de conèixer i establir una relació corresponsal postal amb Étienne-Jules Marey, de qui ja coneixia alguns treballs fotogràfics gràcies a una publicació a la revista *La Nature* (número del 14 de desembre de 1878). Més endavant van establir converses i intercanviar treballs en un primer cicle de conferències a França (1881), juntament amb altres especialistes reconeguts com Georges Demeny i Nadar. Finalment, després de dècades treballant en el moviment d'humans i animals, va publicar dos reconeguts llibres que reuneixen el conjunt de les seves seqüències: *Animals in motion* (1899) i *The human figure in motion* (1901).



**Fig. 9.** Eadweard Muybridge.  
*Horse in Motion*, 1872-1878.



**Fig. 10.** Eadweard Muybridge.  
*Running at full speed*, 1887.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 61.

Paral·lelament a les experimentacions de Muybridge, Marey s'interessa per entendre les possibles relacions que sorgeixen entre la fotografia i el moviment a través de la seva descomposició mecànica en una única fotografia. És a dir, a diferència de Muybridge, Marey “pensa en la idea de poder captar sobre una mateixa placa una sèrie d'imatges consecutives i amb un sol aparell”<sup>37</sup>. El que anteriorment s'havia fet a través d'una seqüència separada d'imatges i de càmeres que formarien un conjunt separat però uniforme, ara es convertiria en una sola imatge que busca captar la descomposició del moviment a través de l'experimentació visual entre cossos, espais i trajectòries. Treballava les figures sobre fons negres per ressaltar els contorns dels elements vestits de tonalitats clares mitjançant “un aparell proveït d'un obturador rotatiu amb una esquerda que descobreix la placa fotogràfica en cada gir”<sup>38</sup>.

És la mecànica d'un moviment captat en una sola imatge. De manera semblant a com es descrivia anteriorment la presència del moviment en la fotografia instantània, el gest de Marey busca evidenciar visualment el desplaçament espaciotemporal de diferents animals i persones. En aquesta experimentació incessant d'imatges i registres, l'objectiu de la qual era descobrir amb l'òptica i la tècnica de la càmera els instants *entre* el moviment i el temps que no podem percebre amb els ulls, la multiplicitat d'elements congelats en les plaques fotogràfiques segueix evidenciant un flanc temporal i espacial entre ells: sembla que la imatge pertanyi a la indeterminació, ens apropa al que resta *entre* els instants del moviment *a través* del dispositiu fotogràfic, però sempre queda una mil·lèsima fracció espaciotemporal que s'escapa de les dues mirades<sup>39</sup>.

A més, en desplaçar els elements de les seves postures habituals per entreveure el moviment precís que resta fora de l'abast de l'ull, els allunya d'una mirada estàtica d'allò que són per substituir-los en instants que pertanyen al moviment<sup>40</sup>. A la vegada que la càmera capta i reten els instants imperceptibles per l'ull, els cossos inscrits a les plaques fotogràfiques es converteixen en posicions i moviments irrepetibles que no es podrien mantenir en un temps fora de la imatge estàtica. Com afirma Mary Ann Doane, “la ironia de la fotografia instantània és que la seva reconeguda capacitat de representar el moviment s'aconsegueix a través de la petrificació i paràlisi del mateix moviment. Les expressions perfectes de moviment es converteixen en la seva pròpia antítesi”<sup>41</sup>.

---

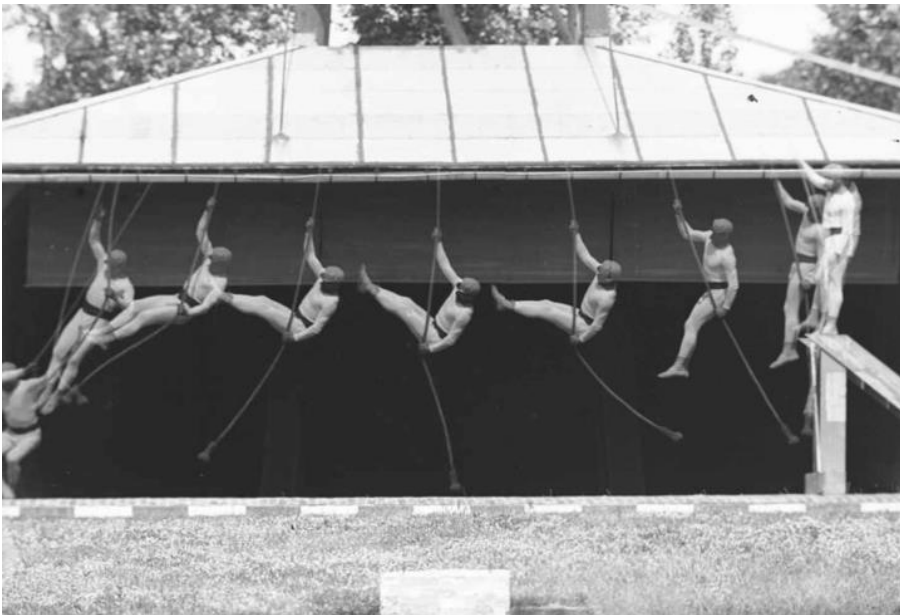
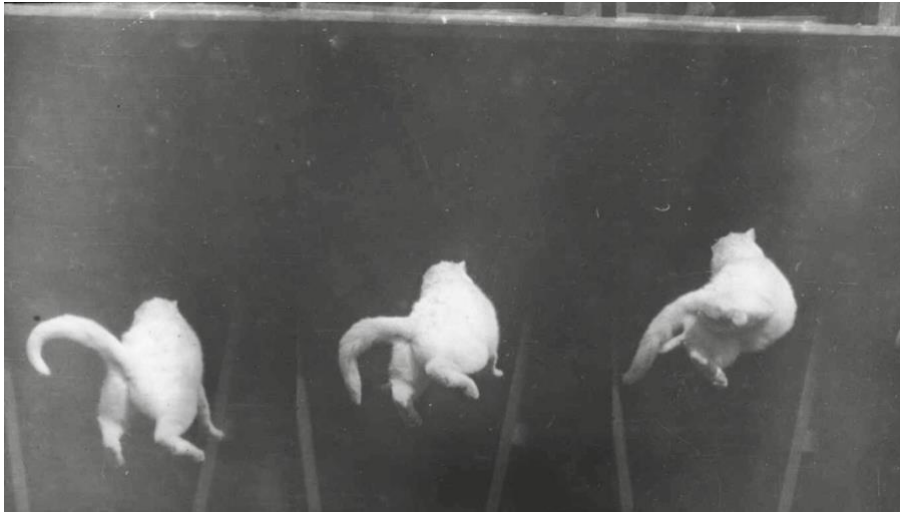
<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Aquesta reflexió ens recorda el final de la pel·lícula *El arrebato* (1979) d'Ivan Zulueta: sempre hi haurà alguna cosa que se'ns escapa de la mirada, a la vegada que l'element suggerit es desplaça fora del que compremem, representa allò que més ens atrapa *a través* de l'incertesa i la possibilitat.

<sup>40</sup> Henri Bergson descriu aquests desplaçaments com a “instants privilegiats”.

<sup>41</sup> DOANE, *op. cit.*, p. 26.



**Fig. 11.** Étienne-Jules Marey. *Chute du chat*, 1890. Una fotografia positiva transparent: vidre gelatina-bromur de plata, blanc i negre, 8,5 x 8,5 cm.

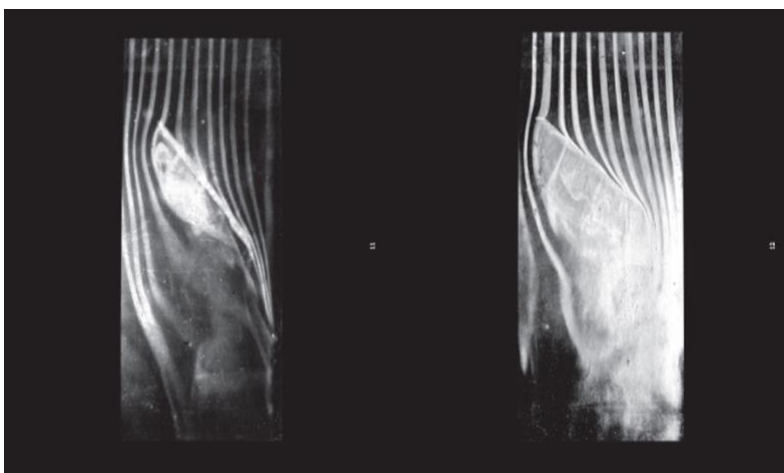
**Fig. 12.** Étienne-Jules Marey. *Saut en longuer à l'aide d'une corde depuis un tremplin*, 1890. Cronofotografia sobre placa fixa, blanc i negre, 9 x 13 cm.

Uns anys més tard, quan les cronofotografies ja eren àmpliament reconegudes, Marey continua investigant la relació de la fotografia amb el desplaçament, la caiguda i el moviment. Durant tres anys treballa en una sèrie fotogràfica amb el nom de *Movements on air* (1899-1901): una àmplia seqüència d'imatges que registren les variacions i els moviments del fum. Interessat des de sempre en l'aerodinàmica i en la locomoció aèria, pensa que no n'hi ha prou amb reconèixer els moviments del vol dels elements llençats durant els estudis cronofotogràfics, sinó que s'hauria d'ampliar el camp d'investigació per comprendre

“com l'aire flueix al voltant d'una superfície”<sup>42</sup>, per entendre com es relaciona el moviment amb els corrents d'aire que l'entravessen durant el vol. Per aconseguir-ho, construeix un seguit de *túnels d'aire* on introdueix tubs per facilitar la caiguda del fum, un mecanisme de ventilació i un vibrador elèctric que creava corbes a les volves de fum i que mesurava la velocitat de la caiguda vertical de l'aire (entre altres mecanismes tècnics). Per realitzar les fotografies,

va col·locar una càmera davant d'una paret de vidre a través de la qual es podien veure les volves de fum passant davant d'un teló de fons de vellut negre. Quan es feia la fotografia, un flaix de magnesi situat a la dreta de la cambra il·luminava les volves. El fum, produït per la combustió de cotó i esca dins d'un recipient de metall, era guiat a través d'una filera de petits tubs de plom col·locats a intervals regulars a la part superior de la caixa<sup>43</sup>.

Durant els tres anys d'investigació va construir quatre sistemes de túnels en els quals variava, sobretot, la velocitat de la caiguda i la quantitat dels tubs d'emissió, aconseguint un sistema final (mitjançant la transformació progressiva de les màquines anteriors) amb un total de cinquanta-set canals. Més enllà de la tècnica que envolta els experiments i els processos de les fotografies de Marey, en les imatges de *Movements on Air* podem veure una plasticitat que enllaça la tècnica amb la forma, el moviment amb l'observació. El fum cau verticalment com cauen els cossos de Bas Jan Ader i de Dag Alveng, i les imatges sostenen el fum en un instant fix d'una caiguda progressiva on la forma orgànica i volàtil es troba en constant moviment. Marey descriu el moviment d'allò que no es veu, el moviment de l'invisible i del que no és tangible: el fum es desplaça a conseqüència d'un mecanisme delicat i complex que enregistra el que no veiem i la càmera capta la conseqüència instantània del que sí que podem veure amb els ulls, captant i sostenint el fum en el temps de la mirada fotogràfica.



**Fig. 13.** Étienne-Jules Marey. *Movements on air*, 1899. Màquina amb onze o dotze tubs. Imatge extreta del llibre *Movements of Air* (2023), p. 11 i 12.

<sup>42</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges; MANNONI, Laurent. *Movements of Air. The Photographs from Étienne-Jules Marey's Wind Tunnels*. Zürich: BuBu AG, 2023, p. 123.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 124.



**Fig. 14.** Étienne-Jules Marey.  
*Movements on air*, 1899.  
Tercera màquina de fum amb 21  
tubs.



**Fig. 15.** Étienne-Jules Marey.  
*Movements on air*, 1901.  
Quarta i última versió de la  
màquina de fum, equipada amb 57  
tubs.

### 2.3. On?

En la disponibilitat per acollir el que bascula, el que es mou, hi ha alguna cosa que s'anima i pot formar els seus plecs, inclús mantenint-se en l'ordre d'allò que no es veu però concorre per configurar una altra escena. Es necessita temps per poder fer lloc als esdeveniments; és necessari raspar superfícies, exercir una certa força sobre els plans per poder sobrepassar el que es presenta com a real. Cal decidir amb precisió el peu amb què s'entra en una història que està succeint i es necessita destresa per advertir la particularitat del treball que, a vegades, demana dilatació i, en altres, contracció per rebre el tipus d'accidents que les superfícies llises no acullen<sup>44</sup>.

*On?* s'inicia des d'una preocupació generada abans, durant i després d'investigar en les idees descrites i reflexionades fins al moment, juntament amb les pràctiques artístiques que es desenvoluparan a continuació. Quines són les mirades que acullen el que succeeix *entre* i *a través* de les imatges que s'articulen des d'un moviment sensible i una vibració que no només es vincula amb una representació clara o específica del que veiem? O, què passa amb les pràctiques contemporànies que no s'adeqüen al camp de possibles determinat per la institució? Quins són els espais de visibilitat i els temps per les imatges que traspassen les superfícies llises per introduir-se en les esquerdes del que comprem linealment per dialogar amb altres relacions possibles? Amb l'objectiu d'apropar-nos a aquest seguit de preguntes i sense buscar una resposta concreta, el present apartat enllaça i reflexiona sobre algunes de les idees d'Hito Stereyl, Andrea Soto Calderón i Marina Garcés.

Hito Stereyl inicia el llibre *Los condenados a la pantalla*<sup>45</sup> assenyalant la falta de fonaments estables que caracteritza l'actualitat, generadora d'una existència fragmentada on predomina un estat de caiguda en què el xoc és fictici perquè ja no hi ha un lloc on caure ni un horitzó fix cap a on mirar. Aquesta falta de fonaments junt amb l'estat de caiguda són aspectes generadors de noves realitats on el subjecte es fon amb l'objecte reiteradament. L'horitzó fix que coneixem, junt amb els conceptes d'espai i temps establerts per la modernitat, es dilueix en un estat contradictori de desorientació i desequilibri on, a la vegada que la societat varia i cau, es construeixen noves realitats i altres formes de visibilitat desvinculades de la tradició. Si estem en caiguda constant, existeix una pèrdua de l'horitzó a la vegada que la línia entre l'inici i el final es fa infinita, junt amb un sentit de bucle i repetició sense fi. L'horitzó marca un espai abans i després de l'infinit, és una línia que limita alhora que expandeix, separa a la vegada que genera noves subjectivitats i capacitats d'imaginar. Concebem la línia de l'horitzó de manera estàtica perquè l'entenem des de la perspectiva lineal fixada en la modernitat, on la perspectiva és captada des del punt de vista d'un observador amb un únic ull, estable i homogeni, que tan sols pot mirar cap a un punt de fuga determinat.

<sup>44</sup> SOTO CALDERÓN, Andrea. *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2023, p. 95.

<sup>45</sup> STEREYL, Hito. *Los condenados a la pantalla*. Buenos Aires: CajaNegra, 2014.



En les dècades recents, sembla que la perspectiva lineal estigui sent reemplaçada per l'aparició de nous tipus de perspectiva basats en el control i la política de verticalitat. L'horitzó fix i homogeni se solapa i es dilueix en formes tan diferents que l'espectador ja no té un únic punt de fuga fix que observar; ara és l'espectador el que és observat per una política de control on el poder es dilueix amb l'horitzó absorbint el punt de vista de l'individu. La base estable sembla desaparèixer per multiplicar-se i solapar-se, generant en la societat una sensació d'estar flotant o caient cap a un lloc controlat per la incertesa i la desorientació. Tanmateix, aquestes hipòtesis tenen un component que va més enllà de la caiguda i del control: davant noves formes de vida apareixen noves maneres de percebre i sentir, pot existir un nou tipus d'alliberació junt amb la creació de noves subjectivitats i sensibilitats. Si el canvi es produeix mitjançant infinits i múltiples xocs temporals i ens trobem en un moviment constant on la base es construeix a la vegada que es desconstrueix, s'haurà d'aprendre d'aquest nou i progressiu entorn per la creació de nous tipus de pensament i diàleg. Com afirma Hito Stereyl: "si acceptem la multiplicació i deslinearització dels horitzons i les perspectives, les noves eines de visió potser també serviran per expressar i inclús alterar les condicions contemporànies de pertorbació i desorientació"<sup>46</sup>.

En les tesis d'Hito Stereyl i com s'ha mencionat anteriorment, es defèn que la construcció de noves realitats està íntimament vinculada a la fusió entre subjecte i objecte. Si el vincle entre subjecte i objecte genera realitat de forma reiterada i aquestes realitats generen noves formes de pensament, Marina Garcés al llibre *Un món comú*, introdueix la següent pregunta: "com tractem la realitat i amb la realitat?"<sup>47</sup>. La posició des d'on la tractem com a subjectes i individus s'ajusta a la nostra relació amb el real i com ens posicionem davant d'ella, generant així unes realitats o altres depenent de les nostres perspectives individuals i col·lectives. En certa manera, Garcés està proposant una possible resposta a aquest aspecte de les tesis de Stereyl, donant a entendre la importància del nostre posicionament i vincle amb el nostre entorn. Per Garcés, la posició i el tracte s'enllacen amb la perspectiva de l'honestedat: "L'honestedat és a la vegada una afecció i una força que travessen cos i consciència per inscriure'ls, sota una posició, a la realitat"<sup>48</sup>. És a dir, el concepte d'honestedat s'entén com l'element que ens hauria de portar a entendre o decidir la nostra posició amb la realitat, i com entenem la realitat dependrà de la nostra honestedat davant d'ella i cap a nosaltres mateixes. Aquest procés sembla entrar en la roda d'un moviment circular infinit on s'exerceix certa violència cap a nosaltres mateixes i cap al que és real: "Cap a un mateix, perquè implica deixar-se afectar, i cap allò que és real perquè implica entrar en escena"<sup>49</sup>. Si aconseguim entrar en escena a través de la posició, potser aconseguim un canvi que serà honest, individual i col·lectiu a la vegada, vivint amb consciència de les nostres posicions i tractes amb la realitat.

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>47</sup> GARCÉS, Marina. *Un món comú*. Manresa: Tigre de Paper, 2022, p. 79.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>49</sup> *Ibíd.*

Un altre terme d'ampli interès pels plantejaments suggerits en el present apartat és el què Garcés anomena “visió perifèrica”. Per entendre el significat del concepte s’ha de tenir present l’existència del discurs hegemònic central en què la perspectiva de la cultura occidental està sotmesa. Entenent que aquest discurs es troba en l’eix central del funcionament de la societat, ens adonarem que més enllà d’aquesta centralitat existeix una infinitat de discursos que s’allunyen d’una única visió focalitzada: la visió perifèrica és atendre a tots aquests discursos situats a la perifèria de la perspectiva lineal, és atendre a uns discursos sense l’oblit o l’exclusió d’altres; és el diàleg entre diferents perspectives que es poden enriquir mútuament. Com a subjecte i individu que soc en una realitat, entenc que aquesta realitat és susceptible al canvi constant mitjançant el moviment, l’escolta i la inclusió de visions que conformen i enriqueixen la meua existència i, junt amb ella, la meua perspectiva. La visió perifèrica és l’ull del subjecte implicat i co-implicat que observa altres realitats més enllà de la seva, és conscient que es troba vinculat a la realitat amb la dels altres de manera vulnerable. L’ull del subjecte conscient d’aquesta implicació ja no està sol ni és immune a aquest procés, ha passat de ser un subjecte singular que no només es vincula amb l’entorn a través d’un “nosaltres”, sinó que s’entén a si mateix com un subjecte implicat que està sent i entenent que ser és estar: un subjecte que es planteja des d’on i com es vincula amb la realitat. Com afirma Garcés, “la visió perifèrica no és una visió de conjunt. No és la visió panoràmica. No sintetitza ni sobrevola. Tot el contrari: és la capacitat que té l’ull sensible per inscriure el què veu en un camp de visió que excedeix l’objectiu focalitzat”<sup>50</sup>.

Aquesta visió de la realitat exigeix una implicació en un món comú. Deixar d’entendre’ns com a éssers individuals i espectadors per entendre la materialitat concreta que conforma l’actualitat. Per entendre aquest procés, crec que és convenient la comprensió del concepte “jo dilatat”, un terme que varia la connotació del terme “nosaltres”. Aquí “nosaltres” s’entén com un jo dilatat i plural que aposta per la comunicació i l’empatia. És un “nosaltres” que uneix i no desvincula. És tenir consciència que els nostres contorns s’expandeixen i es connecten de manera semblant a la línia de l’horitzó; ara som visibles perquè estem units per un jo dilatat que ens uneix i ens reuneix. A més a més, estar des d’un món comú co-implicat és plantejar-se des d’on percebem la realitat i per què l’entendem de tal manera. Aquest procés de consciència comporta la posició d’un cos involucrat en una consciència que observa des de la distància. La transformació o revolució està en els passos, en les maneres de percebre, de ser, d’estar, d’implicar-se i co-implicar-se en el nostre entorn. Tot el què passa al nostre voltant influeix en les nostres perspectives i en les nostres maneres de veure perquè som un jo dilatat. Com bé afirma Garcés, “l’ésser humà no pot dir jo sense que ressoni, al mateix temps, un nosaltres”<sup>51</sup>.

En el comú dels arguments exposats, seria necessari un apunt sobre la preocupació que genera la manca de visualització que envolta les pràctiques movibles o no-lineals, accidentals, discontinües i fragmentades, que podria semblar que envolta la perifèria del que és construït per una gran part de l’àmbit cultural. En aquest

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 29.

sentit, és evident que l'art actual és un instrument més de consum: la cultura en si mateixa és convertida en un instrument de politització on la seva funció principal és ser rendible. La cultura defineix l'espai de visibilitat amb una visió definida per la institució:

Encara que l'àmbit cultural ja no sigui passiu ni homogeneïtzador, com en la societat de masses, continua sent un camp de possibles tancat. Té infinites opcions, però les regles del joc estan clarament establertes. Hi ha un lloc a tothom, però cadascú té el seu lloc<sup>52</sup>.

I què passa amb les pràctiques que no participen en aquest camp de possibles determinats? On es troben les imatges, les materialitats i les sensibilitats que s'observen des d'altres visions allunyades de la centralitat de la mirada? Què veiem i què deixem de veure? Com veurem el que s'allunya del cànons culturals hegemònics de la narrativitat si els espais que se suposa que els mostren i en fan ús es regeixen d'altres valors que sembla que deixin de banda la sensibilitat? L'espai de possibilitats que ofereix el vídeo es troba reduït a una hegemonia contradictòria que continua repetint cànons estètics i narratius que es desentenen d'allò que s'allunya de la literalitat. De la mateixa manera que el terme *experimental* és susceptible d'entendre's com una pràctica genuïna i en procés d'aprenentatge, amateur, que hauria de desencadenar en una pràctica més seriosa, comprensiva, narrativa o lineal, s'haurien de construir més espais de visibilitat i col·lectivitat per les imatges que es desentenen de les superfícies llises i que dialoguen entre elles i amb altres temporalitats, plecs, ritmes i tensions; espais propositius per “imatges que s'aproximen a una realitat i interrompen la seva tendència determinada, que posen a treballar els materials, que fan respirar les formes, que experimenten i entenen la creació com línies de moviment que no tenen una destinació”<sup>53</sup>. Com afirma Andrea Soto Calderón,

el treball de les imatges pot donar-se des de formes crítiques, poètiques o representacionals, traçant retrats que no han sigut considerats o assumint formes per venir, però requereix una disponibilitat perquè els materials sorgeixin. Aquests materials no poden sorgir si estan massa resguardats, refugiats en els protocols, en la maquinària dels llenguatges, les expectatives, els pressupostos, la urgència<sup>54</sup>.

En certa manera, tot treball reconegut està subjecte a la perspectiva de la institució que decidirà què és el que s'entendrà com a cultura i què no, decidirà quin serà mereixedor de reconeixement i quin no. La llibertat que ens ofereix la cultura és una llibertat subjecta al marge, és una llibertat perifèrica que aconsegueix la participació de diferents estils i visions que coexisteixen uns al costat dels altres, però que no es posicionen. “No hi ha posicions sinó segments de mercat i perfils de públic. Les idees, els noms i les referències suren

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>53</sup> SOTO CALDERÓN, *op. cit.*, p. 61. En aquesta referència, l'autora descriu què es podria entendre com una genealogia per la imatge. D'altra banda, en la traducció de la cita s'ha utilitzat el plural per contextualitzar les paraules al voltant de la imatge a què es refereix; en la cita original s'utilitza el singular perquè l'autora fa referència a la genealogia.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 94.

en un contínuum en què tot pot ser igualment consumit i integrat<sup>55</sup>. Aquesta visió tanca el camp de la possibilitat perquè s'intueix que la participació en la cultura comporta una implicació, quan realment la dilueix en unes possibilitats molt concretes i contradictòries. Davant d'aquesta afirmació, Garcés suscita la “necessitat de ‘desapropiar la cultura’ per fer possible una altra experiència del nosaltres”<sup>56</sup>. Desapropiar la cultura no significa necessàriament desvincular-la de la tradició, és *desapropiar-la* per tornar-la a *apropiar* de manera comuna i possible davant la realitat i necessitats actuals. És arrancar-la de la visió estàtica i lineal per tornar-la al món mòbil i recordar que crear no és el mateix que produir: crear és exposar-se amb una confiança en el comú des de la vulnerabilitat i l'honestat. En paraules de Garcés, “es tracta de proposar una idea de la cultura que vagi més enllà de la tirania de la visibilitat, de la trampa de l'activitat i de la idea mateixa de cultura com una cosa que cal defensar o a preservar”<sup>57</sup>.

En aquest aspecte, és interessant la pregunta plantejada per Donald Kuspit: “En què afecta, després de tot, a la vida quotidiana l'experiència estètica que l'art elevat assegura oferir? Per a què serveixen les subtils i els refinaments de l'art elevat en el vulgar, pràctic i exigent món de la vida quotidiana?”<sup>58</sup>. A l'assaig *One Culture and the New Sensibility* Susan Sontag descriu una possible resposta a aquest conflicte mitjançant l'anàlisi entre la cultura científica i l'artística, on molts teòrics pronostiquen l'obsolescència de l'art a conseqüència de la nova societat científica automatitzada. Tanmateix, aquesta creença concep la ciència com una cultura en constant canvi, mentre que assumeix la funció de l'art de manera estàtica. Però de la mateixa manera que ens trobem en una època d'avanç i evolució científica i tecnològica, la funció de l'art també s'està veient sotmesa a una sèrie de transformacions que no creiem que la desvinculin totalment de la quotidianitat; si bé les seves funcions són més específiques i demanen una sensibilitat i una educació més concretes, creiem en l'afirmació següent de Sontag: “L'art d'avui és un nou tipus d'instrument, un instrument per modificar la consciència i organitzar noves formes de sensibilitat”<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> GARCÉS, *op. cit.*, p. 90.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>58</sup> KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2006, p. 12. Fa referència a les crítiques de Frank Stella el maig del 2001 cap a l'exposició “Inicis Moderns” del Museu d'Art Modern de Nueva York.

<sup>59</sup> SONTAG, Susan. “One Culture and The New Sensibility”, a SONTAG, Susan. *Notes on “camp”*. Londres: Penguin Modern: 29, 2018, p. 40.

### 3. ENTRE I A TRAVÉS

#### DE LA MIRADA

##### *Entre i a través*

*de la mirada* és l'apartat que dona nom i cos a la secció pràctica del present treball final de màster. Fins aquest punt, hem vist algunes idees que s'articulen a través de la imatge fixa i la imatge en moviment; hem vist com s'enllacen i s'allunyen, com es mouen entre continuïtats i discontinuïtats, i com es fragmenten per descobrir les espacialitats i les temporalitats que es queden *entre* els instants que les travessen i les activen. Aquests instants, que destaquen per allò que despleguen i per les possibilitats que suggereixen a través de la mirada i la imatge, allunyen la imatge d'una linealitat estàtica i hegemònica per enllaçar-la amb altres possibles obertures: “no només és necessari partir de les coses sinó *partir les coses*, introduir-se en el que hi ha per, des de la seva materialitat, obrir un altre espaiament”<sup>60</sup>. Pensant la imatge des de la materialitat que la vertebrava, descobrim *altres coses* sobre les que opera sense que ho veiem però que sí percebem, i es destapen altres nexes *entre* els temps que s'enregistren en la imatge i *entre* els temps de la mirada: la imatge deixa de ser una única representació del que encarna per obrir-se i desplaçar-se a través d'un conjunt de moviments que l'emparen possibilitant la formació d'altres temps i pensaments.

El temps s'inscriu en tots els espais, marges i mirades que s'encreuen amb les imatges, tant si són fixes com en moviment. Fins ara, la majoria dels plantejaments que s'han exposat s'articulen des dels instants que capten el moviment a través de la imatge estàtica o la fotografia, si més no, les dues formes es contenen a si mateixes, formen part d'un mateix enllaç que les disposa i les mou, es divideixen i se superposen des d'altres mirades i sensacions. De la mateixa manera que la imatge en moviment, “dominada pel ritme, reproduceix el pas del temps”<sup>61</sup>, la imatge fixa dota de cos i singularitat tots els instants que s'adhereixen, componen i generen moviment *a través* del temps de la mateixa imatge. No és necessari determinar una dicotomia preestablerta o un ordre jerarquitzat dels conceptes, un esdevé contínuament de l'altre, i actuen com a elements rizomàtics d'una mateixa estructura plàstica, visual i conceptual que els envolta.

Per continuar apropant-nos a les nocions de temporalitat que s'exposaran en les propostes personals, ens agradaria fer referència a dos últims exemples plàstics i visuals: el primer és el film *Le dormeur* (1974), de Pascal Aubier, i el segon la videoinstal·lació enllaçada a la pel·lícula en 35 mm de Chantal Akerman *Je tu il elle* (1974), vista a l'exposició *Encarar la imatge* a La Virreina Centre de la Imatge. *Le dormeur* és una pel·lícula d'una sola escena contínua sense cap tall on la càmera actua com la mirada ininterrompuda d'algú que passeja per un bosc mentre observa, gira i escolta l'ambient sense un rumb aparent per l'espectador. El pas de la càmera genera un moviment continu a través dels elements del bosc amb què es va topant, fins

<sup>60</sup> SOTO CALDERÓN, *op. cit.*, p. 37.

<sup>61</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A., 2002, p. 138.



**Fig. 16.** Pascal Aubier. Imatge fixa de *Le dormeur*, 1974.



**Fig. 17.** Chantal Akerman. *Je tu il elle, l'installation*, 2007. Videoinstal·lació amb tres projectors (b/n, so) 20 min. (loop). A l'exposició *Encarar la imatge*, a La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, 2024.

que troba un cos estirat a terra. Primer en veiem el cap, dòcil, sobre la gespa, després les mans, el tronc i les cames; la càmera s'allunya estranyada mentre continua observant la figura jacent per mostrar-nos en perspectiva el cos sencer d'un soldat dormint en pau. Quan la càmera ens torna a apropar lentament a la figura, “quasi reptant”<sup>62</sup>, descobrim “que la persona allí estirada està morta”<sup>63</sup>. Podríem dir que la imatge ens *descobreix* una realitat que *desconeixíem* a través de la mirada de la càmera, organitzada per un ritme que “accelera el curs del temps, mogut per la nostra curiositat”<sup>64</sup>.

D'altra banda, Chantal Akerman a la videoinstal·lació *Je tu il elle* organitza els temps de manera diferent: mentre en la pel·lícula original podem observar tres escenes principals en format lineal, tres fases de representació on la protagonista es troba en diferents espais i situacions, en la videoinstal·lació divideix les parts principals de la pel·lícula en tres pantalles diferents, una al costat de l'altre i amb els seves respectives sonoritats. En el gest d'unir simultàniament tres fragments diferents de la pel·lícula, els temps de la imatge comprenen una nova dimensió; les paraules, els gestos, els sentits i els temps que envolten les imatges en moviment s'enllacen i es dilueixen entre si per formar un conjunt que esdevé de l'altre contínuament a la vegada que la història s'enllaça i s'inscriu en altres formes de la mirada. La videoinstal·lació d'Akerman opera en la fragmentació de múltiples temps que provenen d'un mateix; i en aquesta fragmentació i seqüencialització de la disposició de les projeccions sobre la paret frontal de la sala, es genera un nou diàleg que relaciona, interpel·la i superposa els fragments diferenciats de la pel·lícula, disposant-los en un nou espai de possibilitats i temporalitats que es generen a través d'un diàleg captivador entre la imatge i el temps.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 139.

<sup>63</sup> *Ibíd.*

<sup>64</sup> *Ibíd.*

### 3.1. Cànon a tres temps (2024)

Sempre em costa començar a escriure sobre les peces que treballo. Després de molt temps pensant, divagant, ara sí i ara no, observant... Es genera una certa estructura mental, l'exposo i vaig entenent com funciona i com no funciona. Hi ha peces que tarden més en estructurar-se; en algunes, l'experimentació processual té un pes més significatiu, amb assajos, proves i errors. Algunes són difícils de realitzar, mentre que altres prenen forma de cop i no tens gaire clar d'on provenen. És a través de la reflexió sobre la peça finalitzada quan començo a entendre, amb un grau de complicitat més alt, allò que estic observant. Amb l'acció de fer s'inicia un pensament que feia temps que s'estava generant, i amb l'experimentació començo a entendre el que busco de manera més conscient.

*Cànon a tres temps* s'activa amb i a través dels temps que s'articulen entre les paraules i l'escolta: és una acció sonora composta per tres veus que s'uneixen entre elles des de la discontinuïtat generada per paraules fragmentades que es perden en l'espai-temps que les transporta d'una veu a l'altre. La primera veu llegeix un fragment del llibre *Las olas* (1982) de Virginia Woolf en què es parla del temps; la segona veu, sense tenir cap referència del text, s'activa a través d'un senyal corporal per part de la primera i comença a repetir les paraules mentre la primera persona segueix llegint. La tercera persona, activada pel mateix gest que l'anterior (gira el cap), continua l'acció iniciant-se en l'escolta, processament i verbalització de les paraules accionades per la segona persona. L'enllaç de les paraules dissoltes a l'aire amb les veus que les reprenen, genera una composició sonora que s'aïlla del text inicial: les veus es dilueixen entre elles i confonen les paraules, fragmentant-les i abstraient-les del text per generar una nova composició *a tres temps*.

D'una manera més propera a la incertesa donada per la manca de continuïtat i per la multiplicitat de les veus, *Cànon a tres temps* s'articula com un apropament a la relació entre les paraules, el temps, i les coses. Sense poder prescindir de les paraules que descriuen l'acció en el present document, els temps generats en l'acció que sostenien les paraules en un *delay* fragmentat que es relacionava amb la memòria i l'escolta, ara es podran escoltar des de la distància i en altres temps. Com afirmava John Cage amb relació al no-res que se sosté entre "tot el so és un eco del no-res"<sup>65</sup>.

L'acció va accedir per primera vegada al públic el dia 25 d'abril de 2024 a "Fantastik Lav" (València) en les jornades *Acciónzero*. Acompanyada amb la participació de les companyes Luli Pérez i Santiago de la Fuente, l'acció va tenir una durada de 5 minuts. En tractar-se d'una acció en directe i davant de públic, avui només queda el registre del que va passar: un fragment de vídeo i dues fotografies que s'enllacen a l'espai-temps en què es va realitzar l'acció. En tractar-se d'un primer contacte amb *Cànon a tres temps*, els àudios que van captar el so produït per les veus no acabava d'adherir-se tècnicament al temps que l'acompanyava; les veus sonaven una mica buides a conseqüència de l'espai ampli que configurava la sala i es podien sentir

<sup>65</sup> PARDO SALGADO, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. València: Editorial U.P.V, 2001, p. 47.

els moviments i les vibracions del públic. Així mateix, *Cànon a tres temps* no es pot escoltar a través d'una pista d'àudio i el fragment de vídeo captat no s'entén com a registre definitiu; ens agradaria seguir desenvolupant l'acció en altres espais i potser també texts. Amb l'objectiu de continuar investigant al voltant del *delay* fragmentat de les veus corresponents a *Cànon a tres temps*, ens agradaria realitzar un futur registre més cuidat tècnicament que pogués formar part d'una peça sonora posterior al temps de l'acció.

El vídeo que capta un fragment de l'acció: <https://youtu.be/nzRHw5lvNo0>

I el text:

“Y el tiempo”, dijo Bernard, “deja caer su gota. La gota que se ha formado en la techumbre de nuestra alma cae. En la techumbre de mi mente el tiempo, formándose, deja caer su gota. La semana pasada, mientras me afeitaba, la gota cayó. Estando en pie, con la navaja barbera en la mano, me di cuenta bruscamente de la naturaleza meramente habitual de mi acto (esto significa la formación de la gota), y felicité a mis manos, irónicamente, por perseverar en él. Afeitad, afeitad, dije. Seguid afeitando. La gota cayó. Durante la labor del día, sin cesar, aunque a intervalos, mi pensamiento se fue a un lugar vacío y dijo: ‘¿Qué se ha perdido? ¿Qué ha terminado?’ Y ‘listo y finiquitado’, musitaba, ‘listo y finiquitado’, solazándome en estas palabras. La gente se dio cuenta de la vacuidad de mi semblante y de la vaguedad de mis frases. Las últimas palabras de la frase se perdían en la nada. Mientras me abrochaba el abrigo para ir a casa, dije con más dramatismo: ‘He perdido la juventud.’

”Es curioso advertir que, en toda crisis, siempre aparece una frase incongruente que insiste en acudir en nuestro auxilio. Es el castigo de vivir en una vieja civilización, con una libretita de frases. La caída de la gota antes dicha nada tiene que ver con la pérdida de la juventud. La caída de esta gota no representa más que el tiempo adelgazándose hasta formar un punto. El tiempo, que es un soleado prado en el que baila una luz, el tiempo, que es tan ancho y llano como un campo al mediodía, comienza a formar una pendiente. El tiempo se adelgaza hasta formar un punto. Del mismo modo que la gota cae del vaso con un denso sedimento, cae el tiempo. Estos son los verdaderos ciclos, estos son los verdaderos acontecimientos. Entonces, como si toda la luminosidad de la atmósfera se retirara, veo el fondo desnudo. Veo lo que las costumbres ocultan.”<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> WOOLF, Virginia. *Las olas*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A. i Editorial Origen, S.A., 1982, p. 175-176. Aquest text no s'ha traduït al català perquè l'acció va ser realitzada en castellà. Tampoc s'ha transcrit el text sencer de l'acció per possibilitar al lector una escolta sense imatge o referència, una escolta que entengui les veus des de la descripció que s'ha fet anteriorment (entre altres sensacions possibles).





**Fig. 18 i 19.** Júlia Caixal i Salvador amb Luli Pérez i Santiago de la Fuente. *Cànon a tres temps*, 2024. Acció realitzada a "Fantastik Lav" en les jornades *Akcióncero*, València, 25 d'abril de 2024.

### 3.2. *silencis* (2018-2024)

*silencis* recupera i altera sis fotografies on es retraten paisatges amplis i silenciosos, realitzades en una sèrie de viatges al Japó, França i les Illes Faroe durant els anys 2018 i 2019. Evitant una descripció formal i conceptual de la sèrie fotogràfica, es formen altres nexes entre les imatges i l'espectador; la sensació generada per la quietud de les fotografies junt amb la lleugera alteració que les emana forma altres vincles i vibracions entre la *mirada* fotogràfica i la *mirada* del subjecte que *mira*, qui desconeix els motius concrets de les imatges i, de moment, les observa en digital. Les fotografies encara no han estat impreses i es mostren digitalment, però en un futur seria interessant exposar-les per observar com es desplacen *a través* i *entre* altres espais i temps.

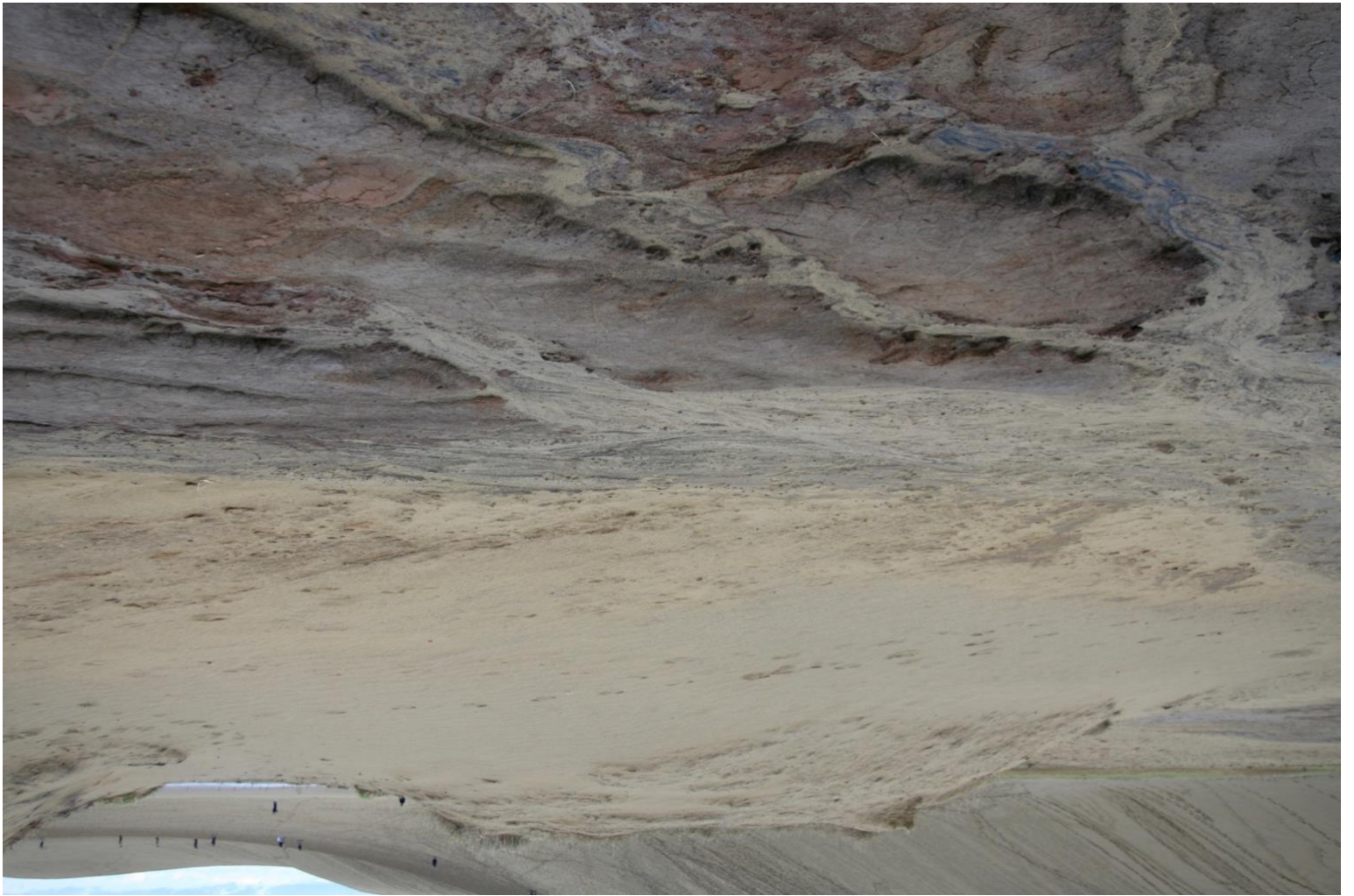
*Els elements representats en les imatges cauen. Les imatges modificades floten entre dos temps: ja no pertanyen als instants que descrivien, però tampoc s'inscriuen en el present. Són memòries modificades, girades, exposades i diluïdes entre mirades que ja no els corresponen, i les paraules només s'allunyen de la imatge. Una descripció precisa del que es veu mai serà el mateix que allò que veiem i, per tant, en aquest cas serà millor limitar-nos a observar.*





**Fig. 20** (p.anterior) i **21.** Júlia Caixal  
i Salvador. *σιουηλις*, 2018-2024.  
Sèrie fotogràfica.  
RGB, 3504 x 2336.





**Fig. 22.** Júlia Caixal i Salvador.  
*σιουθησις*, 2018-2024. Sèrie fotogràfica.  
RGB, 3504 x 2336.



**Fig. 23.** Júlia Caixal i Salvador.  
*σιουθησις*, 2018-2024. Sèrie fotogràfica.  
RGB, 3504 x 2336.



**Fig. 24.** Júlia Caixal i Salvador.  
*σιουαίης*, 2018-2024. Sèrie fotogràfica.  
RGB, 3504 x 2336.





**Fig. 25.** Júlia Caixal i Salvador.  
*σιουαίης*, 2018-2024. Sèrie fotogràfica.  
RGB, 3504 x 2336.

### 3.3. *Simbiosis* (2024)

Fins al present punt, hem vist com el temps que es diluïa *entre* les veus enllaçades de *Cànon a tres temps* tornava a prendre forma a través de *σιζουαλλις*; tractant-se de mitjans artístics diferents i tenint en ment que la idea i la producció de la sèrie fotogràfica és prèvia a *Cànon a tres temps*, podem observar com l'interès pel temps que envolta les imatges es continua articulant i manifestant des de diferents percepcions i pensaments. Seguint amb la concordança conceptual que enllaça les peces, es desenvolupa *Simbiosis* (2024), una mirada alentida que enregistra en vídeo els moviments i les alteracions produïdes a la pell a causa de la pressió generada per un tub d'aire. La pell impresa en les imatges es deforma i s'estira, mostra els seus plecs, arrugues i tensions, a la vegada que el moviment en *delay* ens permet traspasar les temporalitats inscrites en l'ull per apropar-nos a observar i entendre els desplaçaments i les tensions produïdes *entre* els moviments de la pell *a través* de l'òptica de càmera.

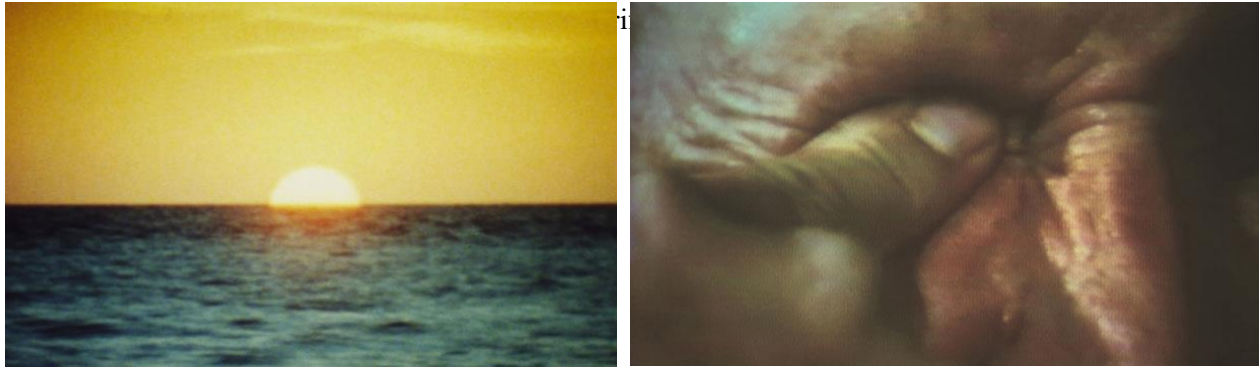
En aquest sentit, la noció descrita s'enllaça amb alguns dels arguments exposats anteriorment en l'apartat "2.2.4. En seqüència: la cronofotografia", a la vegada que ens recorda el vídeo *The Green Ray* (2001) de Tacita Dean. El títol *The Green Ray* fa referència al reconegut i insòlit fenomen òptic "raig verd", un efecte visual que apareix en ocasions meteorològiques molt precises (en cels completament clars i en horitzons marítims) i que il·lustra l'últim instant de llum del dia. En el film, gravat en 16 mm, l'artista es proposa "provar i veure, si no gravar, un fet que no podia imaginar"<sup>67</sup>. Des d'una costa de Madagascar, Dean enregistra en un únic carret de pel·lícula l'efecte quasi imperceptible *a través* de l'òptica de la càmera. Acompanyada d'una parella que també es decideix a filmar els últims instants del dia, observa i compta el temps que tarda el sol en caure sobre l'horitzó del mar. Passat el temps, la parella que l'acompanyava va negar haver vist el raig verd, utilitzant la seva gravació com a recurs per evidenciar que aquella nit no s'havia vist l'efecte. Mentre en la gravació digital no s'observava cap rastre del raig, quan més tard Dean va revelar la pel·lícula a Anglaterra, va poder comprovar amb sorpresa que el vídeo analògic sí que havia experimentat l'instant de llum. Amb aquesta acció reveladora, Dean mostra el que semblava quedar fora l'abast de la mirada a la vegada que evidencia i dota de presència la materialitat inscrita en l'òptica del vídeo analògic.

Encara que *Simbiosis* no es tracta d'un film analògic i formalment es troba molt allunyat de *The Green Ray*, les idees descrites en el paràgraf anterior ens ajuden a entendre la intenció implícita que travessa les imatges enregistrades a *Simbiosis*. D'altra banda, la pell deformada i movedissa de les imatges junt amb el gest que articula l'acció ens recorda el vídeo *Poke in the Eye/Nose/Ear* (1994) de Bruce Nauman. Mentre que el moviment captat i alentit de *Simbiosis* prové d'un element extern al cos (un tub d'aire descontextualitzat per inscriure's en la matèria que modifica), a *Poke in the Eye/Nose/Ear* podem observar un pla frontal de

---

<sup>67</sup> DEAN, Tacita. *The Green Ray* (en el minut 1:08). Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=A9meDXPhKIo&t=2s> [Consulta: 5 març 2024]





**Fig. 26.** Tacita Dean. Imatge fixa de *The Green Ray*, 2001. 16 mm. (color, s/so), 2:30 min.

**Fig. 27.** Bruce Nauman. Imatge fixa de *Poke in the Eye/Nose/Ear*, 1994. Vídeo monocanal, (color, s/so), 52 min.

vídeo a temps alentit, detallat i precís, que no requereix cap element exterior per modificar durant uns breus instants l'aspecte facial captat. Els colors es transformen a la vegada que l'expressió varia lentament, sempre des del mateix angle, fent ús del mitjà videogràfic per observar i entendre els moviments quasi imperceptibles i subtils que envolten l'acció, ens apropa a descobrir els múltiples i canviant relleus que es registren *a través* del temps alentit de la imatge, alhora que la mateixa lentitud de l'acció és susceptible a generar una sensació d'incomoditat en l'espectador. Com afirmen Benjamin i Arnheim,

Amb el primer pla, l'espai s'amplia, amb la càmera lenta, s'amplia el moviment. I de la mateixa manera que l'ampliació no consisteix simplement en evidenciar el que “de totes maneres” ja es veu de forma menys clara, sinó que treu a la llum formacions estructurals de la matèria completament noves, la càmera lenta no només treu a la llum motius coneguts del moviment, sinó que descobreix en ells uns altres completament ignots, “que no apareixen en absolut com a alentiments de moviments ràpids, sinó que operen com a moviments estranyament lliscants, flotants, no terrenals” (Arnheim, 1932: 138)<sup>68</sup>.

En ampliar l'espai que s'adhereix a la mirada que travessa la càmera, l'element observat adquireix una nova dimensió que l'aïlla d'allò que és per convertir-se en una altra representació susceptible a la imaginació i a la possibilitat a causa d'una alteració de la mirada; amb el pla alentit, descobrim variacions quasi imperceptibles que pertanyen al moviment i al temps que l'acompanya. En el vídeo de *Simbiosis* observem el moviment junt amb el gest que adreça les deformacions progressives de la pell, i en les fotografies estàtiques captem els plecs i els canvis subtils que s'inscriuen tant en la pell com en la superfície de la imatge: modificacions tènues que mostren la vivacitat de la fotografia fixa i que es presenten com mínimes variacions de la imatge on s'entreveu la vaporositat del temps que l'entrevessa.

Enllaç a *Simbiosis* (vídeo): <https://youtu.be/b34eH6b63nk>

<sup>68</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, p. 99.



**Fig. 28 i 29.** Júlia Caixal i Salvador.  
Imatges fixes de *Simbiosis*, 2024.  
Vídeo monocanal (color, so), 3:53 min.





**Fig. 30.** (p. anterior). Júlia Caixal i Salvador. *Simbiosis*, 2024. Fotografia, RGB 3648×5229.

**Fig. 31 i 32.** Júlia Caixal i Salvador. *Simbiosis*, 2024. Fotografies, RGB 3648×5229.

### 3.4. *El abrazo* (2024)

*El abrazo* és un estudi de llum i forma on el temps i la percepció prenen l'eix central de la narració. El vídeo es divideix en quatre preses d'una mateixa peça de metall en posicions diferents. La peça consisteix en dues fulles que formaven part d'una flor metàl·lica, construïda per un company de feina del meu avi que era fuster. Com a agraïment per l'ajuda rebuda en alguna feina o encàrrec, li va regalar dues de les fulles metàl·liques que, fins avui dia, cinquanta anys després, s'han conservat a casa. Amb la sensació d'estudiar un objecte proper i llunyà a la vegada, el canvi lent de la llum sobre l'objecte proposa un moviment que va construint i modificant la percepció sobre el que observem, a la vegada que modifica l'objecte en si. Les peces de metall es mantenen en un pla estàtic mentre el moviment de la llum sembla canviar-li la forma. De cop, la imatge es dota de dues temporalitats, troba una nova corporalitat en el seu propi cos i es modifica. Tenim el plaer de veure allò que quedava ocult a la mirada; l'intangible es converteix en tangible i a la inversa.

És un apropament a l'intent d'habitar la imatge, i aquest procés comporta un temps, un gest, un espai... La llum varia constantment modificant les formes i els relleus, dotant la figura d'altres expressions i impressions. En certa manera, s'invita a l'espectador a un procés d'entendre la relació entre el temps i la forma, entre el temps i el canvi constant de la imatge i la percepció. L'espectador analitza la figura i pot percebre'n els canvis de ritme i les transicions, durant la major part del vídeo la imatge és dotada d'una presència més aviat passiva davant la mirada atenta del subjecte que l'observa. La llum abraça les formes canviants de la peça i els modifica la presència, la peça s'abraça a si mateixa i canvia. Al final del vídeo, la figura comença a moure's lentament i es gira cap a l'espectador; deixa l'actitud d'imatge observada per dotar-se de més presència i assenyalar aquell qui l'observa i analitza.

Recordant la repetició que caracteritzava les fotografies de Helmar Lerski, es podria relacionar amb un recurs rítmic que també pot aportar un aspecte atemporal a la imatge en moviment. En relació amb el vídeo, l'atemporalitat es podria enllaçar amb una repetició constant que s'inscriuria en la incertesa de no saber quan acabarà el gest enregistrat a la imatge; un gest del qual desconeixem l'inici i el final, que no sabem d'on prové ni on anirà. En mantenir-se en aquest estat d'incertesa, l'element o subjecte observat es desencadena del que *és* per convertir-se en una altra *cosa*, es desenllaça del coneixement evident d'allò que seria formalment per inscriure's en una altra dimensió temporal i formal que deixa de banda la linealitat evident del temps.

Com s'ha comentat anteriorment, *El abrazo* es divideix en quatre preses d'una mateixa peça de metall, vista des d'un pla frontal estàtic. La càmera es manté fixa durant tota la narració, d'inici fins al final, i solament pot observar el moviment de la mateixa peça i la llum que l'envolta, qui pren importància i presència sobre de la càmera. Realment, la càmera documenta els processos generats i les transformacions de la peça, convertint-se en una mirada fixa d'un subjecte que observa el que està passant darrere de la pantalla. A



nivell tècnic, per realitzar les preses, la càmera es va situar en un trípod davant de l'objecte, ubicat sobre una petita taula blanca i davant d'una paret blanca del menjador de casa. Mentre gravava la figura, alterava la llum amb dues làmpades (una de llum més càlida i una altra més propera i freda) que anava movent i variant de ritme. Es van fer moltes proves de vídeo i so, juntament amb la sèrie fotogràfica que es mostrarà a continuació. Pel que fa al so, en un inici el plantejament era deixar el so ambient de l'habitació on es produïa la gravació. Durant l'edició, es va reparar que potser seria més interessant modificar el so ambient per tal que s'aproximés a una espècie d'artifici, dotant el vídeo amb una altra dimensió i tensió, a la vegada que s'enllaçava el so amb la imatge també relativament alentida.

Enllaç a *El abrazo* (vídeo): [https://www.youtube.com/watch?v=USpX\\_dNtg8g](https://www.youtube.com/watch?v=USpX_dNtg8g)



**Fig. 33.** Júlia Caixal i Salvador. Imatge fixa de *El abrazo*, vídeo monocanal (color, so), 9:33 min. 2024.



**Fig. 34.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografia de *El abrazo* en videoinstal·lació, Facultat de Belles Arts, UPV, 2024.

### 3.4.1. *El abrazo* fotogràfic (2024)

*El abrazo* fotogràfic s'inicia com una continuació del vídeo anterior, entenent-se com un apropament al mitjà fotogràfic que parteix de la imatge en moviment amb la intenció d'experimentar i entendre les possibles relacions que interpel·len i enllacen contínuament els dos mitjans. Què passa quan ens apropem a la imatge en moviment des de la mirada fotogràfica? I a l'inrevés?

Mentre el vídeo representa visualment els canvis quasi imperceptibles de la imatge mitjançant un pla estàtic amb quatre escenes de la mateixa peça en posicions diferents, *El abrazo* fotogràfic presenta sis imatges fixes del mateix objecte en diferents plans i posicions. Només hi ha un canvi d'espai, les primeres dues imatges de la sèrie es troben en el mateix espai que el vídeo, i les altres tres davant d'un mirall. El treball és semblant, però el resultat molt diferent. En el vídeo, la imatge estàtica obre pas a la possibilitat del moviment perquè mai saps què passarà o on i quan hi haurà un canvi. En saber que la càmera no canviarà la mirada, que no distribuirà els pesos en altres elements, la importància de la narració recau en allò que el subjecte observa i en allò que la càmera està gravant. Els canvis de moviment provenen directament de l'observació de l'element gravat, donant pas a una possibilitat de canvi on el temps pren una importància que va més enllà del que entenem generalment com a discursiu.

Paral·lelament a la possibilitat de canvi que suggereix el vídeo, la fotografia manté la imatge en una posició d'incertesa davant la mirada de l'espectador. L'espai de possibilitat no es redueix, convergeix en formes de representació diferents. Davant la imatge estàtica ja no hi ha possibilitat de canvi amb el moviment, però la imatge congelada interpel·la i suggereix altres possibilitats davant la comprensió de la imatge junt amb el seu temps. L'objecte representat acull una altra temporalitat que relaciona unes imatges amb les altres; ja no veiem el canvi de la llum sobre l'objecte, sinó l'objecte en si directament modificat arran dels canvis que han succeït sobre ell. Tampoc és un final en el sentit definitiu de la paraula, observem l'objecte modificat a la vegada que comprenem que ha passat *alguna cosa*. En la sèrie fotogràfica hi ha una discontinuïtat ambigua entre les imatges; mentre es relacionen entre elles, existeix un flanc espaciotemporal que les divideix i interpel·la. Una discontinuïtat contínua; mentre les imatges se separen o fragmenten, generen nexes entre si i s'inscriuen en un conjunt que forma un relat molt diferent del de *El abrazo* en moviment.

Finalment, els dos *abrazos* han format part de la instal·lació realitzada per la mostra del PAM!24 a la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, les imatges i descripcions es mostraran a l'apartat "3.4.4. A: *Temporalitats de la imatge*", junt amb l'obra *Worm* (2024).



**Fig. 35.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografia de la sèrie *El abrazo*, 2024. RGB, 3504 x 2336.





**Fig. 36.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografia de la sèrie *El abrazo*, 2024. RGB, 3504 x 2336.



**Fig. 37.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografia de la sèrie *El abrazo*, 2024. RGB, 3504 x 2336.



**Fig. 38.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografia de la sèrie *El abraço*, 2024. RGB, 3504 x 2336.



**Fig. 39.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografia de la sèrie *El abrazo*, 2024. RGB, 3504 x 2336.



**Fig. 40.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografia de la sèrie *El abrazo*, 2024. RGB, 3504 x 2336.

### 3.5. *Worm* (2023)

*Worm* és la primera peça realitzada en el marc del present curs acadèmic i la que s'ha articulada en més formes. Ha format part dels interessos descrits durant el recorregut de tot el projecte i continua alterant l'ordre de la continuïtat per operar en altres suports i formats, modificant el transcurs d'allò que s'entén com a definitiu. És a dir, cap de les obres presentades es considera *acabada*, les formes es continuen desplaçant i movent per suggerir altres possibilitats al voltant de les imatges, les idees i els temps en els espais on intervenen. En aquest sentit, *Worm* no prové d'una idea prèvia construïda amb un objectiu definit: *Worm* s'origina des de la intuïció i des de l'experimentació en el mateix instant de l'acció. Sorgeix d'una mirada cap a un objecte que intenta descobrir altres moviments, altres sensacions que operen en els camps del possible. Articulant la peça des del gest d'un pensament quasi instantani i en certa manera impulsiu, s'entreveu una sensació de dubte i reconeixement; amb la tensió i les sonoritats provinents del moviment, captat per una càmera de vídeo, d'una ampolla de plàstic amb aigua, junt amb l'observació a través d'un pla detall que descontextualitza l'objecte de si mateix i de l'entorn que l'envolta, se'l converteix en una altra *cosa*, s'inscriu en un altre espai-temps que interpel·la el moviment i el gest, el gest i la tensió. L'ampolla deixa de ser una ampolla per convertir-se en una altra *cosa*, en aquest cas i pel mateix motiu, en un cuc.

En el procés de descriure les presents obres, peces o experimentacions, ens fa la sensació que les paraules s'allunyen de la imatge; les imatges es descriuen a si mateixes a través d'altres sentits que no necessàriament comprenen la linealitat de les paraules articulades en el present treball acadèmic. Tot el que es descriu es relaciona amb la imatge, però no és la imatge en si mateixa: la imatge, com *Worm*, són altres vibracions que no s'adhereixen necessàriament a una descripció precisa del que és vist ni interpretat, la imatge són sensacions, intuïcions, desplaçaments i superfícies que adquireixen un grau de complexitat davant la necessitat de descriure-les amb paraules externes a elles<sup>69</sup>. De manera semblant a *Silences*, *Worm* s'allunya de les paraules precises per desplaçar-se cap a sentits que suggereixen altres relacions; el cos de la imatge en moviment vibra, es tensa i es fon en la següent imatge que ja l'espera, l'ampolla es deforma i s'estira generant un conjunt de sonoritats que interpel·len al gest que deforma i altera l'objecte captat.

En relació amb les paraules i les imatges, amb les imatges i les coses, i amb les coses a les mirades que les travessen com a conjunt, el temps inscrit en el moviment de *Worm* es podria enllaçar amb la sensació d'atemporalitat que se suggeria anteriorment. Mentre la descripció precisa de les imatges topa amb un espai subtil que separa paraules i imatges, el vídeo adopta una forma discontinua que s'allunya de les nocions d'inici i final establertes per la linealitat captada per les paraules i el temps. *Worm* representa l'espai que ocupen els instants que es dilueixen entre l'ara i l'ara, és l'*entre* que es desplaça *a través* del gest i de la mirada que intervé sobre la càmera.

---

<sup>69</sup> La reflexió ens recorda i es fonamenta amb l'assaig de SONTAG, Susan "Against Interpretation" a SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Nova York: Picador, 2001, pp. 3-14.

D'altra banda, *Worm* ha sigut seleccionat en el certamen *Proyectar el cambio*, (2.<sup>a</sup> ed.): *Representar los retos ecosociales* (<https://proyectarcambio.webs.upv.es/videos-2/>). En aquest context de creació audiovisual en relació amb la qüestió ecosocial, *Worm* genera una lectura que s'apropa al paral·lelisme entre l'orgànic i l'inorgànic, entre l'inanimat i l'animat. La abstracció de l'objecte junt amb el moviment que suggereix troba un nou espai d'experimentació visual i sonora on una ampolla de plàstic es converteix en un animal híbrid i artificial. El paral·lelisme entre una ampolla i un cuc enllaçats qüestionen el sistema de regeneració de la terra; mentre un la descompon i regenera, l'altre la destrueix. La respiració humana afegida al moviment de l'objecte assenyalava el poder que s'està exercint sobre el nou objecte.

En el marc de la mostra audiovisual itinerant del certamen, *Worm* ja s'ha projectat a La Casa Encendida de Madrid, el 6 de febrer de 2024; a la Swansea University de Gal·les, Regne Unit, l'11 d'abril de 2024; a l'Auditorio César García de la Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Mèxic, el 6 de maig de 2024; al curs *Humanidades Ecológicas: Cata y Prueba*, del CENEAM (Centro Nacional de Educación Ambiental) a Valsaín, Segòvia, el 2 de juliol de 2024, i al VI Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV. Espacio en Red, UPV, a València, el 3 de juliol de 2024.

Enllaç a *Worm* (vídeo): <https://youtu.be/Q1FXaZBLUqM>



**Fig. 41.** Júlia Caixal i Salvador. Imatges fixes de *Worm*, 2023. Vídeo monocanal (color, so), 1:56 min. Exposada a la mostra audiovisual itinerant *Proyectar el Cambio* (2a ed.): *representando los retos ecosociales*, 2024.



### 3.5.1. *Static Worms* (2023)

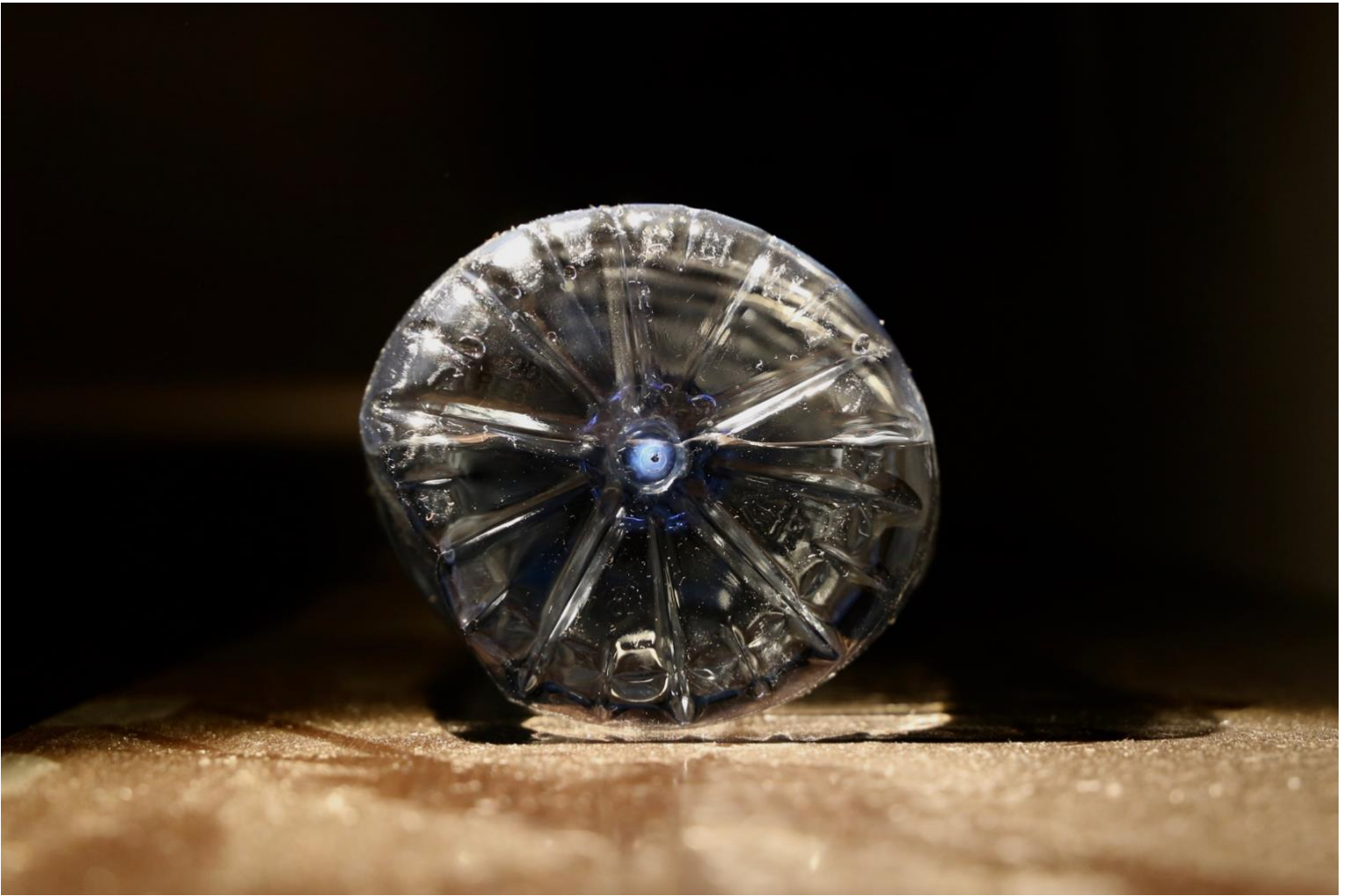
Recordant i fent una analogia amb la sèrie fotogràfica *El abrazo*, *Static Worms* es genera *entre i a través* del diàleg amb la imatge estàtica i en moviment. Iniciant el projecte des de la gravació de les tensions generades amb el moviment imprès en una ampolla de plàstic amb aigua, *Static Worms* captura i fragmenta alguns dels instants produïts durant la realització de *Worm*. Mentre a *Worm* s'observa un mateix objecte en moviment, *Static Worms* fragmenta i descompon l'objecte en quatre fotografies que també representen el mateix element, però des de perspectives i gestos diferents. Són quatre mirades que alteren i resignifiquen l'observació sobre l'element capturat, es mouen entre l'abstracte i el real, i reconfiguren l'objecte en *altres* tensions i plecs que travessen la mirada i la imatge.







**Fig. 42** (p. anterior) i **43.** Júlia Caixal  
i Salvador. Sèrie fotogràfica *Static*  
*Worms*, 2023. RGB, 5472 x 3648.



**Fig. 44.** Júlia Caixal i Salvador.  
Sèrie fotogràfica *Static Worms*,  
2023. RGB, 5472 x 3648.

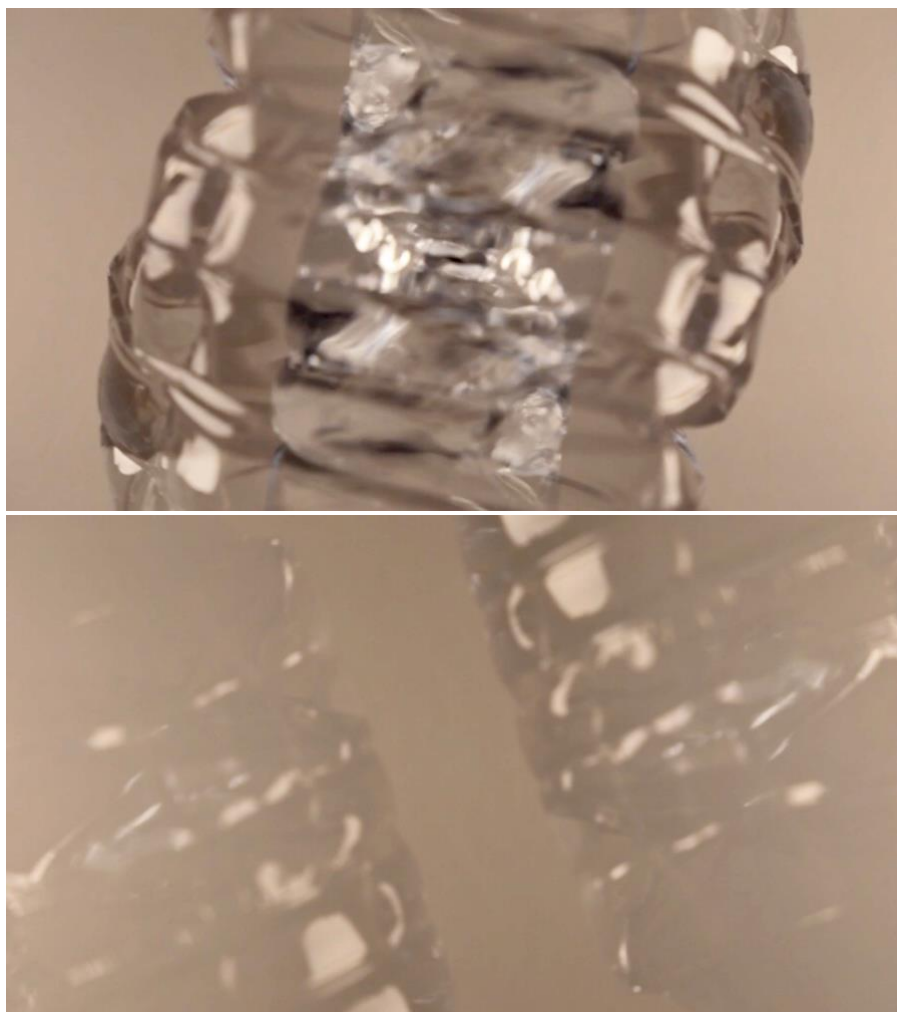


**Fig. 45.** Júlia Caixal i Salvador.  
Sèrie fotogràfica *Static Worms*,  
2023. RGB, 5472 x 3648.

### 3.5.2. *Vertical Worms* (2023)

*Vertical Worms* és una experimentació que prové del vídeo *Worm*. Mentre en el vídeo anterior podíem entreveure un moviment lleugerament alentit i horitzontal d'una ampolla, *Vertical Worms* apareix com una variant formal i conceptual del moviment generat anteriorment. Amb la idea d'enllaçar en un mateix pla dues imatges diferents que realment són la mateixa, se superposen i es posicionen en direccions diferents dintre d'un mateix marc espaciotemporal: és un diàleg entre dues imatges iguals que s'uneixen contínuament, se separen i es dilueixen entre si. És una experimentació visual i sonora que no es genera amb un objectiu predeterminat més enllà de la sensació i la intuïció, és una prova conceptual i formal per intentar entreveure algunes de les possibilitats generades a través d'una única imatge en moviment: *una imatge sobre una altra imatge opera sobre la mateixa imatge, en moviment.*

Enllaç a *Vertical Worms* (vídeo): <https://youtu.be/L7jtDbC2NvM>



**Fig. 46 i 47.** Júlia Caixal i Salvador. Imatges fixes de *Vertical Worms*, 2023. Vídeo monocanal (color, so), 1:31 min.



### 3.5.3. A *Temporalitats de la imatge* (2024)

*Temporalitats de la imatge*, el títol del present treball final de màster, és el mateix que dona nom i cos a la instal·lació exposada en la mostra PAM!24 a la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València. Amb l'objectiu de traslladar algunes de les idees suggerides en la present investigació a un espai expositiu de la facultat, la proposta enllaça els vídeos i les sèries fotogràfiques corresponents a *Worm* i *El abrazo*. El diàleg entre les peces en l'espai expositiu busca entendre la intenció de les estructures visuals que s'apropen a la reflexivitat i a la tensió generada entre l'estaticitat i el moviment de la imatge. Dialogant directament amb l'espai on es mostren, les peces s'enllacen entre elles amb l'ajuda de dos recursos fonamentals per la present proposta instal·lativa: la ubicació i el posicionament de les obres en l'espai, depenent del qual es generen unes o altres tensions a la vegada que es proposa un cert recorregut de la mirada a través de l'espai i les peces i, finalment, el so. La sonoritat respectiva als dos vídeos s'uneix en el mateix espai; mentre el so generat en *El abrazo* és més homogeni i estable, *Worm* es plega mentre travessa i dialoga amb *El abrazo*. Quan un està en silenci, l'altre pren el ritme, després se solapen i s'interposen per formar part d'un conjunt que dialoga circularment a través l'espai i el temps que els envolta.

L'espai expositiu s'ubicava en un entre-escapes situat entre la tercera i la quarta planta del lateral esquerre de l'edifici B de la Facultat de Belles Arts (UPV): un espai de transició amb els sostres alts i inclinats paral·lelament amb les escales que cobrien. Enmig de la separació entre el canvi d'escapes hi havia una finestra rectangular que permetia una breu entrada de llum solar (lleugerament coberta amb el fi de reduir la il·luminació per permetre una millor visualització dels vídeos), sobre la qual hi havia una paret frontal blanca amb una llum enmig. Al costat de la paret frontal, dues parets laterals que seguien amb les escales.

Pujant les escales des del pis de baix, l'espectador es topava frontalment amb un projector (ubicat a la banda dreta de la finestra rectangular) que apuntava al sostre; al sostre, el vídeo de *Worm*. En no tractar-se d'una superfície blanca o de color homogeni, i entrar-hi una mica de llum, les formes de *Worm* es diluïen entre les marques i textures de la superfície del sostre, donant la sensació que *Worm* no era una projecció sobre la paret, sinó que provenia de la mateixa porositat de la superfície on es trobava. Seguint el recorregut, al costat dret del projector de *Worm* pujava lateralment i en vertical la sèrie fotogràfica *El abrazo*, dialogant cara a cara amb *El abrazo* videogràfic, disposat a l'altre paret lateral. Finalment i acabant el recorregut per seguir pujant les escales, l'espectador es trobava amb una de les imatges de *Static Worms* subjecta al sostre inclinat de les escales, de la mateix mida que el vídeo i dialogant directament amb el *Worm* en moviment. La fotografia de *Static Worms* va ser penjada al sostre gràcies a l'ajuda i col·laboració d'un grup de companyes, realitzant el muntatge amb cinta de doble cara i vuit rodets de pintura secs amb les seves respectives perxes.

Enllaç al vídeo documentant la instal·lació *Temporalitats de la imatge*: <https://youtu.be/kgaw17f2KWA>



**Fig. 48 i 49.** Júlia Caixal i Salvador.  
Fotografies de la instal·lació *Temporalitats de la imatge* a la mostra PAM!24, 2024.  
Vista del sostre amb *Worm* (2023) i *Static Worms* (2023).



**Fig. 50 i 51.** Júlia Caixal i Salvador.  
Fotografies de la instal·lació *Temporalitats de la imatge* a la mostra PAM!24, 2024.  
Vista del sostre amb *Worm* (2023).





**Fig. 52.** Júlia Caixal i Salvador.  
Fotografia de la instal·lació *Temporalitats de la imatge* a la mostra PAM!24, 2024.  
Vista del sostre amb una de les fotografies de la sèrie *Static Worms* (2023).





**Fig. 53 i 54.** Júlia Caixal i Salvador.  
*Temporalitats de la imatge*, 2024. Vista  
del sostre amb una de les fotografies de  
la sèrie *Static Worms* (2023).



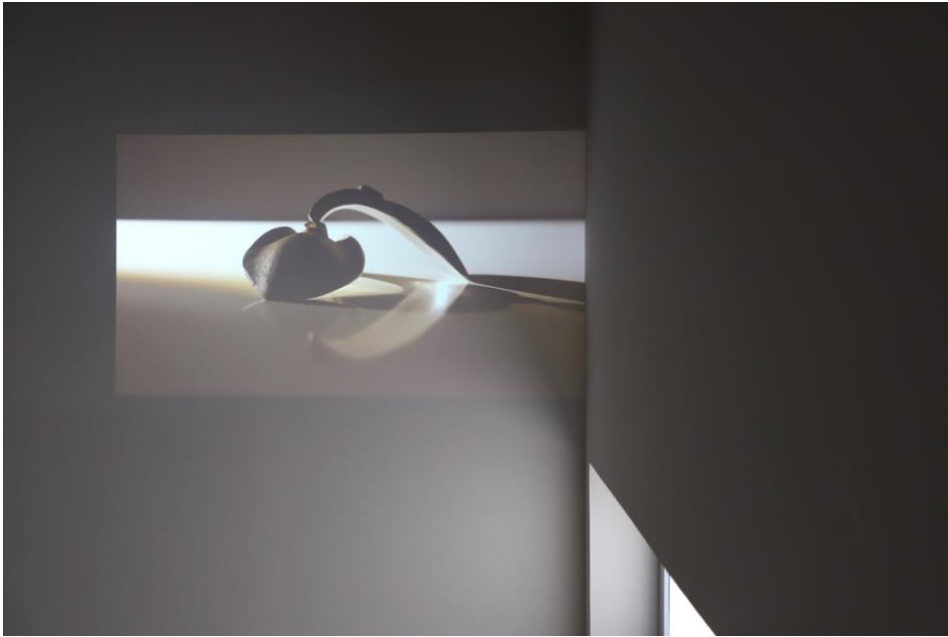
**Fig. 55.** Júlia Caixal i Salvador.  
*Temporalitats de la imatge*, 2024.  
Vista de la projecció de *El abrazo*  
(2024) en una paret lateral.



**Fig. 56 i 57.** Júlia Caixal i Salvador.  
*Temporalitats de la imatge*, 2024.  
Vistes de la projecció de *El abrazo*  
(2024).



**Fig. 58.** Júlia Caixal i Salvador.  
*Temporalitats de la imatge*, 2024. Sèrie fotogràfica *El abrazo* (2024), en diàleg amb *El abrazo en moviment* (ubicat a la paret lateral de davant).



**Fig. 59.** Júlia Caixal i Salvador. *Temporalitats de la imatge*, 2024. Vista de la projecció de *El abrazo* (2024).

**Fig. 60.** Júlia Caixal i Salvador. *Temporalitats de la imatge*, 2024. Detall d'una fotografia de la sèrie fotogràfica *El abrazo* (2024).



**Fig. 61.** Muntatge de la fotografia de la sèrie *Static Worms*, realitzat amb i gràcies a l'ajuda d'un grup de companyes.



### 3.5.4. A través: *Volumen i Definición* (2024)

Durant el transcurs del present curs acadèmic hem tingut el plaer de col·laborar en el projecte col·lectiu *Volumen y Definición*. Mediant el projecte a través del diàleg entre les integrants, reunint-nos un cop per setmana durant sis mesos en una de les aules de la Facultat de Belles Arts (UPV), hem desenvolupat una publicació experimental dividida en dos llibres que corresponen al títol del projecte. Les publicacions responen i comprenen el conjunt de diàlegs establerts durant els mesos de reunions, enllaçant les mirades de les integrants *a través* de les formes i de les idees que s'han anat articulant. Amb el fi de comentar-lo en el present apartat, no veiem millor manera que la d'articular i inscriure en aquest treball final de màster un dels diàlegs establerts entre dues companyes per explicar el propòsit del projecte. En aquest sentit, les companyes Nuria López i Meritxell Simó escriuen:

Articulant-se a través del diàleg periòdic dels seus integrants, aquesta investigació pretén repensar i difondre els processos del col·lectiu, així com qüestionar els condicionants de l'àmbit artístic i del període acadèmic de transició en què ens trobem. La proposta neix d'una pràctica situada, des d'on mostrar la nostra "opinió, posició" davant del procés artístic i dels enfocaments des d'on pretenem fer. Utilitzant la imatge i la paraula com a materials, mostrem les maneres i les reflexions que han travessat el desenvolupament del projecte. Per accedir a la publicació, poder repensar i observar, hem decidit dividir-la en dos llibres que es complementen: *Volumen i Definición*.

*Volumen* pren el format de zine i mitjançant el diàleg visual presentem el treball i les interaccions del col·lectiu; des de trobades sensibles, ens interessa fomentar pràctiques que van més enllà de la producció d'imatges o formes, que es troben també en processos autoconscients amb la seva realitat i el seu context. *Volumen* no és únicament un compendi d'imatges o l'objecte mostrat, és un procés d'accions, trobades i escoltes.

*Definición* és un informe que utilitzem per posar en paraules el treball i recopilar d'aquesta manera els textos que han anat sorgint. Per tant, entenem aquest informe com un acord amb *Volumen*, que no nega la seva autosuficiència, sinó que pretén divulgar, registrar i situar el treball realitzat durant aquests sis mesos<sup>70</sup>.

Esperem que les reflexions, les propostes, les idees i els plantejaments generats en el diàleg discursiu de l'experiència descrita continuïn generant pràctiques i discursos crítics que plantegin altres discursos i pensaments al voltant de la Universitat Politècnica de València i la institució (i altres). A banda, amb la finalitat de presentar i inaugurar la publicació, vam organitzar una exposició a la Sala Azul de la Facultat de Belles Arts (UPV) entre els dies 21 i 26 de juny de 2024, on es van poder veure les materialitzacions i diàlegs entre les peces treballades en les publicacions.

---

<sup>70</sup> LÓPEZ, Nuria; SIMÓ, Meritxell. "[Hacer] es escuchar" a *Definición* núm. 1. València: Fire Drill, 2024.

Artistes participants: Pedro José Aguilar Cabezuelo, Razvan Andrei Comanescu, Enrique Arranz Pedregás, Júlia Caixal i Salvador, Andrés Cuesta Sacristán, Nicolás Gay Ramón, Nuria López Blanco, Rocío López Montaner, Celia Marco, Mateo Méndez López, Laura Salvador Payá, Lydia Sánchez Plaza, Meritxell Simó Redón i Fiorella Wenzel. Artista invitada a *Volumen y Definición* núm. 1: Mar Reykjavik. Coordinació de Paco de la Torre.



**Fig. 62.** En reunió. Fotografia de Pedro José Aguilar.

**Fig. 63.** *Definición* (2024) sobre *Volumen* (2024). Disseny de les dues publicacions per Colectiv4s.psd (Celia Marco y Fiorella Wenzel).

**Fig. 64.** Tres exemplars de *Volumen* (2024).



**Fig. 65.** *Static Worms* i imatge fixa de *Worm* dialogant en dues pàgines de *Volumen*.

**Fig. 66.** Fotografia de la sèrie *Static Worms* en diàleg amb *CS06 (F1)* d'Andrés Cuesta, 2024.

Com s'ha comentat anteriorment, *Worm* és la primera obra realitzada en el present curs acadèmic i la que s'ha treballat en més formats. Desplaçant-se des del vídeo monocanal fins a la videoinstal·lació realitzada en la mostra PAM!24, finalitza l'any acadèmic aterrant a *Volumen* i *Definición*. A *Volumen* podem observar dues de les imatges de la sèrie fotogràfica *Static Worms*, dialogant amb una imatge fixa del vídeo *Worm* junt amb la peça d'Andrés Cuesta titulada *CS06 (F1)* (2024). En desplaçar *Worm* a la sala expositiva, es genera una nova forma al voltant de la imatge; amb la intenció d'allunyar el vídeo de la superfície de la paret, *Worm* es dota d'un nou cos a través de dos metacrilats. En projectar sobre superfícies transparents, el vídeo es trasllada d'una superfície a l'altra des de temporalitats diferents; la imatge es deforma a la vegada que agafa forma des d'un nou cos múltiple que canvia segons la posició corporal i la mirada de l'espectador. Els plecs de *Worm* s'adhereixen i es dilueixen en la superfície accidentada que el dota de cos, les pantalles subjectades del sostre amb fil de pescar es mouen quan passa aire: la imatge respira i es desplaça *a través* de diferents mirades que creuen i travessen contínuament una superfície amb la següent; una superfície raspada pels plecs del plàstic que la cobreix i en suspensió, generant d'aquesta manera un nou recorregut *entre* i *a través* de la mirada, la imatge i el temps.

# VOLUMEN y DEFINICIÓN

Sala Azul Facultad de Bellas Artes, UPV  
Edificio 3N

**Inauguración**  
21 de Junio de 2024  
12:00 h  
**Hasta**  
26 de Junio de 2024

Andrés Cuesta Sacristán

Celia Marco

Enrique Arranz

Fiorella W.

Júlia Caixal i Salvador

Laura Salvador

Lydia Plaza

Mateo Méndez

Meribell Simó

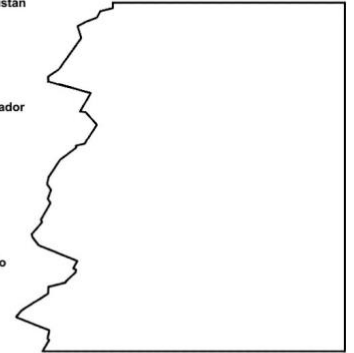
Nicolás Gay

Nuria López Blanco

Pedro Aguilar

Raz

Rocío López



Cartel por Enrique Arranz



**Fig. 67.** Cartel de l'exposició *Volumen y Definición*, a la Sala Azul de la Facultat de Belles Arts (UPV) entre els dies 21 i 26 de juny de 2024. Disseny del cartel per Enrique Arranz.

**Fig. 68 i 69.** Fotografies generals de l'exposició *Volumen y Definición*. Sala Azul (UPV), 2024. Fotografies realitzades per Nuria López.







**Fig. 70 i 71** (pàgina anterior). Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024.

**Fig. 72.** Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Pla detall de la part superior dreta.



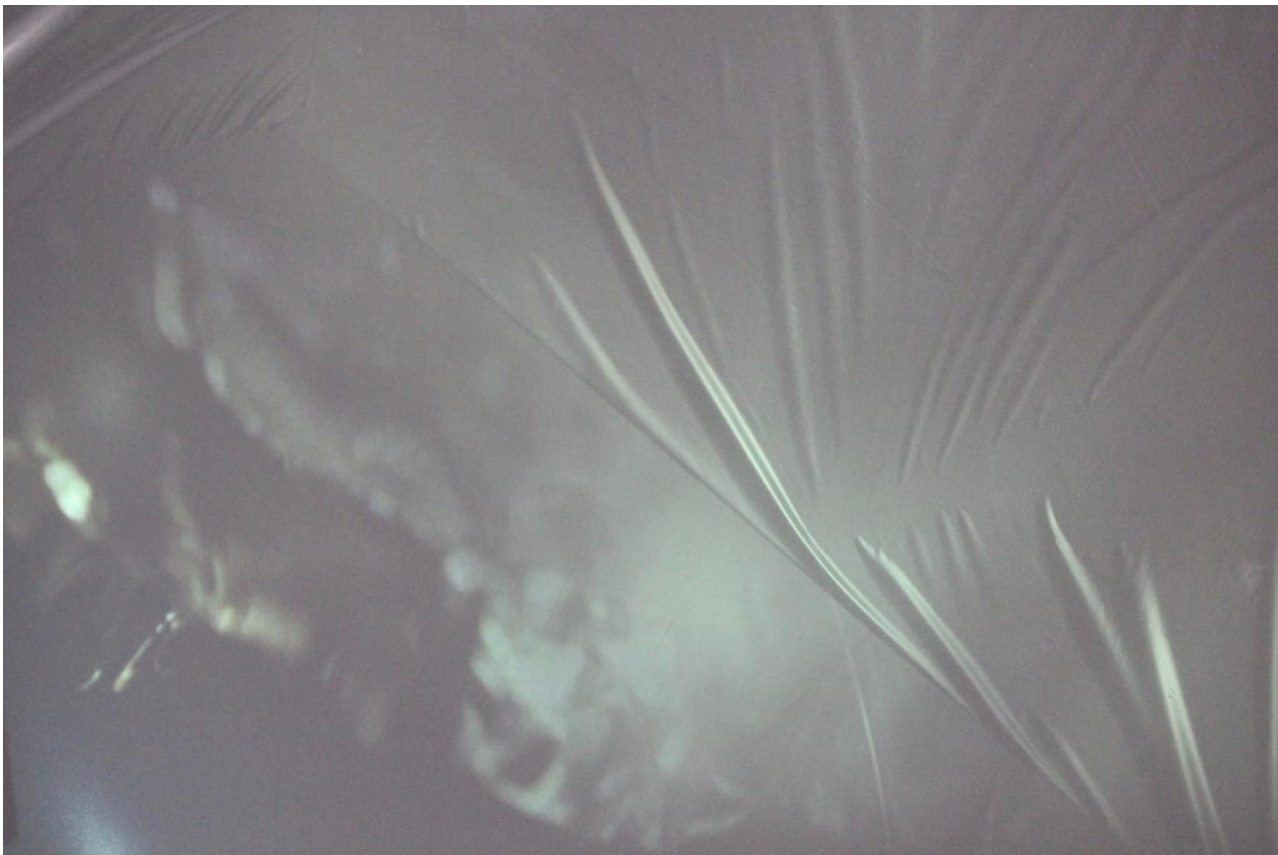
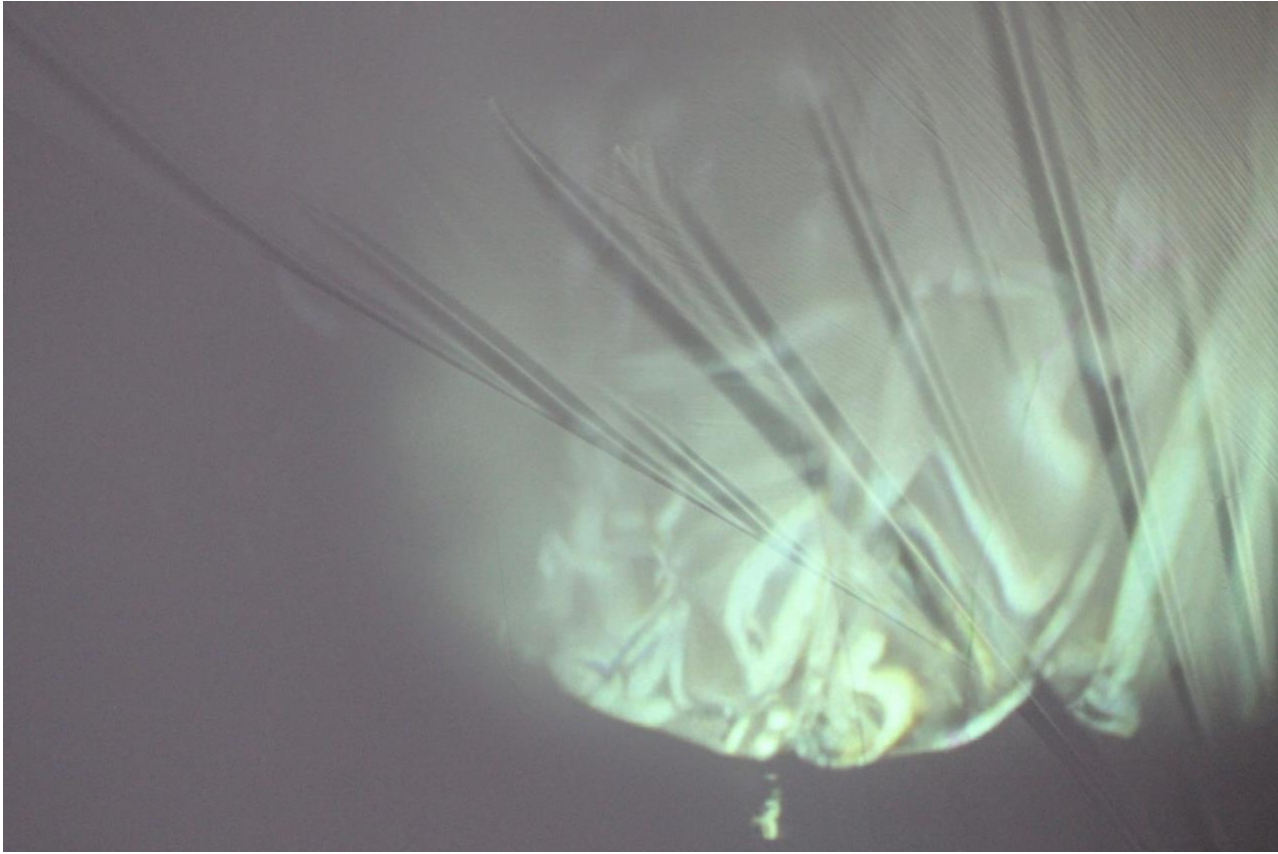
**Fig. 73.** Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Pla detall de la part superior.





**Fig. 74.** Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Pla detall de la part central, entre els dos metacrilats.





**Fig. 75 i 76.** Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Detalls del segon metacrilat. La projecció travessa el primer per diluir-se en el segon.



**Fig. 77.** Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Detall de la part darrera del primer metacrilat.

**Fig. 78** (pàgina següent). *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Fils de pescar que subjecten i sostenen la peça des del sostre.





## 4. CONCLUSIONS

Recordant la metodologia exposada a l'inici del treball, ens sorprèn la linealitat en el mètode d'escriptura amb què s'ha treballat. Els apartats s'han escrit un a continuació de l'altre, enllaçant-los progressivament i entenent durant el procés com les idees s'anaven relacionant entre si. Mentre redactàvem un paràgraf sobre l'instant fotogràfic, per exemple, reparàvem amb altres qüestionaments que s'enllaçaven amb diferents autors al voltant de la imatge, el moviment i el temps. Paradoxalment, un treball de final de màster que investiga els temps i les possibilitats suggerides *entre i a través* del que veiem i comprenem i del que no, que repara en la discontinuïtat i la fragmentació de la imatge *a través* de la mirada i la càmera; s'escriu de manera lineal. Un paràgraf rere l'altre, una idea que s'enllaça amb la següent i genera altres nexes possibles entre el que ja s'havia descrit i amb el que encara no se sap que s'escriurà. En aquest vaivé d'apropaments i distanciaments, el projecte topava amb un allunyament entre les paraules i el temps, entre les paraules i l'escriptura que les vertebrava. En no conèixer amb certesa el desenvolupament de la continuïtat que anava fragmentant el cos del treball en si mateix, com a investigació, la metodologia de l'escriptura trobava un enllaç directe amb un dels interessos que més s'ha manifestat al llarg dels plantejaments de tot el treball: l'estat d'incertesa, el canvi i la possibilitat a través de la imatge. Sense desenvolupar-se directament a través dels textos i les fotografies, i sense buscar la sensació descrita a consciència mitjançant les peces realitzades, l'estat d'incertesa i la possibilitat s'inscriu i s'uneix amb la majoria dels arguments treballats a la vegada que s'enllaça amb la sensació generada per la mateixa manera d'escriure i investigar.

Els objectius descrits a l'inici del projecte s'han desenvolupat i respost correctament al llarg de la investigació: s'ha reflexionat sobre els conceptes que envolten l'estaticitat i el moviment de la imatge, els continguts dels marcs teòric i pràctic s'han enllaçat i dialogat contínuament a través del pensament i la pràctica artística, la bibliografia és adequada i coherent amb els continguts del treball i la producció artística exposada en la memòria pràctica s'articula *amb i des dels* pensaments descrits en el marc teòric, formant un conjunt de peces que es mouen en diferents direccions indeterminades i possibles al voltant del temps i la imatge. Així mateix, la producció artística realitzada en el present treball final de màster adopta el caràcter d'un conjunt de peces diferents que formen part d'un mateix interès que les engloba a totes; amb una mirada que busca travessar els temps i les materialitats que desconeixem, les pràctiques realitzades formen part d'un conjunt que reflexiona *sobre i entre* els temps i les mirades que travessen l'estaticitat i el moviment de la imatge, l'objectiu general i principal de la investigació. Un altre interès que ha anat creixent durant el transcurs del treball ha sigut la mirada suggerida per la imatge analògica (estàtica i en moviment); un interès que sempre havia estat present en les pràctiques anteriors al present projecte i en els referents treballats, però no ha sigut fins aquest punt que s'ha iniciat un interès quasi intuïtiu que ha derivat progressivament cap a un apropament a la materialitat adherida a la imatge analògica. Malgrat no haver tingut l'oportunitat



de treballar el mitjà en les peces inscrites en el treball, s'ha obert un nou camp de reflexió i investigació que ens agradaria treballar en un futur pròxim.

La investigació s'ha anat articulant sobre si mateixa, generant dubtes i plantejaments que enllacen les qüestions que van apareixent. De la mateixa manera que els apartats s'han escrit de manera progressiva i contínua, al voltant de l'inesperat, la investigació s'ha orientat cap a continguts i idees que inicialment no es contemplaven. Començant el projecte amb l'objectiu d'estudiar i indagar sobre els possibles temps i mirades que travessen les imatges fixes i moviment, ens ha sorprès observar com la mirada movable del temps s'ha aproximat més a la estaticitat de la imatge dilatada en el moviment que no pas en el moviment en si mateix. A la vegada que s'escrivia sobre la estaticitat, ens topàvem amb el moviment; quan descrivíem el moviment, reparàvem en la estaticitat. Però que és el que succeeix *entre* i *a través*? L'òptica de la càmera ens permet veure i introduir-nos a la materialitat del desconegut; ens permet entreveure allò que s'escapa de la mirada i descobrir altres possibilitats al voltant de la imatge fixa i en moviment. Ja no és el que es queda fora de la mirada ni fora de camp, és el que es queda *dintre* del temps que compren la mirada i *com* es percep allò que se sosté en ella: és una decisió i un interès que torna circularment a la intenció, és una curiositat per entendre allò que s'allunya i allò que usualment no captem. És un apropament a la materialitat del moviment, a la materialitat del temps i a la materialitat de la imatge: és una única materialitat que es dilueix en diferents punts de vista i pensaments, una materialitat gairebé tangible que ens permet travessar els límits que l'emmarquen per produir altres imatges i alterar la continuïtat del que entenem com a possible.

## 5. LLISTA DE REFERÈNCIES

### 5.1. Bibliografia

- AGUILAR, Pedro José; COMANESCU, Razvan Andrei; ARRANZ, Enrique; CAIXAL, Júlia; CUESTA, Andrés; GAY, Nicolás; LÓPEZ, Nuria; LÓPEZ, Rocío; MARCO, Celia; MÉNDEZ, Mateo; SALVADOR, Laura; SÁNCHEZ, Lydia; SIMÓ, Meritxell; WENZEL, Fiorella: *Definición*. València: Fire Drill, 2024.
- *Volumen*. València: Fire Drill, 2024.
- ARNHEIM, Rudolf. *Film als Kunst*. Berlín: Rowohlt, 1932.
- BACHELARD, Gaston. *La intuición del instante*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BALLARD, J. G.; CROWHURST, Simon; CREER, Germaine; MESCHEDE, Friedrich; NEWMAN, Michael; NICHOLS, Peter; RAINBIRD, Sean; STEWART, Susan. *Tacita Dean*. Londres: Tate Trustees, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. Madrid: Alianza Editorial, 2021.
- BONET, E. *Escritos de vista y oído*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2014.
- BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 2003.
- BARDET, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1982.
- CAMPANY, David. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2008.
- CAMPANY, David; WOLUKAU-WANAMBWA, Stanley. *Indeterminacy. Thoughts on Time, the Image and Race(ism)*. Berlín: MACK, 2022.
- CATHERINE, Elwes. *Installation and moving image*. Nova York: Columbia University Press, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; MANNONI, Laurent. *Movements of Air. The Photographs from Étienne-Jules Marey's Wind Tunnels*. Zürich: BuBu AG, 2023.
- DOANE, Mary Ann. "Real Time: Instantaneity and the Photographic Imaginary", a GREEN, David; LOWRY, Joana, *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Photoworks, 2006.

- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.
- ELLUL, Jacques. *La edad de la técnica*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2003.
- FERRER, Esther. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- GARCÉS, Marina. *Fora de classe. Textos de filosofía de guerrilla*. Barcelona: Arcàdia, 2016.
- *Un món comú*. Manresa: Tigre de Paper, 2022.
- *El temps de la promesa*. Barcelona: Editorial anagrama, 2023.
- HERKENHOFF, Paulo; MARCOCI, Roxana; BASILIO, Miriam. *Tempo*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2002.
- HONTORIA, Javier. *Bas Jan Ader. Entre dos tierras*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura y Turismo, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2010.
- KERTÉSZ, André. *André Kertész*. Nova York: Aperture, 1997.
- KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2006.
- LONDON, Barbara. *Video Art. The First Fifty Years*. Ed. Phaidon., 2020.
- LÓPEZ, Nuria; SIMÓ, Meritxell. “[Hacer] es escuchar” a *Definición* núm. 1. València: Fire Drill, 2024.
- PARDO, José Luis. *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. València: Pre-Textos, 2004.
- PARDO SALGADO, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. València: Editorial U.P.V., 2001.
- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Mataró: Montesinos, 2001.
- *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Gustavo Gili, S.L., 2012.
- SONTAG, Susan. “Against interpretation”, a SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Nova York: Picador, 2001.
- “One Culture and The New Sensibility”, a SONTAG, Susan. *Notes on “camp”*. Londres: Penguin Modern: 29, 2018.
- SOTO CALDERÓN, Andrea. *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2023.
- STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: CajaNegra, 2014.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 2002.

TEJEDA, Carlos. *Arte en fotogramas: cine realizado por artistas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998.

WOLF, Virginia. *Las olas*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A. i Editorial Origen, S.A., 1982.

## 5.2. Webgrafia

BROOM, Henry. *A Handful of Dust: Photography after Man Ray and Marcel Duchamp* [en línia]. Studio international: 2017.: <<https://www.studiointernational.com/a-handful-of-dust-photography-after-man-ray-marcel-duchamp-review-whitechapel-gallery-london>> [Consulta: 4 novembre 2023].

CAMPANY, David. *After images: David Company talks to John Stezaker* [en línia]. Pàgina web de David Company: 2024.: <<https://davidcompany.com/john-stezaker-david-company-conversation/>> [Consulta: 18 gener 2024].

CHANTAL AKERMAN FOUNDATION. *Installations* [en línia]. Brussel·les: 2017.: <<https://chantalakerman.foundation/genres/installations/>> [Consulta: 3 abril 2024].

COLLÈGE DE FRANCE. *Chronophotographies d'Etienne-Jules Marey*. A la “Bibliothèque patrimoniale et catalogue en ligne des archives du Collège de France” [en línia]. França: [s.a.]: <[https://salamandre.college-de-france.fr/pleade/ead.html?id=FR075CDF\\_00PV0003&c=FR075CDF\\_00PV0003\\_de-729&qid=>](https://salamandre.college-de-france.fr/pleade/ead.html?id=FR075CDF_00PV0003&c=FR075CDF_00PV0003_de-729&qid=>)> [Consulta: 9 maig 2024].

COLORADO, Óscar. *Helmar Lerski* [en línia]. Óscar en fotos: 2017.: <<https://oscarenfotos.com/2017/08/06/helmar-lerski-galeria-mini-bio/>> [Consulta: 15 febrer 2024].

GAGOSIAN. *Andreas Gurski*. [en línia]. Londres: [s.a.]: <<https://gagosian.com/artists/andreas-gursky/>> [Consulta: 16 febrer 2024].

GUZMÁN, Patricio. *Nostalgia de la luz*. Entrevista del programa “El séptimo vicio” [en línia]. RTVE: 2012. <<https://www.rtve.es/play/audios/el-septimo-vicio/septimo-vicio-del-cosmos-tierra-nostalgia-luz-11-12-12/1609042/>> [Consulta: 22 febrer 2024].

LA VIRREINA CENTRE DE LA IMATGE. *Imágenes que resisten. Presentación de la publicación de Andrea Soto Calderón*. Conferència de SOTO CALDERÓN, Andrea [en línia]. Barcelona: 2023.

<<https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/imagenes-que-resisten/710>> [Consulta: 15 març 2024].

MARIAN GOODMAN GALLERY. *Tacita Dean*. [en línia]. Nova York: [s.a.]:

<<https://www.mariangoodman.com/artists/39-tacita-dean/>> [Consulta: 3 abril 2024].

THE FELIX GONZÁLEZ-TORRES FOUNDATION. *Untitled" (It's Just a Matter of Time* [en línia]. Nova York: 2002-2024. <<https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-it-s-just-a-matter-of-time>> [Consulta: 16 febrer 2024].

### 5.3. Filmografia

ADER, Bas Jan. *Fall 2, Amsterdam 1970*. Vídeo d'artista [en línia] Facebook: 1970.

<<https://www.facebook.com/artisimperative/videos/bas-jan-ader-fall-2/352024765511959>> [Consulta: 18 novembre 2023].

— *I'm Too Sad to Tell You*. Vídeo d'artista [en línia] YouTube: Vista de l'exposició a la Simon Lee Gallery, Londres, 2016: 1970. <<https://www.youtube.com/watch?v=KQ1U3XbEzR4>> [Consulta: 18 novembre 2023].

— *Broken fall (organic)*. Vídeo d'artista [en línia] Facebook: 1971.

<<https://www.facebook.com/earways/videos/broken-fall-organic-bas-jan-ader/637837186398136/>> [Consulta: 18 novembre 2023].

AKERMAN, Chantal. *Je tu il elle*. Pel·lícula [en línia] Filmin: 1974. [Consulta: 4 desembre 2023].

AUBIER, Pascal. *Le dormeur*. Pel·lícula [en línia] YouTube: 1974.

<<https://www.youtube.com/watch?v=J66vg7xI66Q>> [Consulta: 25 maig 2024].

CCCB. *Fragmentos para una historia del otro cine español. Un documental sobre el cine experimental en España*. Documental [en línia]. CCCB i TVE: 2010.

<<https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/fragmentos-para-una-historia-del-otro-cine-espanol/226984>> [Consulta: 31 gener 2024].

CONTACTS. *Roni Horn. Vol. 3.6.: La fotografía conceptual*. Documental [en línia] YouTube: 2021.

<<https://www.youtube.com/watch?v=wRMX46vZn9Q&list=PLwRELoxFZPEvpuu89PsSb7sFYAUdRCdAg&index=29>> [Consulta: 27 març 2024].

— *Hiroshi Sugimoto. Vol. 2.8.: La renovación de la fotografía contemporánea*. Documental [en línia] YouTube: 2021.

- <<https://www.youtube.com/watch?v=jCifm8GTn28&list=PLwRELoxFZPEvpuu89PsSb7sFYAUdRCdAg&index=20>> [Consulta: 27 març 2024].
- GUZMÁN, Patricio. *Nostalgia de la Luz*. Documental [en línia]. Filmin: 2010. [Consulta: 22 febrer 2024].
- *El botón de Nácar*. Documental [en línia]. Filmin: 2015. [Consulta: 23 febrer 2024].
- *La cordillera de los sueños*. Documental [en línia]. Filmin: 2019. [Consulta: 26 febrer 2024].
- MARÍA, Isabel. *Bill Viola, tiempos de tránsito*. Documental [en línia]. Filmin: 2014. [Consulta: 20 octubre 2023].
- MOMA. *National trauma and the impossibility of forgetting | Gerhard Richter* [en línia] YouTube: UniQLO Art Speaks, 2021. <[https://www.youtube.com/watch?v=QkoSH\\_hcvJg](https://www.youtube.com/watch?v=QkoSH_hcvJg)> [Consulta: 6 març 2024].
- NAUMAN, Bruce. *Poke in the Eye/Nose/Ear*. Vídeo d'artista [en línia] MoMA: Facebook, 1994. <<https://www.facebook.com/MuseumofModernArt/videos/bruce-nauman-poke-in-the-eyenoseear-3894-edit-1994/737345049975413/>> [Consulta: 25 maig 2024].
- PATIÑO, Lois. *Costa do Morte*. Pel·lícula [en línia] Filmin: 2013. [Consulta: 30 novembre 2023].
- PELECHIAN, Artavazd. *The Seasons*. Curtmetratge [en línia] Vimeo: 1972. <<https://vimeo.com/311941943>> [Consulta: 3 juny 2024].
- ROHMER, Éric. *Le rayon vert*. Pel·lícula [en línia] Filmin: 1985. [Consulta: 4 gener 2024].
- SNOW, Michel. *La region centrale*. Vídeo d'artista [en línia] YouTube: 1971. <<https://www.youtube.com/watch?v=Q6YHm6kkEL8>> [Consulta: 25 maig 2024].
- *Wavelength*. Vídeo d'artista [en línia] YouTube: 1971. <<https://www.youtube.com/watch?v=zyjuZs7EQqI>> [Consulta: 25 maig 2024].
- TACITA, Dean. *The Green Ray*. Vídeo d'artista [en línia] YouTube: 2001. <<https://www.youtube.com/watch?v=A9meDXPhKIo&t=2s>> [Consulta: 3 abril 2024].
- TARKOVSKI, Andrei. *El violín y la apisionadora*. Pel·lícula [en línia] Filmin: 1961. [Consulta: 9 juny 2024].
- *El espejo*. Pel·lícula [en línia] Filmin: 1975. [Consulta: 22 maig 2023].
- VIOLA, Bill. *The reflecting pool*. Vídeo d'artista [en línia] YouTube: 1977-1979. <<https://www.youtube.com/watch?v=GHDx7sApIMc>> [Consulta: 4 juny 2024].
- ZULUETA, Iván. *Arrebato*. Pel·lícula [en línia] Filmin: 1979. [Consulta: 17 novembre 2023].
- *Leo es pardo*. Pel·lícula [en línia] Filmin: 1976. [Consulta: 2 desembre 2023].



## 6. ÍNDEX D'IMATGES

- Fig. 1.** André Kertész. *Distortion portrait*, París, 1927.
- Fig. 2.** *Photo-finish* de la final dels 100 metres llisos a les Olimpíades de Londres 2012.
- Fig. 3.** Hiroshi Sugimoto. *Cinerama Dome, Hollywood*, 1993.
- Fig. 4.** Hiroshi Sugimoto. *U. A. Play House, New York*, 1978.
- Fig. 5.** Dag Alveng. *The Photographer Shoots Himself*, 1981.
- Fig. 6.** Bas Jan Ader. Fotografia de *Broken fall II (organic)*, 1971.
- Fig. 7.** Bas Jan Ader. Fotografia de *Fall 2, Amsterdam 1970*, 1970.
- Fig. 8.** Helmar Lerski. Fotografies de la sèrie *Metamorphosis Through Light*, 1936.
- Fig. 9.** Eadweard Muybridge. *Horse in Motion*, 1972-1978.
- Fig. 10.** Eadweard Muybridge. *Running at full speed*, 1887.
- Fig. 11.** Étienne-Jules Marey. *Chute du chat*, 1890. Una fotografia positiva transparent: vidre gelatina-bromur de plata, blanc i negre, 8,5 x 8,5 cm.
- Fig. 12.** Étienne-Jules Marey. *Saut en longueur à l'aide d'une corde depuis un tremplin*, 1890. Cronofotografia sobre placa fixa, blanc i negre, 9 x 13 cm.
- Fig. 13.** Étienne-Jules Marey. *Movements on air*, 1899. Màquina amb onze o dotze tubs. Imatge extreta del llibre *Movements of Air* (2023), p. 11 i 12.
- Fig. 14.** Étienne-Jules Marey. *Movements on air*, 1899. Tercera màquina de fum amb 21 tubs.
- Fig. 15.** Étienne-Jules Marey. *Movements on air*, 1901. Quarta i última versió de la màquina de fum, equipada amb 57 tubs.
- Fig. 16.** Pascal Aubier. Imatge fixa de *Le dormeur*, 1974.
- Fig. 17.** Chantal Akerman. *Je tu il elle, l'installation*, 2007. Videoinstal·lació amb tres projectors (b/n, so), 20 min. (loop). A l'exposició *Encarar la imatge*, a La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, 2024.
- Fig. 18 i 19.** Júlia Caixal i Salvador amb Luli Pérez i Santiago de la Fuente. *Cànon a tres temps*, 2024. Acció realitzada a "Fantastik Lav" en les jornades *Akcióncero*, València, 25 d'abril de 2024.
- Fig. 20, 21, 22, 23, 24 i 25.** Júlia Caixal i Salvador. *si?uallS* 2018-2024. Sèrie fotogràfica. RGB, 3504 x 2336.
- Fig. 26.** Tacita Dean. Imatge fixa de *The Green Ray*, 2001. 16 mm. (color, s/so), 2:30 min.
- Fig. 27.** Bruce Nauman. Imatge fixa de *Poke in the Eye/Nose/Ear*, 1994. Vídeo monocanal (color, s/so), 52 min.

**Fig. 28 i 29.** Júlia Caixal i Salvador. Imatges fixes de *Simbiosis*, 2024. Vídeo monocanal (color, so), 3:53 min.

**Fig. 30.** Júlia Caixal i Salvador. *Simbiosis*, 2024. Fotografia, RGB 3648×5229.

**Fig. 31 i 32.** Júlia Caixal i Salvador. *Simbiosis*, 2024. Fotografies, RGB 3648×5229.

**Fig. 33.** Júlia Caixal i Salvador. Imatge fixa de *El abrazo*, vídeo monocanal (color, so), 9:33 min. 2024.

**Fig. 34.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografia de *El abrazo* en videoinstal·lació, Facultat de Belles Arts, UPV, 2024.

**Fig. 35, 36, 37, 38, 39, 40.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografies de la sèrie *El abrazo*, 2024. RGB, 3504 x 2336.

**Fig. 41.** Júlia Caixal i Salvador. Imatges fixes de *Worm*, 2023. Vídeo monocanal (color, so), 1:56 min. Exposada a la mostra audiovisual itinerant *Proyectar el Cambio (2a ed.): representando los retos ecosociales*, 2024.

**Fig. 42, 43, 44 i 45.** Júlia Caixal i Salvador. Sèrie fotogràfica *Static Worms*, 2023. RGB, 5472 x 3648.

**Fig. 46 i 47.** Júlia Caixal i Salvador. Imatges fixes de *Vertical Worms*, 2023. Vídeo monocanal (color, so), 1:31 min.

**Fig. 48 i 49.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografies de la instal·lació *Temporalitats de la imatge* a la mostra PAM!24, 2024. Vista del sostre amb *Worm* (2023) i *Static Worms* (2023).

**Fig. 50 i 51.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografies de la instal·lació *Temporalitats de la imatge* a la mostra PAM!24, 2024. Vista del sostre amb *Worm* (2023).

**Fig. 52.** Júlia Caixal i Salvador. Fotografia de la instal·lació *Temporalitats de la imatge* a la mostra PAM!24, 2024. Vista del sostre amb una de les fotografies de la sèrie *Static Worms* (2023).

**Fig. 53 i 54.** Júlia Caixal i Salvador. *Temporalitats de la imatge*, 2024. Vista del sostre amb una de les fotografies de la sèrie *Static Worms* (2023).

**Fig. 55.** Júlia Caixal i Salvador. *Temporalitats de la imatge*, 2024. Vista de la projecció de *El abrazo* (2024) en una paret lateral.

**Fig. 56 i 57.** Júlia Caixal i Salvador. *Temporalitats de la imatge*, 2024. Vistes de la projecció de *El abrazo* (2024).

**Fig. 58.** Júlia Caixal i Salvador. *Temporalitats de la imatge*, 2024. Sèrie fotogràfica *El abrazo* (2024), en diàleg amb *El abrazo* en moviment (ubicat a la paret lateral de davant).

**Fig. 59.** Júlia Caixal i Salvador. *Temporalitats de la imatge*, 2024. Vista de la projecció de *El abrazo* (2024).

**Fig. 60.** Júlia Caixal i Salvador. *Temporalitats de la imatge*, 2024. Detall d'una fotografia de la sèrie fotogràfica *El abrazo* (2024).

**Fig. 61.** Muntatge de la fotografia de la sèrie *Static Worms*, realitzat amb i gràcies a l'ajuda d'un grup de companyes.

**Fig. 62.** En reunió. Fotografia de Pedro José Aguilar.

**Fig. 63.** *Definición* (2024) sobre *Volumen* (2024). Disseny de les dues publicacions per Colectiv4s.psd (Celia Marco y Fiorella Wenzel).

**Fig. 64.** Tres exemplars de *Volumen* (2024).

**Fig. 65.** *Static Worms* i imatge fixa de *Worm* dialogant en dues pàgines de *Volumen*.

**Fig. 66.** Fotografia de la sèrie *Static Worms* en diàleg amb CSO6 (F1) d'Andrés Cuesta, 2024.

**Fig. 67.** Cartell de l'exposició *Volumen y Definición*, a la Sala Azul de la Facultat de Belles Arts (UPV) entre els dies 21 i 26 de juny de 2024. Disseny del cartell per Enrique Arranz.

**Fig. 68 i 69.** Fotografies generals de l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Fotografies realitzades per Nuria López.

**Fig. 70 i 71.** Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024.

**Fig. 72.** Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Pla detall de la part superior dreta.

**Fig. 73.** Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Pla detall de la part superior.

**Fig. 74.** Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Pla detall de la part central, entre els dos metacrilats.

**Fig. 75 i 76.** Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Detalls del segon metacrilat. La projecció travessa el primer per diluir-se en el segon.

**Fig. 77.** Júlia Caixal i Salvador. *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Detall de la part darrera del primer metacrilat.

**Fig. 78.** *Worm* a l'exposició *Volumen y Definición*, Sala Azul (UPV), 2024. Fils de pescar que subjecten i sostenen la peça des del sostre.

